

UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES-SAINT DENIS
U.F.R. Arts, Philosophie, Esthétique

THÈSE

Premier volume

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR de l'Université Paris VIII

Discipline : *Esthétique, Sciences et Technologies des Arts*

Présentée et soutenue publiquement

Par

Valérie Cavallo

Titre :

LE DÉPASSEMENT DU PORTRAIT. VISAGE & RENCONTRE

Directeur de thèse :

Monsieur le Professeur François Soulages
Professeur des universités à l'Université Paris 8

Jury

Monsieur Alain Mons, Professeur des universités, Université Bordeaux III, Michel de Montaigne

Monsieur Alberto Olivieri, Professeur des universités, Université Fédérale de Bahia, Brésil

Monsieur François Soulages, Professeur des universités, Université Paris VIII

Madame Suzete Venturelli, Professeur des universités, Université Fédérale de Brasilia, Brésil

Monsieur Rodrigo Zuniga, Professeur des universités, Université du Chili, Chili

Remerciements

Que soient chaleureusement remerciés ici, Monsieur François Soulages pour sa direction attentive, le laboratoire *Arts des images et Art contemporain* pour son dynamisme et les amitiés qui s’y sont forgées, Françoise et Philippe Le Roux de leur soutien, Louis Caterin de sa belle réponse à propos du travail partagé avec Ito Josué, Matthieu Rivallin et le personnel des *Archives Photographiques* de leur accueil au fort de Saint-Cyr, Kimiko Yoshida et Jean-Michel Ribettes pour l’ouverture de leur lieu, Evgen Bavcar pour son entretien téléphonique, Gwenola Chaudet et Léa Trimoreau de m’avoir confié leur expérience de sage-femme, Pierre, qui accompagne ma vie, pour sa constante bienveillance, mon fils Maxime pour les beaux échanges que nous avons eus au sujet de la dramaturgie, mes filles Flore et Elsa pour leur patience, et enfin tous les amis qui ont fait signe au cours de ces années de recherche.

Résumé

Cette recherche aborde l'image du visage à l'aune de sa prise en charge par la photographie, comme de ses corrélats techniques et esthétiques. On interroge ainsi le portrait, dans le champ de l'art et du sans-art, en ce qu'il dépasse les codes d'une catégorie générique attachée à la représentation des personnes. On s'intéresse notamment à la situation sur laquelle il repose, dont il semble non seulement traduire et étendre le vis-à-vis paradigmatique, mais également, l'intensifier.

Parallèlement, en s'appuyant sur les mythes qui questionnent l'homme en son apparaître et son imaginaire ainsi que sa nécessité à expérimenter et à créer, on interroge les raisons pour lesquelles, à défaut de cerner occasionnellement l'ipséité d'un visage en échappée, le portrait est en mesure de générer une expérience de l'identité comme connaissance de soi et d'un autre que soi, à la fois pour l'auteur qui imprègne une image, pour un acteur qui y joue son être imageant, et pour un récepteur qui en traverse la figurance.

Dans cet entrelacs, entre le visible et ce qui ne l'est pas, semble se tisser la moire d'une rencontre impalpable, rencontre de vies incarnées par des affects, rencontre en laquelle se risque le souffle d'une poétique et où s'entrevoit, de visage à visage, un élan, un geste, un *aller vers*, engageant l'humain en son être au monde, par le regard et par la main, et en vertu d'un rapport et d'un déplacement. Si alors, au point de contact avec un autre visage se fige une possible fascination hypnotique, le mouvement du sensible, à travers l'espace et le temps, nous amène à considérer, entre apparition et disparition, un en deçà et un au-delà de la rencontre, c'est-à-dire, autant le moteur d'une érotique arrimée à la question du désir, qu'une traversée de l'éther de la psyché par une dynamique qui, de personne en personne, d'être en être, se renouvelle à l'infini.

La rencontre que nous tentons d'approcher ici relève ainsi d'une expérience du visage, telle qu'elle en creuse parfois l'énigme métaphysique ou en découvre le charme, mais aussi, et surtout, telle que l'imageant, dans le vivre-ensemble ou la solitude, elle entame une réflexion qui s'avère être aussi

une voie, et peut-être en ce sens, un voyage de la pensée *pour* un discernement, *pour* un envisagement.

Au fil d'un temps décousu et recousu qui, de la naissance à la maturité et à la vieillesse, est celui de l'existence humaine et de sa traversée, au fil d'un temps, donc, qui impose le dépassement d'une condition arbitraire et inéluctable qui, de génération en génération, est intensément tissée de valeurs impressives toujours reconduites et toujours revécues, au fil d'un temps voué à l'ultime, mais aussi à un recommencement, chaque chapitre de cette thèse est ainsi une occasion d'exploration de visages en rencontre, de visages en chemin.

Mots-clés

Phénoménalité, incarnation, acte de création, image de soi et image de l'autre, identité et ipséité, intensités sensibles, réception esthétique, anthropologie visuelle.

Abstract

The subject of the present study focuses on the technical and aesthetic correlates of the facial image in photographic representation. Hence, the analysis undertakes to examine the notion of the portrait as such, both with respect to the scope of its artistic and non-artistic aspects, and the extent to which it transcends the codes of a generically human form of representation. It envisages, moreover, the concept of the portrait in view of its place in representing and extending the paradigmatic expression of the self.

By the same token, in drawing on the kind of myths that question man's apparent self-image and imagination, as these are linked to his inherent drive to experiment and to create, an explanation is advanced as to why, by only occasionally achieving the ipseity of a face « en échappée », the portrait succeeds in generating man's identity as a way of knowing self and other, namely, how the author suffuses an image with significance, how an actor who plays his part as an imaginative agent, and the ways in which a recipient penetrates the notion of « figurance » .

This concept that links the visible and the invisible, harbours the shimmering, impalpable encounter of affect-embodied lives — an encounter during which a poetics appears to manifest itself and in which the human agent is capable of discerning an outburst, a gesture, a forward movement thereby compelling man's inner being to visualize the world through his own eyes — and hands made palpable by displacement. Where this occurs, a hypnotic fascination begins to make itself felt at an inter-facial nexus. Here, we note the gravitation of sensible essence in space and time oscillating between an apparition — at once visualized and invisible — , between an *en deçà* and an *au delà* as this essence proceeds from an erotic encounter, issuing as much from desire as from psyche, and which dynamically traverses the ether, *ad infinitum*, from one being to another.

Our approach to this encounter accounts as much for the experience of facial representation as it does, occasionally, for the deepening of its enigmatically metaphysical point of departure, or else discloses its charm and

its mode of « image » representation, either in cohabitation or in solitude – the overture to a journey towards discernment, towards a new perception.

The experience of this passing of time defines man's fate from birth through to maturity and on to old age. It reaches beyond the arbitrary and inescapable condition of man from one generation to the next, and is intimately woven into our forever reconstituted, affective values. Every chapter engages in an analysis of this temporal transition, a course ultimately leading to extinction, but also to a Renaissance. This enables the reader to thus explore the different faces he encounters throughout the course of his journey.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
PREMIER MOMENT. <i>Hypothèses du visage ou le visage comme intuition d'image</i>	23
Chapitre 1. Portrait, visage, photographie, image	29
1. Portrait & image, image & portrait	31
2. Dépassement	37
3. Ressemblance	43
4. Dans le portrait, le visage	51
5. Du visage à la visagété	63
6. Une métaphore photographique à la rencontre de l'énigme du visage	69
7. L'énigme demeure	85
Chapitre 2. Entre attente et surgissement, naître à la vie, naître à l'image	91
1. Origines et autres années zéro	93
2. Embryogenèse : le visage du non-né	97
3. La « Chance » de Christian Boltanski	109
4. Enfantements et nouveau-nés	117
5. Premiers regards	127
Chapitre 3. Enfances : regards d'enfants et enfants en vue	133
1. Visages auréolés et expérience de l'aura	135
2. Enfances au passage de l'innocence	151
3. « Une insondable tristesse »	165
DEUXIÈME MOMENT. <i>Impressions, passions et passages au risque du visage</i>	191
Chapitre 4. Voir ou penser voir le visage	195
1. Voir le visage de l'aveugle	197
2. Voir le visage à l'aveugle	205
3. Aveugles voyants	211
4. Penser voir : expériences de l'œil à la sortie du visage	247
Chapitre 5. Épiphanies du visage : impressions, révélations, aspirations	259
1. Images sacrées du visage & empreintes mythiques	261
2. Capter, est-ce incarner ?	281
3. Entre intensification et surpassement, les images votives de Boltanski	297
Chapitre 6. Incarner : question posée à la photographie par les comédiens	317
1. Action, jeu et photographie, visage de l'acteur & acteur du visage	319
2. Le théâtre photographique de Thérèse Le Prat	329
3. Ito Josué et les visages de ceux qui voient	343
4. En vedette, Marilyn Monroe et son image	361
5. Visages artistes en actes	379
TROISIÈME MOMENT. <i>Entre attentions, contemplations et voyages : une image-visage en réflexion</i>	401
Chapitre 7. Le visage du miroir, du visage réfléchi au visage en réflexion	407
1. Le miroir photographique en question	409
2. Visages en miroir	437
Chapitre 8. Visages en voyage, visages en rencontre	477
1. Invitation au voyage	481
2. Voyages de l'être entre pensée du visage et images de pensée	517
CONCLUSION	545

INTRODUCTION

Le portrait, qu'il soit ancien ou contemporain, qu'il soit énoncé, écrit, dessiné, qu'il soit peint, sculpté, photographique, ou relève de l'installation, qu'il soit filmé, vidéographique ou multimédia, qu'il appartienne au champ de l'art ou à celui du sans-art, semble aujourd'hui, si ce n'est un genre de représentation qui résiste, au moins une façon d'image, dont la spécificité, selon Jean-Marie Schaeffer, « dépend de son imprégnant¹ », au sens où « dans le portrait, nous allons soit à la rencontre de nos congénères, soit (dans le cas de l'autoportrait) à la rencontre de nous-mêmes². »

Le portrait induit ainsi la transcendance – et donc le dépassement – d'un soi vers un autre soi ou un autre que soi. Cela, aussi bien pour qui donne son visage en « *pourtrait* » au-devant de lui ou d'elle-même (puisque l'étymologie du mot nous rappelle qu'il provient du latin populaire « *por* » [*pro* en latin classique] et « *tragerere* » [dont le participe passé est *tractus*] et indique quelque chose ou quelqu'un qui est tiré vers l'avant), que pour l'opérateur du geste de « *portraire* » en ce qu'il agit un faire intensif par-devant sa propre personne. Suivant cette acception, l'imprégnant qu'isole Jean-Marie Schaeffer serait donc à comprendre non pas en tant qu'unique dynamique d'un artiste face à un modèle, mais plutôt au titre d'un rapport entre des êtres, de leur *aller vers* et de ce qui en résulte comme support de rencontre.

Or, par son adresse le portrait engage également une réception singulière et collective, non seulement pour son auteur exprimant un acte imageant, pour un sujet apparaissant s'exposant au fait d'une image, mais aussi, et surtout, pour des regardeurs connus ou inconnus, dont l'accueil diffère en fonction du contexte historique et culturel auquel ils appartiennent et d'un vécu existentiel et psychique qui n'est pas nécessairement proche de celui des protagonistes de départ.

¹. Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique » in *Portraits singuliers-pluriels 1980-1990, Le Photographe et son modèle*, Paris, Hazan, BNF, 1998, p. 18. Précisons que dans le contexte où il écrit, il parle du portrait peint tel que son motif rejoint celui que recouvre l'acte photographique.

². *Idem*.

Pour autrui, le portrait est ainsi voué à outrepasser ce qu'il figure. Cependant, et ce n'est pas un moindre paradoxe, le portrait dépend d'une situation *in praesentia* qui toujours le rattache à une personne dont il dédouble l'apparence. À ce titre, il atteste une forme qui ressemble, en laquelle s'ancre une fonction de reconnaissance, et dont la matière est définie par Sartre par le terme d'« *analogon*³ ». De la présence initiale à laquelle le portrait a partie liée, celui-ci engage donc en première instance une figure symbolique, alors même que le modèle de référence est en procès de transformation, qu'il n'appartient parfois plus au monde des vivants, ou qu'anonyme, il est soustrait à la réception de son image. On doit ainsi admettre qu'un portrait est généralement le motif figural d'un corps et d'un visage absents, coupés du réel, et qu'il en constitue une image duplice dont la teneur et la lecture varient. Il est également le support d'une esthétique, c'est-à-dire de manières sensibles en rencontre, dont il entrelace et condense les effets. Il en affirme autant de surgissements, de passages émotionnels, de transports affectifs, qui sans cesse se réactualisent en se modifiant, notamment pour qui entre dans ce tissage abstrait dont le portrait s'avère en quelque sorte présenter une traduction.

Il convient par ailleurs de souligner que pour représenter les êtres et le monde, l'homme n'a eu de cesse d'inventer des techniques d'enregistrement des formes qui prétendent à la saisie exacte de la nature. Il est à ce titre remarquable que les pratiques de l'empreinte concurrencent le dessin, la peinture, ou la sculpture quant à la faction de nombreuses effigies, pendant qu'elles sont parallèlement instaurées par bien des fables comme étant à l'origine de la création figurative, ou pour le dire autrement d'une *Mimesis*. Le portrait est ainsi au centre d'un hiatus entre un report objectivant du réel se donnant pour une vérité et un arrangement artistique où quelque chose de plus incertain serait à l'esquisse pour tenter de cerner ce charme que Sartre nomme « le probable⁴ », là où les désirs conscients et inconscients accompagnent les êtres en « un effort aveugle pour posséder sur le plan représentatif ce qui est

³. Il précise ainsi que l'*analogon* est « l'équivalent de la perception » et qu'il est un « objet matériel qui sert de manifestation de l'objet imagé »

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, [1940], Paris, Gallimard, 2006, p. 42 et p. 352.

⁴. *Ibidem*, pp. 115-183.

déjà donné sur le plan affectif, visant un *au-delà* qu'ils pressentent sans pouvoir le connaître⁵ », quitte à emmener leurs figures au détour d'une fiction.

Quand la technique photographique se diffuse pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est sur ce hiatus esthétique qu'elle s'applique à reconduire l'apparence des personnes et que le portrait connaît un essor sans précédent. Les clichés qui en résultent possèdent ainsi un statut équivoque au sein duquel l'image photographique est une reproduction vériste qui atteste l'être jusque dans ses détails les plus fins, comme le déplore notamment Baudelaire⁶, mais qui en présente aussi un double fantomal, proche du reflet impalpable du miroir, et ainsi se charge de croyances animistes. Cela est d'autant plus prégnant que les procédés photographiques du premier âge sont perçus en vertu d'une révélation non pas chimique, mais magique, quand elle n'est pas divine.

Parallèlement, le travail de prise de vue des portraits photographiques s'inspire de la peinture en créant des tableaux-vivants, de sorte que la spécificité indicielle de la photographie est contrecarrée par un mode de fabrication imageant issu du pictural, indiquant par ce biais une capacité du médium à dépasser la réalité, dont au siècle suivant les surréalistes exploitent abondamment les ressorts, avant que les pratiques contemporaines ne s'attachent à douter du réel photographique, pour finalement en reconduire un courant documentaire, ce parallèlement à une exploitation poétique et imaginaire qui, avec l'arrivée du numérique, se prend à en hybrider et à en réinventer les sources.

Or, dès lors qu'elles figurent des personnes, si dans leur ensemble, ces images intensifient à la fois la valeur indicielle des techniques d'empreinte et la situation paradigmatique d'imprégnation que met en place le dispositif du portrait, elles entrent qui plus est dans la même velléité d'atteindre, d'observer et de conserver ce qui incarne les individus. Ce qui est alors en question n'est peut-être pas tant d'inscrire une image identitaire que de tenter d'en préserver la vie amenée à s'enfuir. Mais, là où les arts plastiques traditionnels et les

⁵. *Ibidem*, p. 142.

⁶. Charles Baudelaire, « Lettre à Madame Aupick », in André Rouillé, *La Photographie en France, Textes et controverses, une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 329.

techniques de reproduction artisanes peuvent prétendre approcher l'incarnat via une manière qui anime et transforme une matière, la photographie repose sur un geste de capture irréversible qui dépend d'un rapport impressif entre un auteur, un sujet portraituré et une surface sensible. Si donc la photographie est le support matériel et immatériel d'un apparaître et de ressentis, chaque portrait qu'elle présente est le filtre diaphane d'une image latente, et dès lors que celle-ci s'étire en une trace dont une figure a laissé l'empreinte modelée de valeurs d'ombre et de lumières, le référent dont Roland Barthes s'emploie à chercher les traits s'avère reposer sur un lit mortifère, où il est à la fois la figure défunte et le masque survivant⁷. Car la photographie, et plus largement les pratiques visuelles qui opèrent une transcription du réel, sont héritières d'une attitude humaine ancestrale, tels que pris dans un procès de naissance et de mort, hommes et femmes ne cessent de s'interroger sur ce qui origine l'apparition et la disparition des êtres et du monde et en cherchent la compréhension. En ce sens, l'invention des images, et la création par l'image, quels qu'en soient les techniques, les plastiques, et les supports, répondraient à un besoin de relever la doublure du monde et de se représenter dans ce monde en tant que figure en réflexion qui cherche à se situer dans le cheminement d'un parcours existentiel. Il est ainsi important de remarquer que les médiums qui servent les images « entre pierre et cyber » pour reprendre l'approche de Régis Debray⁸, s'ils abordent tous la représentation des êtres jusqu'à leur limite d'exploitation, mettent tous à l'œuvre la situation de portrait en ce qu'elle appelle un rapport de visée, un vis-à-vis, un face à face, et quelque chose d'une quasi-présence⁹ dans un espace et un temps renouvelés. Cette situation appelle donc le visage, des visages, qui apparaissent et qui disparaissent sous le regard, en sa statique. D'où l'intérêt de souligner, en se demandant avec Sylvie Courtine-Denamy

7. Barthes précise en effet justement que la photographie a à voir avec la mort : à la fois par ce que fige son processus de capture, parce qu'elle réduit la corporéité à une image spectrale, et aussi parce que sa pratique instaure un regard nostalgique.

Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, [Paris], Gallimard, Seuil, 1980.

8. Régis Debray, « Les matières de l'âme entre pierre et cyber » in *Croire, voir faire : traverses*, Paris, Odile Jacob, 1999, pp. 225-241.

9. On préfère ce terme qui rassemble ceux de « quasi-visage » et de « quasi-observation » employés par Sartre.

Cf. Jean-Paul Sartre, « Du portrait à l'image mentale » in *L'Imaginaire, op. cit.*, p. 104.

« Qu'est-ce qu'un visage ?¹⁰ », combien l'origine du mot nous renseigne : « “*Vis*”, “*visus*” en latin, “*viso*” en italien, “*Gesicht*” dérivé de “*sehen*” [qui signifie voir] en allemand, “*prosopôn*” en grec qui combine “*pros*” (devant) et “*ops*” (vision), même si le terme est plus riche désignant simultanément le visage, le masque et la personne grammaticale – le visage, est lié à ce qui est vu, au visible, il est présentation à la vue d'autrui. En affirmant “On ne dit pas le visage d'un bœuf ou d'un poisson”, Aristote réservait ce privilège à l'homme, seule créature à accéder à la station debout et du même coup à disposer d'un visage¹¹. »

Si donc, devant nos yeux d'humain, des visages surgissent ou s'effacent à tour de rôle, il convient également d'en considérer la théâtralité dont l'image en *portrait* constitue le prolongement et le succédané. Cela est d'autant plus intéressant que cette situation induit un doute quant à l'authenticité du paraître qu'elle met en acte, du moins il semble qu'elle en interroge l'écart et la plausible incarnation hypocrite, au même titre que la valeur passionnée. Mais surtout, on retiendra qu'elle campe un rapport duquel le portraituré est le motif autant que le mobile, c'est-à-dire une figure agissante entre un auteur et un spectateur dont elle assume les traversées.

Pour le comprendre, il nous faut revenir à la portée du portrait, en ce qu'il fait poids, au sens où le visage en constitue le centre de gravité et obéit à la pesée d'une tête sur des épaules qui, à leur croisée, maintiennent une stabilité axant la verticalité de l'humain. Or, à partir de cet axe, le visage s'oriente en s'adressant à un autre selon un rapport frontal et au privilège de la vue, dont le portrait reprend justement l'intensité de regard. Et ce regard n'est pas seulement celui du visage auquel il appartient : il en est la valeur amplifiée qui regarde par toute la face qui s'énonce et « plonge dans nos yeux à l'infini », même quand il ne « regarde rien et regarde le rien », ainsi que le remarque Jean-Luc Nancy¹². Il est aussi celui de l'auteur de l'image, et il inclut ceux des multiples spectateurs qui se succèdent au-devant de sa surface et se laissent transporter à sa rencontre. Or, cette amplification d'une situation faciale sur

¹⁰ Sylvie Courtine-Denamy, « En quête de l'infini, une rencontre imaginaire entre E. Levinas et B. Newman », in *Ligeia, Dossiers sur l'art n°s 81, 82, 83, 84, Janvier à Juin 2008, Art et frontalité, scène, peinture, performance* p. 182.

¹¹ *Idem.*

¹² Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, pp. 73-75.

laquelle reposent particulièrement les arts de la scène dont il semble que le portrait soit issu¹³, si elle est guidée par une vision en rapport, incline aussi à concevoir le visage en tant que face sensible, tels les anciens masques de théâtre de la culture gréco-latine, qui au contraire d'en cacher les manifestations émotionnelles, les agrandissent pour mieux en diriger l'impact sur le public et focaliser ainsi les projections dont ils sont généralement les conducteurs explicites, pendant que le visage de l'acteur, lui, demeure dans son insaisissable retrait.

Au seuil de ce qui demeure intime et du manifesté, se trouverait donc le visage à la source duquel plaisir ou souffrance animent les traits d'émotions contenues ou exprimées. Car, soulignons-le, le visage en tant que foyer de sens en interaction avec les êtres qui l'entourent dès la naissance est déterminé par le rapport. Il en reconduit l'occasion initiale en autant de percepts et d'affects qui en tracent la ligne sentimentale et la possibilité du lien à autrui.

Entre accueil et *aller vers*, le visage est alors pour chacun la grâce et le *pathos* qui au cours de la vie sont parfois affichés sans mesure, souvent codifiés en fonction des cultures, mais aussi rentrés, cachés, parfois déniés. Il est ainsi, pour chacun un « à la fois », en deçà et au-delà des traits dont il ou elle porte la transmission génétique, les marques éphémères et enfouies de son existence – celles d'un vivre-ensemble ou à rebours d'une solitude, d'une plénitude sereine ou encore de l'égoïsme d'une jouissance qui se voudrait sans fin. Il témoigne par conséquent, autant de luttes ardentes, quelquefois véhémentes, de passions, de folies, que du manque à être, quand ce n'est pas du manque de l'autre ou du vide de soi-même. C'est pourquoi chaque visage est le gardien d'une identité irréductible et insaisissable, jamais tout à fait exprimable et peut-être pas nommable. Car chaque visage est le véhicule de ce qui se vit, à la fois à la lumière de l'échange à l'autre et dans l'ombre du for intérieur, selon des aspects visibles et invisibles. De ce vécu, contrairement à un courant positiviste qui voudrait croire en sa grammaire, nous ne savons que très peu, car le visage demeure le gardien de ce qui l'anime : il est ainsi ce qui se vit entre l'innocence la plus pure et la plus légère et l'expérience la plus solide et la plus grave. D'emblée et sans fin, il fait donc signe, dans le manifesté, telle une « fracture »

¹³. Voir à ce titre Alice Forco « Intermédialités n° 8 : envisager » in *Ligeia op. cit.*, pp. 221-223.

dont Roland Barthes rapporte combien celle-ci « ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe¹⁴. »

Il se pourrait donc que le visage soit une énigme pour quiconque cherche à en saisir le sens. Or cette énigme est, nous semble-t-il, liée à un problème premier, du fait que le visage n'est généralement pas complètement accessible à celui qui le porte, quand bien même celui-ci peut approcher son reflet inversé dans le miroir, aperçoit le profil de son ombre portée sur un support, et aujourd'hui peut voir son image écranique captée en fonction synchrone. Car pour l'instant, à l'heure où nous écrivons, même si les pas de l'homme sont de plus en plus appareillés, si les tablettes numériques et téléphones portables tendent de plus en plus à accompagner les existences, la majeure partie du temps, l'humain continue de se déplacer visage dressé au-devant de ses congénères en s'adressant à eux sans voir son propre visage sauf à considérer la réaction de qui lui fait face. Il demeure donc offert au « privilège de l'autre », comme le soulignent les écrits d'Emmanuel Levinas¹⁵. Ainsi, s'il n'est pas lisible pour lui-même, il est voué à la rencontre et s'y inscrit. Il en subit les fixités hypnotiques, mais en puise également des mouvements de transformation tels qu'ils engendrent des changements d'âme qu'en aucun cas il ne saurait maîtriser.

Or, l'homme est curieux, il veut savoir, il ne cesse donc de vouloir accéder au visage de soi-même. Il en guette les reflets et les ombres. Il en isole le motif, il en connaît les contours et les précisions, les flous et les déformations, c'est-à-dire les effets de surface, selon la proximité ou la distance à laquelle il se trouve du support où il aperçoit ses traits et ses modelés. À partir de ce qu'il voit et qui se métamorphose sous ses yeux, il raconte des histoires au sein desquelles il s'emploie à intriquer les rêveries qui viennent accompagner le choc de se voir en une image, dont il a trouvé les mirages autant que les aspects d'une vérité qui parfois lui plaît outre mesure, mais aussi

¹⁴. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Le Seuil, 2005, pp. 76-77. Cette phrase accompagne la statue du Moine *Hōshi* qui vivait en Chine au début de l'époque Tang et qui se trouve au Musée national de Kyoto.

¹⁵. Emmanuel Levinas, « Le visage et l'extériorité – Autrui et les autres » in *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de poche, 1990, pp. 233-238.

Cf. Emmanuel Levinas, « Le visage » in *Éthique et infini, Dialogues avec Philippe Némo*, Paris, Fayard, 1982, pp. 79-85.

le repousse, l'inquiète et le déprime. Cette expérience ne résout donc pas l'énigme du visage, elle ne fait peut-être que la creuser. L'archaïsme dont elle relève témoigne de ce que le visage qui découvre son image n'est pas toujours en mesure de mettre en lien ce qu'il perçoit de lui-même et ce qu'il ressent en lui-même.

De la vie intérieure, l'image du visage n'est donc pas garante. Et pourtant, la face sensible d'un être qui apparaît à autrui le donne à voir, pendant qu'elle se modèle en fonction d'un entre-deux dont le visage est le média. En ce sens, le visage serait donc déjà lui-même une image. Pour cette raison, lorsque quelqu'un accède à son double imageant, ce à quoi il accède ne serait autre qu'une image d'image, un leurre du paraître à l'abyme duquel l'*idem* certes se reconnaît, mais l'*ipsum* flotte, parfois brille de l'éclat d'une accentuation, et peut-être se perd à tout jamais.

Si par conséquent, entre intériorité et extériorité, le visage résiste à la prise, au représentable, ou au contraire l'excède, on est alors enclin à s'interroger sur la possibilité même de la représentation du visage. Dans ce cas, peut-être pourrions-nous le chercher au détour plus modeste d'une intuition d'image ? Mais sans doute faudrait-il, à l'instar de Borges, devoir y être soustrait pour tenter d'en approcher le mystère, ce qu'il nomme « son centre secret¹⁶ » ?

Dès lors, si le visage demeure une hypothèse en échappée, il se pourrait que ce soit la situation du portrait, son lieu et la rencontre qu'il permet qui puisse approcher le visage en son irréductibilité et au plus près de son ainsité. Car par-delà les codifications d'un genre que le contemporain semble avoir, et dans l'art, et dans les usages sociaux, plus ou moins balayées, il y est toujours question d'un rapport intense, il y est toujours question d'une expérience où semblent œuvrer les questions de l'être en ce qu'il se sent exister.

Ainsi, la rencontre que nous voudrions aborder dans cette recherche nous paraît-elle fonder une expérience du visage ancrée dans la vie, investissant tacitement le portrait en tant que site, là où l'identité se joue concrètement au plan de la représentation, entre la réalité et l'imaginaire, pour chacun des

¹⁶. Jorge Luis Borges, « Éloge de l'ombre », [1969], in *Œuvres complètes, Tome II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 185.

acteurs de l'image. À l'exemple de l'histoire que rapporte le mythe de *Psyche*¹⁷, en sa chambre, s'y agit une expérimentation de soi et d'un autre, alors que l'intériorité touche au charnel et qu'une extériorité d'être élance un mouvement qui relève de l'inconscient et par lequel les fantasmes, les rêves, les projections comme les symptômes sont convoqués. Cette rencontre déterminant un temps de la présence, de la mémoire et du devenir, le visage du portrait en condense l'apparition et la disparition, l'attente ou l'approche, la réminiscence, le saisissement et le dessaisissement. Il marque ainsi l'impulsion d'un désir, mais se retire aussi à son absence. Et, s'il intègre des temporalités infinies, il en superpose éternellement les métamorphoses, dont il sédimente les déplacements, les opacités et les transparences. Il œuvre donc une charge intensive issue d'un rapport paradigmatique qui préside au vivant. Il en invoque les affinités électives. Et, entre attirance plutôt qu'attrait et répulsion plutôt que rejet, il semble qu'il active ce qui de l'un et de l'autre traverse. Il engage ainsi motion et trouble en un fondement oscillatoire et vacillant qui perçoit et affecte, par-delà le support dont il est la tâche, le schème, la *gestalt*. En ce sens, il fonctionne par surcroît et rejoint ce que Deleuze et Guattari – certes rétifs au caractère générique du portrait, mais dont on connaît l'intérêt pour les visages peints par Francis Bacon – écrivent de l'œuvre d'art telle que, selon eux, elle serait : « un être de sensation [articulant] des percepts qui dépassent les perceptions et des affects qui dépassent les affections¹⁸. »

Ainsi s'agit-il de rapport de visage à visage, s'agit-il d'expérience auratique dans l'espace et le temps, s'agit-il d'intensité. Et s'il n'est pas d'intensité sans mouvement, sans dialectique, sans élan, sans désir, ni sans manque, cette recherche sera amenée à considérer, de part et d'autre de la situation de portrait, les amplitudes qui s'y déploient, les tensions qui s'y étirent, et plus encore les vertiges qu'elle suscite et où se perdent les éprouvés, c'est-à-dire, autant d'états que l'œuvre se prend à reconduire depuis le vivre, au-delà de la forme, dans la relation nouée par le regard, à la rencontre de ce qui fait image, en son lieu.

¹⁷. Apulée, « Éros et Psyché - Livre IV-28 jusqu'au Livre VI-25 », in *L'Âne d'or ou Les métamorphoses*, [III^e siècle ap JC], Paris, Gallimard, 1958, pp. 110-151.

¹⁸. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, [1991], Paris, Minuit, 2005, p. 154, et pp. 161-167.

Au lieu donc de rencontres intensives entre des êtres, en cet espace-temps de la situation de portrait, l'enjeu esthétique qui semble prévaloir est celui de montrer que le visage, même quand il s'y arrache ou le déborde, revient toujours à ce site premier, en son origine, qu'il y puise le sens de son apparaître d'image, qu'il y trouve le prétexte à ressentir l'énigme qui nous incarne, quitte à chercher vainement à la saisir, à la défaire ou à la magnifier en saturant ou en sublimant la réalité.

Il semble alors que l'on se trouve devant un autre enjeu, cette fois pratique, lequel engage l'effort de captation du visage par des techniques d'enregistrement qui, de l'image fixe à l'image sonore et en mouvement, non seulement le tiraillent entre une valeur de témoignage et un arrangement imaginaire, mais pourraient révéler des parts à être jusque-là inconnues, qui peut-être franchissent le mur rebondissant de la visagété deleuzienne¹⁹, ou en tout cas en repoussent les limites au-delà d'un seuil identitaire prédéterminé, quelque part entre le sensible, le sens et le sentiment, par une traversée vers l'autre, un chemin de réflexion, un empirisme tendre, quand ce n'est pas une odyssée.

On le mesure, l'entrelacs des aspects et problèmes du sujet que nous présentons relève d'une grande complexité, cela d'autant que son objet, absolu, énigmatique, est en perpétuelle échappée. D'où un travail de recherche qui, en s'appuyant sur des fondements mythiques et théoriques dont il ne saurait faire l'impasse, espère façonner une esquisse singulière à travers un corpus d'images et de textes volontairement éclaté, fait parfois de retours à un passé lointain, de puisements dans le siècle de l'invention de la photographie, ou de rappels des temps et entre-temps des grands conflits qui ont détruit tant de visages. D'où effectivement, un parcours fragile s'appuyant sur des images anciennes, et particulièrement sur des démarches appartenant aux années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, en regard d'une contemporanéité qui s'inquiète du visage tout en le conduisant parallèlement vers des devenirs apaisés, parfois légers, que nous aimerions effleurer.

¹⁹. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Année zéro – Visagété », in *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2. *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 205-234.

Partant de l'ensemble des raisons et observations qui précèdent, le premier moment de cette thèse abordera donc le visage en tant qu'intuition d'image, tandis que notre second moment continuera ce procès en tentant de cerner les impressions qui conduisent à un visage dont on croit pouvoir capter l'incarnation. Enfin, notre troisième moment questionnera la manière dont le visage est amené à une réflexion qui anime la pensée des humains en quête de leur image, ou plus largement en quête d'images à partir desquelles entreprendre un voyage et rencontrer.

PREMIER MOMENT

Hypothèses du visage

ou le visage comme intuition d'image

L'image du visage semble pour l'homme une énigme, dont il ne cesse de vouloir représenter la dynamique, en ce que celle-ci s'origine, dès sa naissance, à la rencontre des phénomènes. Ainsi les perceptions d'un nourrisson, selon qu'il est rassuré ou non quant à l'épreuve de sa venue au monde, s'inscrivent-elles dans un rapport sensible qui le détermine, au même titre que son patrimoine génétique. C'est donc en fonction du regard qui l'accueille qu'en grandissant, il peut à son tour porter ses yeux sur les êtres dont il dépend, sur son contexte d'existence, puis sur l'immensité du monde en son étrangeté. Et c'est principalement en fonction de ses affects que s'oriente sa vie.

Mais bientôt, entre ombre et reflet, il prend progressivement connaissance d'une forme, en laquelle un profil se dessine, une face se dresse, et très vite, il n'a de cesse de voir ce visage dont on lui dit qu'il lui ressemble et dont il ne perçoit qu'un double impalpable.

Faute de pouvoir l'atteindre, il reste alors suspendu à un geste qui voudrait associer le toucher et le voir, un geste capable de mesurer l'espace entre son corps et cette forme qu'il guette au-devant de lui-même sur une paroi, à la surface de l'onde, et qui surtout brille dans les yeux de son prochain.

Depuis ce geste, qui va de pair avec un vivre-ensemble, un tracé prend forme, peut-être d'abord un chiffre en place d'un visage. C'est ainsi qu'un dessin s'esquisse, s'anime, s'incarne en une matière que d'aucuns nomment portrait. Pour autant, de par sa teneur et ce qu'elle tente de cerner, cette image est également à rapprocher des impressions de l'ascète qui, dans sa solitude, tend son visage au vent et au soleil du désert et qui, au gré de ce qui s'inscrit en ses traits, construit une métaphore à partir de laquelle il élabore une image qui le révèle, en tant qu'il apparaît en vertu de la lumière qui l'inonde de bien-être, mais aussi en valeurs d'ombres qui l'inquiètent et le minent. Car ombres et lumières à partir desquelles les images projettent leurs doubles relient l'humain à une dialectique du surgissement et de l'anéantissement, de la vie palpitante et de la mort qui l'attend. Le visage est ainsi pris entre ces extrêmes. Deleuze et Guattari en pointent avec justesse la logique manichéenne face à un « mur

blanc trou noir », dont la création, et plus largement les images, ne pourraient que difficilement sortir de ce qui semble situer une aporie²⁰.

Or, plutôt que de partir d'une machine abstraite toute puissante où se profile le masque de la finitude humaine, plutôt que d'en considérer la duplication incessante et l'hégémonie, on voudrait porter un regard qui examinerait ses *en deçà* en autant de lignes à être, telles qu'elles interrogent un exister imageant en vertu d'un désir et d'un *aller vers* un connu et un inconnu qui attire et qui enchante. Il y serait alors question d'un échange auratique, peut-être d'une innocence que seule l'enfance peut exprimer en ses rires et quelquefois par des chagrins qu'un regard adulte sait pertinemment injustes au point de se charger d'en relever la teneur. Et si l'hypothèse du visage n'apparaît effectivement qu'entre les termes d'un oxymore que l'enfance vit intensément, parce que dans cette oscillation, une fulgurance s'anime et auréole l'image de ressentis, peut-être sommes-nous face à la garantie d'un principe de vie, en son visage radieux et indécis, et parallèlement en « une insondable tristesse », dont Benjamin, via son contexte d'écriture, se fait l'observateur attentif²¹.

Encore s'agit-il, avant de se pencher sur les visages de l'enfance, de considérer au préalable une enfance de l'image du visage : c'est pourquoi cette étude s'attache, dans son premier chapitre, à interroger la représentation du visage selon des enjeux esthétiques qui traversent à grands traits l'histoire du portrait et de la création des images, c'est aussi la raison pour laquelle elle s'attarde à en dévoiler quelques phares, quitte à demeurer au seuil d'une énigme anthropologique dont cette recherche voudrait, à l'instar de Michel Costantini en quête d'une « image du sujet²² », dépasser le berceau occidental d'une globalité – ou pour le dire autrement d'une totalité – que nous ne saurions lui assigner. Pour cette raison, notre approche est nécessairement fragmentaire.

²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari « Année zéro – visagété » in *Mille plateaux*, *op. cit.*, pp. 205-234.

²¹ Walter Benjamin, « Un portrait d'enfant », in W.B [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie*, *op. cit.*, pp. 72-86.

²² C'est ainsi qu'il précise comment son approche de cinq visages d'Occident, correspond à des « moments de réflexion partiels, partie émergée de l'iceberg d'un savoir, ou d'un croisement dont les prolongements possibles sont encore inconnus de leur énonciateur même. »

Michel Costantini, *L'Image du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 9.

Précisons ici que l'ouvrage de Michel Costantini est la reprise augmentée d'un texte plus ancien.

Cf. Michel Costantini, « Cinq visages d'occident », in Jean-Pierre Klein [sous la dir. de], *Art et thérapie*, n°42-43, Juin 1992, *De la séduction humaine à la représentation divine*, pp. 76-92.

Elle est faite d'éclats disséminés, entre les temps et entre les lieux, que nous espérons, si ce n'est comparer, au moins amener à articuler une pensée, et pourquoi pas une « image de pensée » au sens où l'entrevoit Walter Benjamin²³. Il s'agirait alors d'élaborer une réflexion reliée à un regard actif, et comme celui d'un enfant, à l'affût de ce qui se présente. Il s'agirait aussi de cultiver un regard en capacité de faire résonner une réception au présent, et notamment celle des images, avec les processus mentaux et les rêves. Il s'agirait d'ouvrir un regard qui, sans barrières, pourrait dialoguer avec les différents âges de la vie et parcourir différentes contrées.

²³. Cf. Walter Benjamin, « Images de pensées », in [Jean-François Poirier et Jean Lacoste trad.] *Images de pensées*, Paris, Christian Bourgois, 1998, pp. 235-243.

Chapitre 1

Portrait, visage, photographie, image

*Qu'est-ce que s'affronter sans relâche à la moderne impasse de la figuration,
sans prendre en face, si je peux dire, le problème de la figure, sans chercher à regagner,
quitte à le perdre définitivement, le visage*

Philippe Lacoue-Labarthe²⁴

Observant que depuis la préhistoire, si toutes les civilisations connaissent l'image et particulièrement la représentation des êtres humains, observant notamment que celle du visage n'y est pas nécessairement individualisée, quand Tzvetan Todorov en vient à se demander « qu'est-ce qu'un portrait ?²⁵ », il n'en donne pas une définition précise, tout au plus admet-il que « nous en avons tous une idée intuitive²⁶ » et que celle-ci se réfère à un modèle qui existe, dont un dessin, une peinture, une sculpture, éventuellement une mosaïque – ou, pourrions-nous ajouter, dont tout arrangement de matériaux au support duquel se donne à aborder une image – atteste la singularité irréductible.

Mais, qu'est-ce que la singularité d'une personne, à quoi tient-elle, et en quoi serait-elle atteignable par l'intermédiaire d'une image qui la poserait comme telle ? Si certes un individu est caractérisé par les formes de son visage, sa structure osseuse qui en détermine les volumes et les traits, sa carnation, son système pileux, son regard, et la stature de son corps, en quoi ce qui prend figure dans le manifesté serait-il garant de l'être qui l'anime ? En quoi, qui plus est, ce qui en est capté via une image tiendrait-il lieu de son existence et de ce qu'il ressent en son for intérieur ? Que retenir dès lors de ceux qui s'y sont

24. Philippe Lacoue-Labarthe, *Retrait de l'artiste en deux personnes*, Lyon, Éditions mem / Arte Facts et Frac Rhône-Alpes, 1985, p. 9.

25. Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000, p. 13.

26. *Idem.*

essayés quant à la ressemblance qui en est visée, et en quoi le portrait induirait-il le dépassement d'une réalité donnée ?

On se demande ainsi quelle fonction recouvre le geste de peindre, que signifie son faire, et que pouvons-nous en déduire quant à la représentation qu'il met en œuvre ? Voire, qu'en est-il de ce genre d'image, dans la mesure où il serait soumis à un concept de visagité dominant les créations et les médiums qui le servent – concept, qui toujours renvoie ses acteurs à une puissante machine mortifère et hypostasiée ?

Pour cette raison, si on se demande, à suivre, comment se construit ce concept et ce qu'il appelle de sens et de techniques propres à engager les traits du visage, on en vient nécessairement à interroger le recours au photographique et à supposer qu'il permet de réunir deux directions esthétiques, tels qu'entre indice et icône, entre copie et illusion, le réel, le symbolique, et l'imaginaire seraient voués à s'entrelacer.

Ainsi, si tant est que l'homme n'a de cesse de capter une chair mobile au plus près de ses éprouvés, il semble important de questionner la photographie en tant qu'elle est le support d'un rapport intense dont les manières d'être, à la rencontre du figural, pourraient suspendre un vertige émotionnel sans pareil, parce qu'à la lisière d'un ineffable et dans l'inachevé, il semble que quelque chose ou quelqu'un y dépose, entre le paraître et l'apparaître, tel un écho sensible, son être d'image.

C'est au centre de cette énigme que nous entrons, et que depuis l'imposant socle théorique sur lequel nous nous appuyons, nous tenterons d'ébaucher les mobiles d'approche d'une face sensible et d'une esthétique en procès.

1. Portrait & image, image & portrait

Il n'est pas question de retracer ici l'histoire du portrait qui nous paraît sans âge en tant qu'elle s'arrime à des mythes très anciens sur lesquels nous reviendrons périodiquement, ni même d'en enfermer les contours dans une définition qui serait limitative ainsi que l'énonce Édouard Pommier dans son précieux ouvrage¹, voire « poreuse » selon Itzhak Goldberg², encore moins une taxinomie³. Tout au plus retiendrons-nous les directions qu'esquisse une théorie du portrait nécessairement fragmentaire⁴, attachée à des catégories de l'art dont la peinture occidentale s'est portée garante, et particulièrement la période de la Renaissance aux lumières, fonctionnant de plus selon la prédominance abusive d'un portrait d'apparat qualifié de « classique⁵ » et classé à rebours des démarches modernes et contemporaines. Car l'investigation du genre, dont Édouard Pommier affirme que « La théorie est partout⁶ », si elle renvoie au questionnement de l'acte de création et s'origine dans une faction qui, d'après le mythe de Dibutade⁷, est autant celle du dessin que de la sculpture, cette investigation, donc, revêt parallèlement – et ce en occident depuis le *De pictura* d'Alberti⁸ – une fluidité de texture que par métaphore la

¹ Édouard Pommier, *Théories du portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 18.

² Itzhak Goldberg, « Dans le visage, le portrait », in *Portrait, ou le portrait dans les collections de Musées Rhône-Alpes*, Paris, RMN, 2001, p. 23.

³ C'est le reproche qui est parfois adressé à l'approche d'Andreas Beyer dans un ouvrage pourtant unique sur le plan iconographique.

Cf. Andreas Beyer, *L'Art du portrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003.

⁴ Ainsi que l'indique Pascale Dubus dont l'approche entame, selon les termes de Harold Rosenberg, une « dé-définition » de la catégorie « portrait » et par là même, une réflexion sur les critères à mettre en œuvre dans l'élaboration de mises en série, retenant ainsi cinq problématiques incontournables dans la réflexion que nous mènerons : « portrait et invention des arts visuels, portrait et figure, portrait et corps, réception du portrait, portrait et mort ».

Cf. Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, L'Insolite, 2006, p. 15.

⁵ Cette dénomination, souvent un peu hâtive, appelle une dimension académique jugée péjorative en regard de l'art actuel. Elle nous semble amalgamer en une peinture d'apparat des pans entiers de l'histoire de la peinture et résumer le portrait à une codification de genre. Cette détermination relève d'une approche généraliste où le portrait est appréhendé en tant que représentation ressemblante, cadrée au buste, se focalisant sur la précision de l'expression du visage et des mains, ainsi que sur un environnement symbolique inclinant le portrait à prétendre la « valeur » d'un sujet.

⁶ Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 13.

⁷ Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, V § 15-16. [traduction J. M. Croisille], Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 42.

⁸ Alberti, *De Pictura, Livre I, De la peinture*, [traduit par Jean-Louis Schefer], Paris, Macula, 1993, p. 131.

figure ovidienne de Narcisse accorde à la touche picturale et à l'ouverture de l'espace de représentation via « une fenêtre ouverte sur l'histoire⁹ », dont on peut supposer qu'elle est tout à la fois individuelle et mondaine.

Deux directions, donc, nous retiennent pour l'instant dans les anciennes écritures et leur extension renaissante. Deux directions, reliées au temps, qui opposent plastiquement une ombre – soit le tracé de son contour, mais encore l'aplat de son ombrage, puis sa mise en volume – à un reflet donné comme peinture, voire noyé dans les effets de transparence de sa manière d'éclat¹⁰. Or, si ces deux directions appliquent toutes deux une gestuelle à un plan bidimensionnel en posant l'origine de l'acte de création, elles contiennent deux paradigmes du portrait aujourd'hui confondus¹¹. Le premier procède par projection d'un tracé qui délimite une figure de l'attente – et de fait, le dessin de la fille de Dibutade situe l'image de l'amant dans l'inachèvement de cette expectative – tandis que le second, à l'intersection d'une copie en présence, induit un dédoublement appelé à se résorber au cœur de la représentation.

Ces deux paradigmes, s'ils dessinent, la plasticité d'un profil¹², d'une face, puis du corps tout entier, engagent deux procès qui se rejoignent par croisement de leurs structures signifiantes à la surface de ce qui prend forme humaine en une image¹³. Pourtant, leurs visées sont différentes : d'un côté, la trace du dessin assume une perte, tandis que de l'autre, la peinture appréhende,

Notons qu'Alberti détourne le mythe d'Ovide et l'applique à ses conceptions esthétiques, pour des raisons analysées par Gérard Wajcman, dans son chapitre V : « Narcisse et la forme tableau », in *Fenêtres : Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, p. 137. Selon lui, en effet, la source de la peinture serait ainsi assimilable à un miroir et le mythe de Narcisse permettrait à Alberti de faire pivoter le fondement de l'art du côté de la peinture et du voir plutôt que de l'empreinte et du toucher. Quoi qu'il en soit de cette distinction, elle a le mérite de montrer le trouble et l'articulation directionnelle que nous pointons dans cette thèse, non pas comme une vérité, mais plutôt comme une double fonctionnalité des images.

⁹. Alberti, *De Pictura, Livre I, op. cit.*

¹⁰. Georges Didi-Huberman relève ainsi sur quels fantasmes repose la matière picturale liant une perfection platonicienne et pythagoricienne et une perfection ovidienne : « la peinture en fait son éclat » dit-il, mais un éclat « tel un fantôme en tant qu'échoué. »

Cf. *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, p. 92.

¹¹. Le mythe de Narcisse ne remplaçant pas, malgré le vouloir et l'invention d'Alberti, une origine ombrée qui contient encore sa part de mystère et à laquelle s'associent les récits de Pline l'ancien sur la quête de l'imagō par empreinte ainsi que Georges Didi-Huberman et bien d'autres ont pu le développer.

¹². Notons ici que la tradition d'une esquisse d'après profil est en réalité une réinterprétation du texte de Pline l'ancien qui n'en mentionne pas ce trait.

¹³. Voir à ce titre : Véronique Mauron, « Imago, *Ad Imaginem* » in *Le Signe incarné, Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, pp. 225-248.

dans la fidélité de la *Mimesis*, une forme de proximité distanciée qui contient la possibilité d'être emmené dans l'illusion du simulacre, celle de rejoindre un modèle référent idéalisé.

Les deux mythes illustrent donc, côte à côte, une dialectique du désir où le manque s'estompe devant une croyance en la possibilité de le combler. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer combien ces récits engagent une faction de rebond entre les diverses pratiques artistiques, construisant le figurable depuis l'esquisse jusqu'au modelage, depuis l'aplat pictural jusqu'à la consistance duplice de sa virtualité, façonnant corps et visage en inaugurant le geste créatif, surtout, recherchant la liaison du visuel parallèlement à la tactilité des modelés d'un être aimable¹⁴.

Ainsi, à partir de ce que la lumière autorise de perception et d'esquisse, une structure formelle, vériste en apparence, se donne au plan de représentation. Notons que cette structure est au *quattrocento* accompagnée d'une ombre portée ; laquelle s'inscrit dans l'espace pictural géométrisé précisément afin d'ajouter un effet d'épaisseur – et donc de corporéité – aux formes figurées de la peinture.

Entre ombre et reflet, donc, ce que nous nommerions volontiers « le faire du portrait » déploie le paradoxe d'une empreinte originaire contenant la densité d'une épaisseur figurante, ainsi que la capacité à simuler les formes de révélation de son éclat. Il engage une gestuelle de contact où attraction et détachement impliquent les corrélats d'une situation qui met en jeu un destin pulsionnel entre deux forces agissantes. À l'intersection de ces deux forces, en un seuil indéterminé, ponctuellement matérialisé et voué à une répétition, surgit une image particulièrement intense que l'art tente de circonscrire à un cadre maîtrisé. « Cette image issue d'un corps transformé par la lumière¹⁵ », nous l'appellerons avec Véronique Mauron et comme la tradition l'autorise depuis Plin l'ancien : une *Imago*.

¹⁴. Nous noterons par ailleurs que, si d'autres récits à l'origine du portrait appellent la notion d'effigie et d'empreinte, c'est toujours cette même adéquation du visuel au toucher qui est recherchée, à la fois dans la nécessité de la ressemblance et dans une image obtenue par contact, notamment concernant les masques de cire romains.

¹⁵. Véronique Mauron, *Le signe incarné, op. cit.*, p. 225.

Ainsi, si les deux procédés soumettent la figurabilité à un élan désirant, l'un s'inscrit dans l'effort de captation du fugitif et dans une logique indiciaire, alors que l'autre métaphorise l'atteinte d'un idéal mimétique de l'image en quête d'incarnation. D'un côté, l'effort de mise en œuvre se meut en renoncement et en acceptation du vestige, et de l'autre, à la rencontre du plan d'intersection de l'image, dans le savoir du peintre, réside une prétention à une immortelle révélation. En ces processus, comment alors ne pas voir d'une part, le faire de l'empirisme, imparfait parce qu'issu de l'expérience incertaine, et de l'autre, une manière appuyée par la quête d'une perfection technique, manière fabuleuse tentant une maîtrise absolue sur le visible par l'association d'une vision catoptrique à la structuration perspective.

Ces directions, toutes deux issues d'une relation entre le toucher et le regard, nous paraissent complémentaires en ce que l'une, ombrée, aborde, nous l'avons dit, une épaisseur appelant une exploration au-delà de la plate surface tracée (il s'agirait d'un rapport à un vide et/ou à un trou, selon que l'ombre est rendue creuse ou pleine), alors que l'autre, réfraction lumineuse de la matière-peinture (confondue avec la métaphore d'un reflet dont la forme et l'éclat attirent à priori en vertu d'un mobile de ressemblance) agit en fait *a contrario* selon un effet de repoussoir qui impose un écart du regardeur et le tient à une distance proportionnelle à la prouesse d'imitation dont l'incarnation imagée fait preuve. Nous avons affaire ici à une sorte de chiasme, dans la mesure où les deux mythes offrent chacun à rebours le revers de leur évident dessein, puis inversent les opacités et les transparences via la transformation qui s'opère depuis une perception du réel par l'ouvrage de l'image et son exposition au regardeur. Ainsi, ce qui noue les deux récits tisse la robe d'une figure venue œuvrer, à la fois une distance et une proximité, un autre et un même, une projection et une identification. Nous voici donc entre présence et absence d'une énigme imageante qui fait trace, et par là inscrit l'ombre d'une mémoire indistincte, mais qui en associant les textures, transforme la désespérance de cette esquisse première pour en affirmer un devenir auratique, brillant au possible, et peut-être éternel.

Cette énigme imageante que la manière forme entre une logique de trace et celle d'une virtualité dépend d'un sujet sensible à l'apparition et à la disparition de l'autre. Elle pointe, certes, l'apparence qui « fait figure » au-devant de chaque être mis en lumière, puisque comme le relate Jankélévitch, « Il n'y a pas d'être hors de l'apparaître¹⁶ », mais toujours elle maintient son rapport à l'espace et au temps par une projection ombrée, causalité attachée à ce corps qui l'atteste et l'ancre dans la réalité du monde. Au-delà du registre des apparitions puisées dans l'observation du monde, elle en détache littéralement les possibles formes créatives, et par ce biais, la requalifie en une réalisation seconde. Ainsi, si elle *prend corps* sur l'écran d'un support – que celui-ci soit bi ou tridimensionnel –, elle est soutenue par une disposition de l'esprit humain à imaginer en créant du double, ainsi que le relève Edgar Morin¹⁷, associant ombre et reflet dans la constitution d'images mentales intériorisées et d'images matérielles extériorisées et autonomes, selon une nécessité en laquelle l'auteur relève un besoin d'immortalité. Retenons ici les extraits suivants :

Le double est effectivement cette image fondamentale de l'homme antérieure à la conscience intime de lui-même, reconnue dans le reflet ou l'ombre, projetée dans le rêve, l'hallucination, comme dans la représentation peinte ou sculptée, fétichisée et magnifiée dans les croyances en la survie, les cultes et les religions. [...] Le double est effectivement universel dans l'humanité archaïque. C'est peut-être le seul grand mythe humain universel. Mythe expérimental : sa présence, son existence ne font pas de doute : il est vu dans le reflet, l'ombre, senti et deviné dans le vent et dans la nature, vu encore dans les rêves. [...] ... l'homme a d'abord fixé sur le double les ambitions de sa vie. [...] Le double est son image, à la fois exacte et rayonnante d'une aura qui le dépasse – son mythe.[...] La qualité du double est donc projetable en toutes choses. Elle se projette, dans un autre sens, non plus seulement en images mentales spontanément aliénées (hallucinations), mais aussi en et sur des images matérielles. C'est une des premières manifestations de l'humanité que cette projection, par le truchement de la main artisanale, d'images matérielles, dessins, gravures, peintures, sculptures. [...] Le monde irréel des doubles est une gigantesque image de la vie terre à terre. Le monde des images dédouble sans cesse la vie. L'image et le double sont réciproquement modèles l'un de l'autre.

Ainsi, l'origine du portrait est-elle reliée à une énigme qui entrelace un questionnement de l'homme sur l'essence et le paraître parallèlement à son besoin d'images. S'y articulent des affects qui vont du désir à l'inquiétude, et s'y manifestent conjointement des intentions, des attentes, et des révélations.

¹⁶. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien, 1- La manière et l'occasion*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 35.

¹⁷. Edgar Morin, « L'image et le double », in *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions de Minuit, 1956, pp. 31-38.

Celles-ci ouvrent à des régimes de connaissance, mais aussi à des parts d'inconnu où se logent les archaïsmes magiques, dont les procédés et les actions isolent l'être tel qu'il vit dans le réel de l'espace et du temps en vertu de réalisations qui décrochent le donné mondain et le dédoublent dans un système illusionniste. À ce titre, image et magie opèrent selon des modalités proches ainsi qu'en atteste leur racine étymologique. Elles transforment ce qui est du régime du donné, que ce soit dans l'attribut d'une dimension de mystère (conduisant au sacré ou à l'occulte) ou dans la plasticité de l'acte artistique. D'un registre à l'autre, il est question d'un geste de déplacement entre ce qui perçu et ce qui sera représenté, entre une forme originelle et sa transformation, entre un référent sensible et la figure de son double projeté.

Ce déplacement induit une étape de dépassement des réalités sensibles, qui semble donc constitutive du genre du portrait. Il en engage les plasticités entre les pôles d'intensités affectives où se jouent les scènes de la psyché à un niveau qui est autant individuel que collectif. C'est pourquoi toute image-portrait est à la fois le contenant et le contenu métamorphique d'une origine où se rejouent les conditions d'un être au monde et de son interrogation. En ce sens, toute image-portrait nous fait écho parce qu'elle supporte nos projections ; toute image-portrait nous transfigure et nous expose entre ombre et reflet, c'est-à-dire nous replace dans un espace temporel où le vestige de la trace – qui est aussi reconduction de vie – côtoie le destin de la perte à venir, alors que ponctuellement, un suspens, une interruption, un arrêt du temps, scande un élan vers l'autre et nous comble d'une présence tout aussi bien éphémère que merveilleuse, mais en vérité non capturable, car sans consistance.

2. Dépassement

Il est opportun de relever avec Jean-Luc Nancy, que « le seul dessein de peindre un portrait emporte avec lui toute la philosophie du sujet (à terme [écrit-il entre parenthèses et c'est pourtant ce qui nous retient], il pourra donc s'agir de la philosophie emportée dans la peinture, par elle exécutée ou débordée)¹⁸ ».

Ce portrait que l'auteur isole, s'attachant à la peinture, en le définissant comme « portrait autonome¹⁹ », dans la mesure où il prend pour objet le « sujet absolu²⁰ », Jean-Luc Nancy le signifie pourtant comme distribuant dans son genre les variantes de « l'auto » et de « l'allo », ainsi qu'il l'énonce. Néanmoins, pour le philosophe, tout sujet est portrait et tout portrait engage un soi, « un soi, en soi, pour soi²¹ », et fait retour sur soi dans un « à l'autre en soi ou à soi comme autre²² ». En ce sens, au-delà de l'identification du portraituré, l'image qui s'offre dans le portrait propose le versant d'une situation bipolaire opérant des allers et retours incessants se croisant au plan médian du tableau²³. Et, entre intériorité et extériorité, entre soi et l'autre, entre solitude et lien, entre présence et absence, si le portrait situe effectivement un sujet et un objet, il ne cesse de fabriquer entre eux des tensions qui s'ouvrent sur des tiraillements, voire des déchirures, et de reconduire des mouvements d'attrait et de retrait. Le portrait amorce donc les termes d'un rapport au-delà d'un principe de ressemblance, comme le souligne Jean-Luc Nancy : « L'image identificatoire se

¹⁸. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁹. « un portrait [écrit Nancy] selon la définition et la description communes est la représentation d'une personne considérée pour elle-même [et citant Jean-Marie Pontévia, il ajoute] : "le portrait est un tableau qui s'organise autour d'une figure" [puis, sa note précise] « on pourrait tout de suite ajouter qu'il peut y avoir plusieurs arts du portrait : pictural, sculptural, photographique, littéraire, musical, chorégraphique. Je ne peux, bien entendu, que me limiter à la peinture, en elle, il y a plusieurs espèces de portraits (auto/allo, simple ou multiple, pris dans une scène ou autonome). »

²⁰. *Idem*.

²¹. Jean-Luc Nancy, *Ibidem*, p. 17.

²². *Ibid.*, p. 45.

²³. Sur ce point, notons que Jean-Luc Nancy cite Hegel pour lequel le portrait est un accomplissement médian de l'art. *Ibid.*, p. 28.

rapporte à son modèle – Le portrait ne se rapporte qu’au soi : au soi en tant qu’autrui, précisément seule condition pour qu’il y ait rapport.²⁴ »

Selon le philosophe et dans la lignée de Sartre, le portrait est même davantage l’exposition d’un rapport plutôt que la représentation d’un sujet, rapport voué au dépassement et au renouvellement, rapport dans lequel tout sujet engage une expérience :

L’autonomie du portrait [...] l’engage par là même, immédiatement, dans un rapport à la fois unique, exclusif, et sans fin renouvelé : au sujet et aux sujets auxquels par dessein il est présenté ou exposé. L’exposition n’est pas un appendice ni une parade de qualité ou de l’essence du portrait : elle est consubstantielle de la peinture, aussi l’est-elle encore plus, si c’est possible, au portrait. [...] L’« exposition » est cette *mise en place* et cet *avoir lieu*, ni « intérieur », ni « extérieur », mais *en abord* ou *en rapport*. On pourrait dire le portrait *peint l’exposition*. C’est-à-dire qu’il *la met en œuvre*. Mais l’« œuvre », ici, n’est pas la chose ou l’objet « tableau ». L’œuvre est le tableau *en tant que rapport*. En ce sens, *le sujet est l’œuvre du portrait*, et c’est dans cette œuvre qu’il se trouve ou qu’il se perd²⁵.

Il semble donc que le portrait conduise à un engagement du sujet, en œuvre et dans l’œuvre, et s’appuie sur ce que nous avons commencé à visualiser comme une paroi, le cadre d’une fenêtre ouverte, la surface miroitante d’une onde ou encore un plan médian, bref un seuil opaque et/ou transparent, éventuellement lumineux, sur lequel on trace, que l’on observe, dans lequel on entre mentalement et duquel on ressort sans avoir pour autant bougé. Il est certain que du point de vue purement factuel, le portrait induit physiquement l’expérience d’une rencontre. Or, cela est rendu possible, comme nous le précise Jean-Luc Nancy, par un « avoir-lieu » dans l’espace et le temps, c’est-à-dire *une situation*.

Cette situation est particulière, au sens où elle suppose en amont la coprésence de deux sujets, dont l’un est créateur et l’autre modèle d’une figure « tracée », puis en aval, l’implication d’un sujet tiers, renvoyé à lui-même par ce que Bart Verschaffel appelle « le revers du tableau²⁶ » vu comme un « quatrième mur ouvert [...] supposant l’existence d’une "salle"²⁷ ». Or, plutôt que de réduire le portrait à un espace de représentation théâtralisé, ainsi que

²⁴. *Ibid.*, p. 25.

²⁵. *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁶. Bart Verschaffel, *Essai sur les genres en peinture, Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La lettre volée, 2007, p. 50.

²⁷. *Ibidem*, p. 51.

l'induit l'auteur, nous retiendrons de la réversibilité de cette situation qu'elle campe un lieu où passent et se transforment conjointement des affects et des perceptions cousues dans la chair du visuel. En fait – et nous rejoindrons ici Verschaffel – « le portrait crée une situation dont il est lui-même partie intégrante²⁸ », il amène à une conscience du *re-présenté*.

Le portrait, en une situation ainsi promise à son propre dépassement, met donc en vis-à-vis – en jeu, au sens où il reconduit une situation antérieure – une personne référente et un *je* sur un plan d'intersection qui est parallèlement surface neutre, sans intérieur, accessible pourtant à tous les passages d'une opération mentale et intime, tandis que cette expérience se déroule dans une « salle » propre à recréer les conditions de cette intimité. Or, en cette « salle » réside la transposition d'un autre lieu : un site abstrait en lequel s'affichent l'écran des songes et la complexité de la psyché. Le procédé est métonymique et métaphorique, au même titre que le combinent les deux mythes dont notre réflexion est partie.

Depuis le dispositif du portrait, l'œuvre s'articule donc en un site indéterminé en fonction d'un seuil à considérer, à retourner et à ouvrir – voire à franchir, et qui proposerait les possibles d'un occasionnement à investir et à distancier, peut-être à étudier en ce qu'il objective ou selon ce qu'il traduit de subjectif. Ainsi, le faire du portrait et, par extension, sa présentation, construisent-ils le paradigme d'une image entrant dans l'éprouvé d'une expérience de la proximité et des écarts, expérience parfois conduite à l'extrême, et cependant ouverte à la nécessité d'une issue inconnue où se logent attractions, répulsions, crises, effarement et affolements, quand bien même à considérer le possible d'une faculté d'apaisement.

Il est intéressant de reprendre ici la réflexion que mène Jean-Luc Nancy à partir de la définition du mot « portrait » tel que le préfixe en indique un mouvement d'intensité : Nancy constate de prime abord que « [...] le mot “*por*” ou “*pour*” est un intensif²⁹ ». Dans un second temps, le philosophe

²⁸. *Idem.*

²⁹. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, *op. cit.*, p. 50. [en note]

examine ce *trait* qui fait lien avec « traire, faire sortir³⁰ ». C'est pourquoi, ajoute-t-il « Le trait est d'abord extrait. La peinture est l'extraction du trait³¹. » Elle est, ajouterons-nous, trace d'un mouvement conduit par une respiration, dépôt d'un souffle du vivant.

Ainsi, continue Nancy, « Peindre est tirer en avant, au dehors, c'est présenter, tout comme "*repraesentatio*" (antérieur à "*praesentatio*") est mise en avant, mise en présence [...]. C'est *rendre* présent. Peindre c'est tirer la présence au-dehors – fût-elle présence d'une absence³² », tandis que le récepteur, lui, tire ce devant au-dedans de lui-même, s'ouvrant de la sorte à un espacement, ainsi que le philosophe l'observe plus loin : « car il vire instantanément, du même trait, de la même touche du peintre, en espacement d'un monde avec son attrait et son inquiétude³³ ». Or c'est bien dans cet espacement, cette situation de rapport intangible, que se déploie la démesure d'une structure d'image appelant mémoire et dépassement, comme si le portrait reconduisait le lieu d'émergence d'un rapport originaire et en même temps universel – rapport nécessaire à la nature humaine en ce qu'elle est déterminée par la rencontre de l'autre, rapport à la fois ancré dans la vie, la conduisant dans une histoire, et rapport mis à l'épreuve de la distance – comme si la découverte de la distinction entre un *extime* et un *intime* passait par ce rapport, comme si, enfin, l'homme était en ce lieu et partout, pris dans une dialectique du désir et du manque, entre l'élan d'un geste inaugurant la création en tant que trace du rapport, et des allers et retours erratiques toujours en quête de l'autre absent – inquiets, du latin « *inquietus* » : c'est-à-dire « qui s'agite, qui n'a pas de repos, turbulent³⁴ », donc en mouvement. Ce sont ces affects et ces mouvements, tels des trajets d'expectatives, que le portrait reconduit à la surface de l'œuvre, en son espace œuvré – en son exposition ou sa *représentation*. La situation de portrait est donc vouée à la répétition et au franchissement imaginaire d'une limite pourtant cadrée au seuil d'une œuvre qui est surface, qui fait surface, sans intériorité apparente. Elle ouvre à un lieu

³⁰. *Idem*.

³¹. *Id.*

³². *Id.*

³³. *Ibidem*, p. 82.

³⁴. Centre de Ressources Textuelles et Lexicales, « Inquiet », onglet « étymologie », [en ligne], 2009, [consulté le 14 Mai 2011], <www.cnrtl.fr/etymologie/inquiet>.

où il y a rencontre et en ce sens proximités, distances, déplacements ou dépassements des images, transformation d'un soi. Dès lors vécu, remémoré, reconduit, le rapport du portrait fait retour sur le paradigme d'une expérience empirique, la recompose en quelque sorte, en créant une situation d'espace et de rapport où tournoie une métaphysique de la présence, et peut-être davantage l'écoute du silence de *Il y a*, dont Emmanuel Levinas sait décrire l'ampleur dans *De l'existence à l'existant*³⁵.

Cependant, la notion de dépassement, nous l'emploierons aussi, dans cette thèse, en vertu de questions inhérentes aux qualités formelles du travail du portrait. En effet, jusqu'à présent a été laissé de côté ce qui sert usuellement à définir la forme-portrait, à savoir la ressemblance dont elle fait preuve à l'égard du portraituré, et dont le statut nous pose ici problème : faut-il en effet y voir, comme les théories le stipulent bien souvent, une identification d'objet au sens d'une « portraiture » ou l'individuation d'un sujet ? Et dans ce cas, le portrait « en vérité » ne dépasse-t-il pas son référent d'une exactitude troublante – l'incarnant au-delà de lui-même, pour l'autre, sans que ce sujet ait à s'y reconnaître ?

³⁵. Emmanuel Levinas, *De L'Existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1963.

3. Ressemblance

La théorie du genre ne manque pas de ressources quant à ce qui semble être la qualité primordiale du portrait : l'idée qu'un bon portrait est une effigie ressemblante remonte, en effet, à l'antiquité. Pline témoigne notamment des portraits du grec Apelle comme répondant à une exactitude des traits « à s'y méprendre », ainsi que le relate Édouard Pommier d'après le recueil Millet³⁶. Pourtant, parallèlement, Pommier, indique selon le même recueil, qu'un contemporain d'Apelle, Aristeidès, peignait l'âme des personnes comme nul autre, attaché plutôt au travail des expressions et des passions. Aborder la ressemblance pose ainsi problème. Repose-t-elle uniquement sur une adéquation à un modèle physique ? Mais alors, en quoi consiste-t-elle quand elle dépeint des qualités d'âme, ainsi que le préconisait Aristote ? Comment noue-t-elle les relations entre forme intelligible et forme sensible et que mobilise-t-elle en faveur de l'image ? Enfin, de la ressemblance à l'incarnation, qu'est-ce qui, dans l'image, déclenche sa puissance de révélation ?

Les pratiques romaines visant à immortaliser les traits de personnes défuntées sont bien connues. Véronique Mauron et Georges Didi-Huberman en résument tour à tour les commentaires depuis Pline et Polybe³⁷ et les situent à la source de la théorie du visuel en occident. Néanmoins, si l'une cherche à rapprocher ces *imagines* du portrait et tente de définir l'*imago* sous le dictat d'une ressemblance mimétique³⁸, l'approche du second gagne en interrogation. Car, Georges Didi-Huberman, revenant sur l'origine de la peinture comme tracé d'ombre humaine, doute. Il doute à partir de la pensée de Pline, dont l'histoire de la peinture, abordée par les matières, « ne fait pas l'éloge de la *Mimesis* » : « nous voici en tous les cas [indique-t-il] fort loin de cette haute juridiction de

³⁶. Édouard Pommier, *Théories du portrait*, *op. cit.*, p. 24.

³⁷. Véronique Mauron, *Le signe incarné*, *op. cit.* L'auteur situe la ressemblance sur une ligne d'existence qui va de l'homme modèle d'une famille ouvrant la destinée d'une généalogie.

Cf. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, pp. 62-70.

³⁸. Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 226, précise que non seulement l'*Imago* se substitue au défunt mais qu'elle acquiert par « homologation avec le corps humain, une force de présence ». Elle devient ce qui reste visuellement lorsque le corps s'altère. Elle se révèle comme une tentative d'excéder le corps, d'en manifester une présence naturelle et la plus ressemblante possible. »

L'*idea*, qui, entre rhétorique et philosophie, était censée avoir fourni l'élément de référence pour toute pensée de l'art ancien » selon les formes de l'intelligible. Et, s'il remarque qu'« *imago* » prend en effet fréquemment le sens de « portrait », le philosophe précise les termes d'« *Imaginum pictura* » utilisés par Pline, traduits indûment dans le cadre des catégories de l'art par « peinture de portraits ». Il fait aussi remarquer que la rencontre des deux mots recouvre « la rencontre d'une matière naturelle (la terre colorante, le pigment) et d'un rite, d'un culte symbolique, qu'il ne faut pas appeler portrait », car il s'agit d'en souligner le renvoi littéral, depuis l'empreinte d'un modèle vivant, à une valeur sacrée dont l'image tient lieu de support. Or, ce qui nous intéresse ici, c'est effectivement le caractère de support dont témoignent ces *imagines*, car, même si elles dressent à la faveur de la mémoire des vivants une effigie exacte, il semble qu'on puisse appréhender ces *imagines* au cœur du décalage qu'elles suscitent avec une réalité vivante : leurs modelés étant figés et exacts à l'excès, ils témoignent ainsi d'un écart avec ce qui est mobile et tangible – écart où s'active cette faculté mentale que nous appelons l'imagination. Et, c'est justement parce que l'*imagines* clive en sa faction ressemblante, distanciée, voire intouchable – premièrement, une réalité extérieure éteinte demeurant au plus près de son existence d'origine, et secondairement, sa réanimation par l'esprit des vivants (c'est-à-dire, une faculté mentale articulant une réception de ce qui est perçu et une appropriation projective) – qu'une circulation est possible, entre image-copie et image-illusion.

Didi-Huberman fait mention de ce clivage qui, pour lui, opère une scission entre les empreintes de cire dont proviennent les *imagines* et l'imitation dans le marbre de portraits sculptés présentant à la même époque des effigies de pouvoir non pas d'après leurs traits propres, mais en vertu d'une copie de statues de la Grèce ancienne visant à idéaliser leur nouveau destinataire. Or, cette scission entre le caractère sacré du geste de fabrication de l'image-contact en présence (geste étendu en un rituel) et le travail de la ressemblance que l'œuvre d'art pérennise selon une détermination fictionnelle a des conséquences notables sur l'imaginaire occidental. Selon Didi-Huberman, toute image serait ainsi clivée et conduirait à une ambivalence entre une authenticité fondatrice où la ressemblance trouverait sa légitimité et une possibilité de

fiction et de « confusion des référents³⁹ » que par ailleurs Pline dénonce. L'image serait donc aussi ressemblante que mensongère, comme *a fortiori* le portrait qu'elle campe en son geste indiciaire fondateur inauguré par l'histoire de Sicyone. L'imagination se situerait alors dans cet entre-deux et construirait cette ambivalence irréductible, comme un tournoiement entre des pôles en déplacement, dont la comparaison tiendrait lieu de principe premier⁴⁰. Il n'est, en effet, pas de ressemblance sans différence.

Revenons cependant à l'exactitude de report des traits : est-elle, pour autant, ressemblance ? Et de quelle ressemblance s'agit-il ? Peut-on parler à juste titre d'une vérité du portrait ?

La pensée de Hegel est particulièrement sévère concernant la qualité de ressemblance du portrait : « Dans la peinture de portraits, où il s'agit de fixer les traits d'un homme, la ressemblance est certainement un élément très important et, cependant, dans les meilleurs portraits, dans ceux qu'on s'accorde à reconnaître comme les mieux réussis, la ressemblance n'est jamais parfaite, il leur manque toujours quelque chose du rapport au modèle naturel. L'imperfection de cet art tient à ce que ses représentations, malgré les efforts d'exactitude, restent plus abstraites que les objets naturels dans leur existence immédiate⁴¹ ».

Hegel condamne donc l'imitation dans la mesure où elle est confondue avec la notion d'exactitude, et s'il déprécie les fables qui sont parvenues jusqu'à nous, telle celle des raisins peints par Zeuxis ou du voile de Praxéas⁴², c'est que pour lui, « les traits humains doivent avoir une expression de spiritualité⁴³ » qui

³⁹. *Idem*.

⁴⁰. Notons que « comparaison » vient du latin « *comparo* », le préfixe « *com* » marquant l'union, et le mot « *paro* » la notion de pair, de semblable (avec dans la forme verbale, l'idée de mettre de pair, sur une même ligne deux choses différentes). « *Paro* » a aussi le sens de préparer, arranger, apprêter. Et « *Paro* » signifie apparaître, se montrer, se manifester, être présent, s'effectuer se réaliser. Autant de termes qui ensemble construisent l'acte de création comme acte de présentation seconde et l'imagination comme Re-présentation.

À cela, il faudrait encore ajouter que « *comparo* » signifie : « procurer, ménager, préparer » et qu'en ce sens, le mot intègre l'idée d'une action qui n'est pas définitive et qui s'adresse à un interlocuteur.

⁴¹. G.W.F. Hegel, *Introduction à L'Esthétique* [1835], Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p. 49.

⁴². *Ibidem*, p. 47.

⁴³. *Ibid.*, p. 50.

manque à l'homme « sous son aspect de tous les jours⁴⁴. » Il réfute ainsi l'idée de réduire la conception de Platon à une *Mimesis* servile, dont il constate lui-même l'échec, voire le caractère d'excès : « Il y a des portraits dont on a dit assez spirituellement qu'ils sont ressemblants jusqu'à la nausée⁴⁵. » Il reproche, en outre, à l'imitation de « [mettre] le souvenir à la base de la production artistique⁴⁶ », et de la situer par ce biais entre une vaine quête d'immortalité et le sentiment nostalgique de la perte.

Ceci correspond à une mise en garde quant à la valeur expressive du portrait en lequel Hegel souhaite voir la représentation d'un accomplissement de la vie intérieure du sujet en vertu d'une manière de maître, comme le précise Jean-Luc Nancy⁴⁷. L'exigence est immense. Prise dans l'idéal d'une *Mimesis* qui éloigne le portrait de la vie quotidienne, elle en fixe les modalités selon une conception qui semble aujourd'hui aporétique au sens où elle repousse la dimension de l'ordinaire au profit d'une vision présupposant les inclinations morales du sujet, au sens aussi où Hegel n'étend pas la réception du portrait dans le temps et à d'autres mœurs que les siennes. Le portrait est donc pensé comme l'apogée d'un sujet (y compris dans ses expressions passionnelles) dans un cadre spatio-temporel donné et selon une réception univoque.

Or, le portrait oscille pourtant entre l'intention d'une ressemblance et le tracé mémoriel d'une personne qui tire effectivement l'image en un « pour soi » et « pour d'autres » dans le déroulement du temps. Le portrait est tiré en fonction d'un lien qui ne peut se rompre avec l'absence – ni même avec la mort, dont nous savons que cette dernière dialogue avec celui ou celle qui crée l'image. Car c'est bien de cette question-là dont il s'agit au fond de l'image, en son ombre cependant appréciée par Hegel puisqu'il indique que « les œuvres d'art sont des ombres sensibles⁴⁸ » et qu'il se réfère à un « *Royaume des ombres du beau*⁴⁹ » qui présiderait à la création de son temps. Il faudrait, il faudra, au cours de cette réflexion, tenter de lâcher l'éclat de la proie pour ce territoire de

⁴⁴. *Idem*.

⁴⁵. *Ibidem*, p. 46.

⁴⁶. *Ibid.*, p. 48.

⁴⁷. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, *op. cit.*, pp. 28-30.

⁴⁸. Hegel, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁹. *Idem*, souligné par l'auteur.

l'ombre, car à la tombée de la nuit d'un principe transcendant susceptible de sauver le monde, on peut aujourd'hui discerner, dans l'obscurité, ce qui tient lieu, dans l'image, d'une force sensible autorisant le surgissement de sa révélation intrinsèque et non plus divine.

Or, il s'agit de ne pas confondre ressemblance et exactitude, sachant qu'une exactitude des traits est impossible – quand bien même ceux-ci seraient moulés dans la cire –, dans la mesure où l'expression humaine est d'une part, traversée par des émotions multiples, variables, évanescentes et toujours en mouvement (dont on doute qu'une seule, figée, puisse caractériser un individu à part entière), et d'autre part, parce que les personnes portraiturees sont soumises à l'égide du temps et de ses transformations. S'ajoute à cette tautologie une certaine discordance entre les ressentis et la raison de celui qui pose (Diderot, quelque temps avant Hegel, a su alarmer ses contemporains quant à ces limites⁵⁰), entre la convenance qui gouverne les attitudes morales et une tempête sensible contenue au bord des passions dans une impassibilité de posture⁵¹.

D'ailleurs, souvenons-nous encore une fois du geste de la fille de Dibutade en ce qu'il élabore une figure profilée. Or, non pas modèle, mais invitation à modeler, cette figure demeure une proposition *pour* l'imagination. Elle n'est pas captation, mais caresse d'un contour imprécis dont la forme s'évapore dans la poudre de charbon. Elle est donc invitation à ce que nous avons déjà défini comme un rapport en œuvre et à l'œuvre. Ce rapport, renouvelable depuis un geste inaugural, est ainsi ouvert à l'infini.

Quant à la notion d'exactitude, elle semble certes relever d'un fantasme de capture, mais la précision dont elle répond, en faveur d'une recherche de ressemblance absolue, nous paraît établir une fixation inquiète qui pourrait bien conduire à la panique d'un point de hantise mortifère, en témoignent les

⁵⁰. Denis Diderot, *Salon de 1767-69*, Paris, Édition Bukdahl, Delon, Lorenceau, Hermann, 1990, p. 81, [à propos du portrait de Diderot par Van Loo].

⁵¹. Sur le visage en société, on renvoie ici le lecteur aux ouvrages importants de : Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage, Exprimer et taire ses émotions (XVII^e-début XIX^e)*, [1988], Paris, Payot, 2007.

David Le Breton, *Des visages, Essai d'anthropologie*, [1992], Paris, Métailié, 2003.

pratiques anciennes précitées, mais aussi la fabrication contemporaine de figures de cire qui attirent les foules en leurs musées⁵².

Quel sens trouver alors à la ressemblance, dans la mesure où le modèle n'est plus accessible ? Tout portrait ne retient-il pas le paradoxe d'une trace et d'un effacement ? Ne serait-ce pas là son enjeu véritable plutôt que celui d'une ressemblance couplée à l'acuité d'une reconnaissance vaine quand bien même elle serait nommée ? D'ailleurs, la langue italienne emploie le mot « retrait » (*ritratto*) plutôt que « portrait », et la traduction directe du mot en français le conduit dans un double sens, où le préfixe *re* indique aussi bien quelque chose qui serait tiré en arrière et qui ferait retour, qu'une action de recommencement au sens d'une répétition. Dans le cadre qui nous occupe, ce double mouvement comprend certes, l'idée d'une duplication à partir d'une figure initiale, mais intègre aussi le départ de ce « modèle » face à sa représentation, ainsi qu'une fonction d'attrait à l'égard de l'œuvre pour celui qui la regarde en *pour*-trait.

Si nous suivons Philippe Lacoue-Labarthe dans son « retrait de l'artiste en deux personnes⁵³ » – lequel précise que dans la langue d'oc, « on dit souvent "retraiter quelqu'un" pour "ressembler à quelqu'un, en être le portrait"⁵⁴ » – la ressemblance est une transcription qui ne permet de reconnaissance qu'en vertu d'une graphie (éventuellement une écriture) ou d'une manière (par exemple celle de la peinture) au lieu du visage, tandis que la mort vient.

Quelques années plus tard, Lacoue-Labarthe revient sur ces questions : à l'occasion d'une interrogation sur l'œuvre d'art, il emploie pour qualifier la peinture d'un sujet les termes de « vraie semblance⁵⁵ », ce qui l'amène à préciser le

⁵². On pense au très fréquenté Musée Grévin et à son homologue londonien, lesquels accueillent un nombre impressionnant de visiteurs dans le champ du non-art.

⁵³. Philippe Lacoue-Labarthe et François Martin, *Retrait de l'artiste en deux personnes*, *op. cit.*

⁵⁴. *Ibidem*, p. 33.

⁵⁵. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Vraie Semblance*, Paris, Galilée, 2008. Si le propos de ce livre posthume vise l'analyse du texte de Heidegger, *Sur la Madone Sixtine* [1955], il interroge les notions de *mimesis*, de représentation et d'image, en concluant sur le concept de *Bild* qui, au-delà de la fenêtre albertienne, construit, pour l'auteur, un site ouvert à l'événement : « le *Bild* fait donc paraître et se retire dans tout paraître ou de tout paraître. Le *Bild* amène au paraître le retrait de tout paraître (...) il fait exister ou expose ce qui n'existe pas, et n'existant pas, existe absolument » [p. 63]. La Madone Sixtine serait alors *por*-trait, et *re*-trait. Elle est cette contradiction que Heidegger voyait dans l'œuvre en son acceptation la plus large, contradiction dont Lacoue-Labarthe relève le « le trope de la contradiction, voire de l'impossible [p. 71].

mot « *Ritratto* », en lequel il voit « la *mimesis*, avant toute imitation⁵⁶ », c'est-à-dire la mise en œuvre d'un sujet, en tant que celle-ci recèle et décèle un paradoxe révélant le retrait du paraître et construisant finalement un portrait sans modèle. Ne resterait alors qu'une semblance qui prendrait forme dans la peau du pictural, et pourquoi pas de l'ensemble des images ; ne resterait que l'aspect d'un fantôme, pelure diaphane, ou opacité sans fond appelée à errer en une question qui toujours se renouvelle, malgré les applications à la poser, malgré l'intention de la fixer.

Que dire alors d'une semblance ? Comment en cerner la vague déprise substantielle ?

Jean-Luc Nancy lui confère le sens d'une allure, d'un air, obtenus par assemblage et tirant inéluctablement la ressemblance vers l'absence, tant la mêmeté à laquelle elle se réfère s'adresse au constat d'une disparition. Et, cette mêmeté retournant « sans fin, le regard sur soi à un regard hors de soi⁵⁷ », il semble qu'elle concerne davantage la face invisible de nous-mêmes que nous ne voyons pas : « En première ou en dernière instance, la ressemblance du portrait met ainsi en rapport avec l'absence du visage propre, avec son être-en-avant-de-soi⁵⁸. »

Le portrait induit donc une double absence qui rapproche artificiellement les faces invisibles d'une énigme d'image fonctionnant comme une ombre qui se serait détachée de son corps d'appartenance pour venir hanter l'espace de son mystère, et comme l'éclat miroitant d'un visage évanescent visant à révéler celui de quelqu'un qui ne peut se voir. La ressemblance, ou la semblance, résiderait alors en ce report d'un éclat conservé en mémoire, pendant que la trace d'une ombre fixerait les contours d'une présence dont on ne peut mesurer la profondeur. Du dépôt de cette réfraction lumineuse, reflet ouateux de réel qui garde en lui le souvenir d'une contiguïté évanouie, et de cette épaisseur d'ombre en échappée dont le contour est l'esquisse d'un geste qui retient, l'imaginaire construirait ses schèmes à la fois par métonymie et par métaphore, c'est-à-dire concrètement en créant du

⁵⁶. *Ibidem*, p. 70.

⁵⁷. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁸. *Ibidem*, p. 48.

double, que ce soit par contact ou par déplacement. On peut dès lors se demander si ces fonctions ne relèvent pas d'une lutte interne à l'humain qui viserait à combler les vides de son existence ; d'un côté, il pourrait ainsi tenter de rejoindre un néant dont il croit venir et où il retourne, et de l'autre il chercherait à pallier la solitude de son être séparé, toujours en quête d'un autre, et d'un rapport qui met sa vie en lumière, alors que son visage lui demeure invisible.

Au pendant de l'ombre dont l'art cherche en partie les ténèbres, ce n'est pas le principe d'une *mimesis* miroirique que nous essayons de dégager ici, mais plutôt l'effort qui appartient à la peinture, et plus tard aux arts visuels, de construire un dispositif abstrait, quelque chose comme un cristal incommensurable capable de reconduire un système mondain, en ses matités, ses transparences, et ses brillances, à partir desquelles le vivant se repère et l'humain s'image et imagine. C'est cela, nous semble-t-il, qui est à l'œuvre dans le portrait : un entrelacement d'espace et de temps qui interroge le physique et le méta-physique, en tant qu'ils agrègent des rapports sensibles et psychiques. Dans cet entrelacs se perd parfois la ressemblance d'une personne qu'une image a évanouie au présent de son être. Celle-ci n'est plus alors qu'un vestige se retournant sur quelqu'un d'autre, un autre qui va décider d'une ressemblance peut-être inexistante. De toute façon, il n'en trouvera jamais que la semblance et les départs de ses propres fictions.

4. Dans le portrait, le visage

Alors pourquoi, à certaines périodes de l'histoire occidentale un tel intérêt est-il porté à aux traits du visage⁵⁹ ? Pourquoi, en Europe – en Italie, en France et dans les Flandres – à la Renaissance, en dehors de tout rituel funéraire, attacher une telle importance à détailler des hommes et des femmes par leur visage offert au monde, et quel monde ? Et pourquoi distinguer des visages parmi d'autres ?

Si l'on peut relever, dans l'art de la fin du Moyen-Âge, une progressive sortie du sacré au profit d'un intérêt pour l'existence humaine⁶⁰, on peut se demander en quoi le dispositif pictural tend à isoler l'individu et à lui accorder une valeur, en quoi le visage serait déterminant pour affirmer l'identité d'une personne, et qu'est-ce qui se joue, sur un plan épistémologique dans cette apparition du visage humain, tel qu'il est cadré, isolé, mis en position d'interlocuteur éternel dans l'espace pictural ?

Certes, le portrait flamand tend, comme partout en Europe, à valoriser des personnes illustrant des fonctions sociales de haute importance (nobles de cour, membres ecclésiastiques, donateurs de l'église), mais bien des anonymes y figurent dans des activités de tous les jours, et notamment des enfants⁶¹ ; de plus, si le portrait de dévotion représente traditionnellement des donateurs « en pied », bon nombre de portraits dits « indépendants [montrent dans l'espace pictural] la personne pour elle-même⁶² » : ils resserrent la figure au niveau du buste afin de laisser prévaloir une stature, un port de tête, les mains et le visage. Lorsque ce resserrement isole davantage le visage, dans ce cas, il est vu de profil et bien souvent étendu à un groupe placé dans un format oblong et horizontal.

⁵⁹. Citons notamment les portraits réalisés dans l'antiquité romaine que l'on connaît désormais comme l'ensemble iconographique dit « portraits du Fayoum ».

⁶⁰. Bernard Focroulle, Robert Legros et Tzvetan Todorov, *La Naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset, 2005. L'objectif de cette publication collective est de montrer l'émergence, à la Renaissance, d'un intérêt pour l'individu et son quotidien selon les temporalités propres aux champs disciplinaires de la peinture, de la musique et de la littérature.

⁶¹. Voir Brigitte de Patoul et Roger Van Schoute, *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000, pp. 222-224.

⁶². *Ibidem*, p. 231.

Loin de pouvoir développer ici les conditions qui conduisent une nouvelle épistémè à la Renaissance, nous observons néanmoins avec Todorov⁶³ l'influence de la pensée du franciscain Guillaume d'Occam au XIV^e siècle qui admet l'existence empirique des hommes face à Dieu, puis au XV^e siècle, celle du Chanoine Jean Gerson quant aux capacités de transcendance de l'image, et enfin celle de Nicolas de Cues qui distingue un principe divin éternel, détaché de la vie des hommes alors soumise aux cycles du temps. Cela conduit Todorov à relever comment, par l'enluminure, les images s'émancipent du poids de l'iconoclastie ayant sévi à l'intérieur des frontières chrétiennes entre le VIII^e et le IX^e siècle, comme du soupçon jeté sur le sensible qui plaçait le champ de la représentation sous contrôle du religieux. En effet, la faction artisanale des enluminures semble ouvrir à la temporalité et à la relation : les ombres des objets sont posées, les corps se meuvent dans le quotidien modeste des activités humaines, et les visages sont marqués par le passage du temps et par l'expression du sourire. Autant de directions reprises au XV^e siècle par Robert Campin et Jan Van Eyck dans la peinture de tableau, où des personnes modestes et anonymes sont montrées au travail dans le souci constant de détailler ce qui caractérise les visages. Mais, Todorov remarque quelque chose qui nous semble engager une rupture décisive d'avec le Moyen-Âge chrétien : Van Eyck signe ses tableaux, opérant ainsi la reconnaissance du sujet-peintre qui s'immisce dans l'espace de représentation. Sans pour autant prétendre que cette intrusion amorcerait une fonction d'autoportrait, il est certain que l'intervention de la graphie de l'artiste, puis de sa forme figurée à l'intérieur du tableau – ce qui semble avoir été réalisé par Le Maître de Francfort, Gérard David, Albert Bouts, et Rogier Van der Weyden, et les frères Van Eyck⁶⁴, qui outre leur signature, se sont tous représentés comme des personnages secondaires et parfois de façon isolée – place le sujet-artiste au cœur de l'œuvre, car cela l'authentifie dans un système plurivoque et contextuel beaucoup plus efficace à donner une teneur identitaire que la seule reproduction de caractères, aujourd'hui anonymes, sur un visage individualisé. Cela va de pair, au XV^e siècle, avec une volonté de montrer l'homme dans une

⁶³. Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu*, *op. cit.*, p. 45 et suivantes.

⁶⁴. Brigitte de Patoul et Roger Van Schoute, *Les primitifs flamands et leur temps*, *op. cit.*, p. 227-229.

représentation non plus idéalisée ni symboliste, mais réaliste – en ce sens, la peinture flamande se démarque de la peinture italienne, dont la théorie, à la même période, est sous l'influence idéale de l'Antiquité gréco-romaine – où la place de Dieu est, d'une part reconsidérée comme principe transcendant séparé de la vie des hommes (donc retournée sur la valeur humaine, son travail, ses activités au quotidien) et où cette place semble, d'autre part, opérer une permutation du geste créateur qui passerait, en termes hégéliens, d'un principe universel abstrait (Dieu) à une proposition universelle concrète (la réalité des hommes)⁶⁵, et ce, par la figure et le visage de l'artiste à égalité d'une manière de création. Il y a donc apparition d'un individu, certes, parce que sa figure n'est pas soumise à une lecture de l'espèce dominée par un dieu tout puissant, parce que l'on s'approche de son visage et que ses traits sont représentés au naturel, mais surtout, en ce qu'il est guidé dans sa vie quotidienne par la vertu de ses actes, et notamment parce qu'il est lui-même en capacité de créer. Il y a donc bien individuation d'un homme créateur (nous pourrions dire aussi inventeur) animé par une spiritualité et cependant séparé d'une instance divine. La valeur de cet homme n'est pas puisée dans un élitisme de cour régi par les atours d'une apparence codifiée – par des appareils –, mais dans le travail journalier et la production : l'individu qui naît dans le portrait dresse un homme capable d'appréhender sa condition sur terre dans l'action d'un faire, celle du soi parmi les autres, mais encore selon une pensée réflexive permise par l'art – donc l'image – et transmise par les écritures. C'est ce procès qui retient notre attention, car il indique un sujet, en fonction d'un être au monde parmi les autres, dans l'écart de la différence, et non en une mêmété qui camperait une identité fixe, copiable à merci.

Ainsi, l'identité ne nous semble pas – dans la mesure où cette notion mobilise des facteurs pluriels, épistémiques, et donc complexes – pouvoir se résumer aux caractéristiques d'un visage dont le rendu serait réaliste, mais bien plutôt s'épandre en un espace qui ne peut se circonscrire au tableau et qui en lui se métaphorise. C'est ce à quoi répond le travail du portrait, car sa mise en œuvre dépasse le problème de l'identification en faveur d'une individuation.

⁶⁵ G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, [1807], [trad. par Jean Hyppolite], Paris, Aubier, 1941, Volume 1, p. 17, et Volume 2, pp. 293 et 294.

C'est pourquoi le nom de la personne à laquelle se réfère le portrait importe peu (en dehors de la filiation qu'il détermine) : il ne contient, en effet, qu'une information partielle coupée des actions et de la conscience de l'humain auquel il s'attache, à moins, peut-être, de l'historiciser.

Il faut donc admettre qu'un portrait, malgré la quête de substance qu'on lui porte, n'est que tentative et esquisse, et ce, en dépit de toute prouesse technique hyperréaliste dont il pourrait faire preuve. Il faut aussi comprendre qu'un portrait est une intention qui individue autant une personne intéressée par la situation de portrait au sens politique, économique, que sur le plan d'une intimité partagée. Enfin, il est important de bien noter, quitte à nous répéter, que le portrait implique autant une personne dans son apparaître et sa conscience d'être, que le sujet artiste qui la peint et le regardeur auquel il s'adresse.

Et c'est bien ce que relève Gérard Wajcman, dans ses récentes « chroniques de l'intime⁶⁶ », quand il souligne combien les primitifs flamands retournent le monde sur le spectateur, de même que la peinture de Mantegna, notamment dans le *Studiolo d'Urbino*, ouvre au dispositif d'une fenêtre à double entrée qui change le rapport à l'œuvre et fait advenir le regard du spectateur en tant qu'il participe à l'œuvre et n'est plus seulement contemplatif, devenant dès lors sujet « voyeur », voyant sans être vu et jouissant de cela⁶⁷. Cette conversion du regard est celle d'un sujet dégagé de l'emprise d'une puissance transcendante observant ses faits et gestes, au bénéfice d'un homme qui puiserait en lui-même sa conduite éthique. Il n'est plus regardé par Dieu

⁶⁶. Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Éditions verdier, 2004, pp. 334-338 et pp. 396-428.

⁶⁷. Nous ne partagerons pas, ici, les propos de l'auteur distinguant la peinture flamande de la peinture italienne, conférant à cette dernière une valeur prédominante en raison de la distance qu'elle maintient avec le spectateur, ce que Wajcman nomme « un monde visible, regardable, parcourable à l'infini », construit, notamment, à partir du point de fuite perspectif qui permet à l'homme une prise de pouvoir sur le visible. Et, si Wajcman voit dans le *Studiolo d'Urbino* réalisé par Mantegna pour le duc de Montefeltro, l'ouverture du regard de l'homme sur la solitude et une intériorité nouvelle, au sens où ce *studiolo* autorise un sujet montré ou caché à loisir, ce que n'autoriseraient pas la proximité intrusive des portraits flamands, nous objecterons à l'auteur ses présupposés favorables à l'idéal italien au détriment des recherches des portraits flamands dont le travail est peut-être à comprendre sous un autre paradigme que celui de la fenêtre, ou du moins, selon un parti pris qui n'est pas celui de l'ouverture au-dehors mais celui d'un discernement œuvré dans l'enclos d'une boîte, d'un intérieur, – parti pris d'ailleurs bien compréhensible étant donné les différents modes de vie dans le climat du Nord de l'Europe.

comme une espèce à départager selon ses vices et ses vertus. Il regarde le monde et se construit en faveur de son expérience. Il est dès lors capable d'instaurer son propre rapport au monde ainsi que l'immanence de son regard qu'il reconduit dans l'œuvre offerte au voir.

N'oublions pas cependant, revenant au portrait flamand, la dimension catoptrique de ces tableaux telle qu'elle est montrée par bien des auteurs et par Wajcman lui-même⁶⁸. Il appartient à David Hockney⁶⁹, même si son écrit manque de rigueur scientifique, d'indiquer la possibilité pour les peintres flamands d'avoir eu recours à des miroirs pour bâtir les mises en scène de ces portraits dont les modèles étaient peut-être installés à l'extérieur de l'atelier et captés ainsi, en pleine lumière, depuis l'intérieur d'une salle de travail où se serait projetée, inversée, leur image qu'il semble avoir été possible de reporter rapidement à grands traits, opération préalable à un travail de détail du visage. L'hypothèse retient. D'ailleurs, si elle était validée par une analyse plus poussée, elle permettrait d'appréhender la duplication par réfraction d'un effet lumineux selon un processus inverse du système de l'ombre projetée à l'origine du tracé de Dibutade. Quoi qu'il en soit, ombre ou reflet, le tracé de contour – certes précisé dans le cas du report de la projection lumineuse – sillonne une figure qui attend que quelque chose anime ce pourtour : la figure appelle la peau, le corps attend un visage. Et cette attente se mesure à l'aune du temps qu'il faut à l'homme pour être familier de son image-miroir.

Ainsi – et c'est peut-être, parallèlement à une structure d'empreinte, ce en quoi l'image peinte inclurait un malentendu l'articulant sous la forme duplice d'une réalité qu'on tiendrait comme tangible –, les techniques picturales à la Renaissance tendent à présenter l'homme selon une image double et

⁶⁸. *Idem*, p. 338. et p. 339., Wajcman indique que dans la peinture flamande le personnage regarde, au lieu d'être vu comme ce serait, selon lui le cas dans la peinture italienne qui « inviterait [le spectateur] au paradis ». Nous pourrions encore ici lui objecter, qu'à la faveur de la situation de portrait, et en dépit de l'environnement idéalisé, c'est toujours nous qui sommes regardés dans les peintures italiennes. Simplement, dans le portrait flamand, la procédure, au lieu d'être associée aux préoccupations d'un rendu de l'espace perspectif ouvert sur l'extérieur, clôt la figure à l'intérieur, ce qui a pour effet de cerner le sujet et d'engager efficacement – du moins de raccourcir considérablement – une dialectique de retournement à l'égard du spectateur. D'ailleurs, Wajcman sait bien analyser ce principe quand il s'agit de la fenêtre albertienne : « l'inversion du sens du cadre n'est pas un simple jeu ou problème pictural, c'est une inversion des rôles, c'est l'échange des places d'objet et de sujet », écrit-il p. 357. Pourquoi ne saurait-il pas, dès lors, inverser le cadre du dispositif proposé dans les Flandres ?

⁶⁹. David Hockney, *Savoirs secrets, Les Techniques perdues des maîtres anciens*, Paris, Seuil, 2001.

réflexive, depuis son corps et sa pensée, et ce, en amont de l'invention de miroirs précis et utilisables par tous.

Nous insisterons ici sur l'inscription sensible que recouvrent les mobiles d'une représentation humaine individuée : que celle-ci consiste en un tracé d'ombre ou dans le report d'une réfraction lumineuse, l'image de l'homme s'avère médiate. Elle se dépose à l'intersection d'un support où s'applique et se duplique une *physique du sensible* que, suivant les anciens, Emanuele Coccia nomme « science naturelle des images⁷⁰ », en tant que celle-ci intègre et donne lieu à un régime d'apparition d'un « être des images » qui, selon l'auteur, précède la perception phénoménologique, en fonde la psychologie, et ajouterons-nous, inclut la faculté d'imagination et de représentation, voire en rejouerait la possible créativité au sens d'une *aisthesis*. Que l'homme imagine en créant du double, ainsi que nous l'avons relevé plus haut, nous semble alors logique, car, issu du monde sensible en sa « capacité à créer des images⁷¹ », l'homme en est déjà la duplication intensive.

L'imaginaire ne serait alors rien d'autre que la nécessité pour l'homme, dans son exister, de reconduire les apparences du monde sensible et particulièrement celles de son propre corps tel qu'il existe dans ce monde. Les mécanismes de représentation qui le soutiennent, dans le visuel, fonctionnent par projection ombrée et par réfraction lumineuse ainsi que l'énoncent les deux paradigmes présidant traditionnellement à la création de l'art d'occident. Ils ne font, en réalité, que reprendre les régimes d'apparition du monde, où l'homme s'affirme dans la clarté et disparaît dans les ténèbres, transcrivant par la plasticité des matières et des formes, les fantômes de l'autre et de soi-même en une question qui le dépasse. Créant du double, il affirme donc son rapport au monde, sa compréhension, l'éventualité de situer son espèce, puis de s'individualiser – ainsi, d'en ancrer l'image comme question posée. À ce titre, le portrait, s'il s'inscrit dans le sensible, contient une interrogation métaphysique, au-delà de la nature qu'il dédouble, réfléchit et projette à partir de lui-même et d'un autre qui l'accompagne.

⁷⁰. Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2010, p. 16.

⁷¹. *Ibidem*, p. 25.

Or, dans le portrait, surgit la part de l'humain qui lui demeure proprement invisible, en ce qu'elle pérennise un visage qui figure *pour autrui* – visage donné au privilège de l'autre nous rappelle Emmanuel Levinas, et ce, par-delà le pouvoir d'inscription et de distinction qui s'établit dans sa trace. Inaccessible pour lui-même et foyer sensoriel, le visage est la partie du corps la plus active du point de vue des sensations. Ainsi est-il irréductible d'une unicité qui perçoit, mienneté tendue vers une expectative : celle d'un devenir au monde construit dans la rencontre de l'altérité et donc porté par la dialectique d'une force immanente déployant son élan transcendant. C'est pourquoi l'ipséité n'est peut-être accessible qu'à partir de ce que Levinas nomme « une géométrie intuitive » allant de soi vers l'autre, tandis qu'« il faut tirer un trait pour voir la ligne » des étants⁷². En cela, le geste pictural s'inscrirait dans une réciprocité glissant une part de soi dans l'autre et de l'autre en soi. Le geste pictural contiendrait donc une dimension de distance et de séparation autant qu'un acte aimant. Il serait l'inséparable de l'individu ouvert à l'autre de l'existence, puis tressé dans la chair de l'image, ainsi que le définit Georges Didi-Huberman⁷³. L'épaisseur de la touche comme caresse et de la couleur comme apparition établiraient alors un passage entre le sensible et le sens, tandis que la toile du tableau, dans la tension qu'elle articule entre support, plan et surface, s'articule comme une structure de peau, et que son incarnat ouvre la trace projective à la profondeur des affects. Cela dépasse la faction appliquée d'une quête de ressemblance, et cela nous éloigne pareillement des modelés lissés de la peinture flamande dont la maîtrise campe des visages impassibles, pour fouiller l'épiderme, entrer dans la substance de la face, tel que Rembrandt s'y emploie au XVII^e siècle, y risquant ses propres traits. Dès lors, scrutant son visage en un miroir situé à sa gauche, il explore une chair mobile et changeante dans ce que Michel Guérin voit comme « une peinture effarée par une transcendante sans nom⁷⁴ », tandis que « l'idéalité de la *mimesis* a cédé à la

72. Emmanuel Levinas, « Visage et sensibilité », in *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, [1961], Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 207.

73. Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 59-60.

74. Michel Guérin, *La Peinture effarée, Rembrandt et l'autportrait*, Paris, Éditions de la transparence, 2011, p. 24.

catastrophe⁷⁵ ». Ici, le contrôle du miroir est repère d'une *Gestalt* ouverte où l'individu appelle une universalité⁷⁶. Il est médiateur de cette « ligne de fiction » dont Lacan précise qu'elle est irréductible à chaque individu⁷⁷ et que la peinture de portrait situe selon un rapport de substitution : « ici le miroir capture l'apparence par une tenaille [écrit Guérin], de telle sorte qu'on ne sait plus si c'est l'homme vivant qui dort debout ou la peinture qui s'éveille en songe⁷⁸. » C'est à ce point imprécis et flottant que le visage sensible du réel et celui de la peinture se rencontrent à la touchée du sens, en vertu d'un rapport entre ce que l'optique retient du visible et ce qui, du tactile, vient presser la toile depuis ce qui est perceptible et les constructions mentales qui en dépendent – rapport noué par un *Pour-trait* où le visage est une chose qui affecte autant que personne affectée, et ce, par effets de retournements et de transparences superposées, alors qu'un fond emporte et retient le non-dit des opacités d'un individu ineffable, comme le souligne Michel Guérin : « Rembrandt sait que le sujet arbitre de ses représentations est un artefact, une image plâtrée qui s'effrite à la brûlure du miroir⁷⁹ », à « l'obscur transparence spéculaire⁸⁰ » écrit-il plus loin.

Ainsi, peindre le visage c'est entrer pleinement dans le sensible, c'est en dépasser la représentation tout comme la tentative d'incarnat des apparences valeureuses. Peindre le visage, c'est mettre le visible en demeure de répondre à la question de l'existence humaine, et par-delà, au pourquoi du créé, c'est-à-dire de sa possibilité et de ses potentialités. C'est encore et encore reprendre la question récurrente que relève Didi-Huberman, « ce vieux et toujours pertinent problème du *je-ne-sais-quoi* : le pas, le pas-encore en tant que moment sublime dans la peinture⁸¹. » Car le geste inachevable de la peinture attend, il attend l'autre et le soi-même, il attend en son début une fin inconnue et le

⁷⁵. *Ibidem*, p. 20. Notons que l'effarement dont parle Guérin relève d'une émotion empruntée à Rimbaud, devant la condition mortelle de l'homme et son inquiétude béante.

⁷⁶. *Ibid.*, p. 37. : « être plus singulier que jamais, unique, indivisible et simple. Lui, Rembrandt, mais aussi n'importe qui, vous, moi. »

⁷⁷. Jacques Lacan, « Le Miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Revue Française de Psychanalyse*, Octobre-Décembre 1949, pp. 449-455.

⁷⁸. Michel Guérin, *La Peinture effarée*, p. 42.

⁷⁹. *Ibidem*, p. 58.

⁸⁰. *Ibid.*, p. 71.

⁸¹. Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée, op. cit.*, p. 54.

recommencement d'un commencement, il attend une énigme qu'il ne saurait résoudre, il attend la révélation du figurable et l'insaisissable du visage.

Dès lors, si comme nous le ressentons avec Levinas : « le visage [impuissant] qui s'exprime dans le sensible, déchire le sensible⁸² », si comme l'énonce l'auteur, le visage répond à « une intuition entre la vision et le toucher⁸³ » dont le rapport demande une lumière pour apparaître, il semble bien difficile de se rendre à cette « évidence du visage qui rend possible l'évidence⁸⁴. » En effet, lorsque de visage à visage nous sommes dans l'immédiateté de la rencontre, s'il est possible de penser l'apparition du visage de l'autre comme ce qui nous advient dans un surgissement inattendu et irréductible en une étrangeté qui s'impose, cette étrangeté n'a rien d'une évidence qui se résumerait au présupposé d'un sentiment positif voué à autrui depuis sa phénoménalité. Ainsi, il semble justifié de situer cette étrangeté comme une appréhension réciproque, au sens dérivé de ce qui s'appréhende par expérience, au sens donc de ce qui s'inquiète⁸⁵ et se prend d'abord en soi via une perception sensible (souvent visuelle, mais pas uniquement) avant que ne s'adresse la parole et que les bras ne s'ouvrent pour embrasser. Dans ce cas, la seule évidence du visage est la certitude que nous faisons écho à ce qui surgit nous faisant face, et que cette évidence est nue, effectivement, au sens où elle ne nous est pas donnée, au sens où nous sommes dépouillés de notre propre visage et seulement en capacité d'accueillir celui d'autrui, de nous tendre vers sa lumière si telle est cette lumière qu'elle se réverbérerait. Il y a là une question de mesure, d'être en mesure de voir ou de ne pas voir, et cela ne dépend pas uniquement de cet organe de vision qu'est l'œil, car cela dépend d'une disponibilité de regard et d'une faculté à l'activer par tous les sens. Il faudrait peut-être alors faire un *distinguo* entre ce que l'on voit et ce qui fait regard, comme sait le faire l'enfant qui accompagne Lacan dans la fameuse anecdote de *la boîte de sardines* quand il s'adresse au psychanalyste en ces termes : « tu vois

⁸². Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 216.

⁸³. *Ibidem*, p. 205.

⁸⁴. *Ibid.*, p. 224.

⁸⁵. Rappelons ici l'étymologie du mot « appréhender » qui suppose une prise en main, un embrasser et par extension, le problème auquel amène un manque de distance devant un abord qui serait recul, voire hostilité.

cette boîte, et bien, elle, elle te voit pas⁸⁶. » De quel reflet, en effet, s'anime la boîte de sardines que perçoit l'enfant, si ce n'est d'un éclat qu'il porte en lui ? Car effectivement, cette boîte est regard, regard de cet enfant, puis de ce promeneur qui se sent tout à coup « faire tache dans le paysage⁸⁷ », comme elle est ce regard, que nous spectateurs portons aux visages de l'art et de notre entourage. Dès lors, il faut bien admettre que l'apparition du phénomène n'est pas seulement de l'ordre du perçu, mais de ce qui affecte, n'est pas seulement à comprendre selon un rapport direct au réel, mais peut allumer son phare en différé, n'est pas uniquement soumis à ce que nous recevons par perception immédiate, mais interagit avec ce que notre appareil psychique a enregistré consciemment et à notre insu. Ainsi, il n'y aurait pas de visage sans un sujet et un objet affectés par un rapport et une situation dans le temps. Il n'y aurait donc pas de visage sans une mémoire ni une faculté d'imagination, sans des images matérielles et des images mentales, et sans oscillation entre celles-ci.

Et, certes, il est de bon aloi de considérer la « fausse évidence » du visage en ce qu'elle répond de prime abord à une construction symbolique⁸⁸ dont les codes sociaux intègrent les convenances. Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche en indiquent clairement les codes⁸⁹, notamment par l'apposition sur le visage d'un masque de courtoisie visant à en contrôler la parole dans cette générale mise au silence des corps, laquelle contiendrait la bienséance des sensibilités, que par ailleurs, David Le Breton analyse en termes d'évitement du regard⁹⁰. Ainsi, la tentation vaine de faire du visage une grammaire revient à sa domestication dans le schéma, la typologie et le classement : face et profil, profil et face, détail physiognomique, le visage ne parle plus, il n'en est plus en mesure parce qu'il est devenu vecteur de mesure. Ce que nous décrivons là n'est déjà plus visage, mais un système de visagité dont il s'agira de réexplorer

⁸⁶. Jacques Lacan, *Les Quatre concepts de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 110.

⁸⁷. *Idem*.

⁸⁸. Ce que relève Dominique Baqué.

Cf. Dominique Baqué, *Visages, Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du regard, 2007, pp. 7-42.

⁸⁹. Soulignons ici avec Jean-Jacques Courtine le paradoxe d'un visage « au cœur des perceptions de soi, des sensibilités à l'autre » qui est reconnu comme expression singulière de l'individu et revendiqué comme tel et qui, parallèlement subit « un mouvement qui l'enjoint à s'effacer. » Cf. Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁰. David Le Breton, *op. cit.*, p. 143.

les limites qu'il nous est important d'ouvrir à un visage en rencontre imbriquant des facteurs réels, symboliques et imaginaires – ainsi, peut-être, à ce que Sartre appellerait un « quasi-visage⁹¹ », un visage *probable*. C'est pourquoi nous serons au cours de cette recherche amenés « à quitter le terrain sûr de la description phénoménologique et à revenir à la psychologie expérimentale. C'est-à-dire que, comme dans les expériences expérimentales, nous devons faire des hypothèses et chercher des confirmations dans l'observation et l'expérience⁹². » Et comme pour Sartre, « ces confirmations ne nous permettront jamais de dépasser le domaine du probable⁹³. »

Point d'évidence du visage donc, mais en son lieu, depuis son apparition sensible, la condition d'un être au monde, et la venue à la conscience, du soi, d'autrui et de quelque chose d'une fabrique d'image en laquelle s'active une ontologie et ses intensités.

⁹¹. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 105.

⁹². Jean-Paul Sartre, *Ibidem*, p. 112.

⁹³. *Idem*.

5. Du visage à la visagéité

Dès lors se dresse le mur blanc d'une visagéité que Deleuze et Guattari⁹⁴ ont pu définir comme obstacle, lequel absorbe l'évidence de sa surface rebondissante à l'intérieur des trous noirs de ses orbites néantisants. « Mur blanc/trous noirs » : le système de visagéité de Deleuze et Guattari reprend à double sens l'aporie des mythes de représentation du visage : il opère entre ombre et reflet, et même au-delà d'une surface réfléchissante et d'une trouée engagée par la pulsion du regard⁹⁵. Redondant, il génère du double, rebondit. Il oscille entre le vide et le néant.

Or, si Deleuze et Guattari titrent leur article sous l'égide du chiffre zéro et d'une orientation de temps, c'est qu'ils renvoient à une origine, qu'elle soit christique ou non, origine du sacrifice, ou du crime, origine de l'humain et de l'inhumain, origine des rapports entre les hommes, en un lieu, partout sur terre, qui construit le système de visagéité et détermine son crépuscule. Il semble, à ce titre, opportun de relire l'article 7 de *Mille plateaux* en nous souciant de la proxémie de son titre avec « Allemagne, année zéro » de Rossellini, filmé dans l'immédiat après-guerre dans un Berlin en ruines. Or, ce film se termine par le suicide d'un enfant qui tombe et meurt, face contre terre, après avoir perdu l'innocence de son visage, sous l'emprise et le déploiement du mal⁹⁶.

Il semble donc que la machine de visagéité fonctionne en un système clos sur lui-même, un système où l'homme est prisonnier de son anthropocentrisme, puisque l'axialité de ce système structure la condition de cet homme au cœur d'un universel qui n'en est pas un et en constitue pourtant le moteur, quitte à le conduire à devenir meurtrier.

Mais, peut-être oserons-nous ici, avec Deleuze et Guattari une issue, puisée justement, dans la reconnaissance des intensités vitales, physiques et

⁹⁴. Gilles Deleuze & Felix Guattari, Chapitre 7 « Année zéro - visagéité », in *Capitalisme et Schizophrénie Tome 2, Mille plateaux, op. cit.*, pp. 205-234.

⁹⁵. Deleuze et Guattari indiquent bien que la machine de visagéité dépasse le sujet : « Mais le regard n'est que second par rapport aux yeux sans regard, au trou noir de la visagéité. Le miroir n'est que second par rapport au mur blanc de la visagéité », *Ibidem*, p. 210.

⁹⁶. Roberto Rossellini, *Allemagne Année Zéro*, [1948], [sur support DVD], Paris, Films sans frontière, 1999.

psychiques qui fabriquent les images depuis leurs percepts et en ouverture au monde ; issue puisée encore dans la médiation qu'opèrent les images mentales en amont des créations plastiques ou même conjointement à celles-ci, en tant qu'elles dépassent la volonté de l'homme, et ceci indépendamment du fait qu'elles soient prises dans un procès de sublimation. Dès lors, peut-être, serait interrogé en chemin, pour un devenir plus large, quelque chose qu'on dit être le réel en ce qu'il fonde la psyché ; réel vis-à-vis duquel nous ne cessons de nous rassurer entre noèmes et théorèmes, entre images tangibles et visages, qui naissent et meurent, et nous échappent sans cesse, tout en nous emprisonnant dans leur machine de visagété.

Mais, revenons à cette année zéro d'une visagété en perpétuel recommencement. Conserve-t-elle aujourd'hui son axialité et son marquage ? Si le chiffre « 0 » forme bien une boucle qui dessine à l'occasion le visage, il nous appartient de proposer à l'instar de Deleuze & Guattari, eux-mêmes, d'en dépasser les limites :

Au point que si l'homme a un destin, ce sera plutôt d'échapper au visage, défaire le visage et les visagéfifications, devenir imperceptible, devenir clandestin, non pas dans un retour à l'animalité, ni même par retour à la tête, mais par des devenirs-animaux très spirituels et très spéciaux, par d'étranges devenirs en vérité qui franchiront le mur et sortiront des trous noirs, qui feront que les *traits de visagété* même se soustraient enfin à l'organisation du visage, ne se laissent plus subsumer par le visage, taches de rousseur qui filent à l'horizon, cheveux emportés par le vent, yeux qu'on traverse au lieu de s'y regarder ou de les regarder dans le morne face-à-face des subjectivités signifiantes "je ne regarde plus dans les yeux de la femme que je tiens dans mes bras [écrit Henry Miller dans *Tropique du capricorne*], mais je les traverse à la nage, tête bras, jambes en entier, et je vois que derrière les orbites de ces yeux s'étend un monde inexploré, monde des choses futures, et de ce monde, toute logique est absente (...) J'ai brisé le mur (...)" ⁹⁷

Certes, il est bien aisé de citer ce passage préconisant un franchissement du visage, alors que le titre même de cette thèse propose un dépassement. Mais, ne sommes-nous pas ici face à l'espace paradoxal et déroutant d'un labyrinthe où sitôt qu'une direction nous offre un cheminement, un autre mur se dresse d'une grande complexité ?

Il s'agit, en effet, de veiller à ne pas superposer le franchissement du visage tel que le préconisent Deleuze & Guattari et la situation de portrait en tant qu'elle met en œuvre un dépassement. Du moins, si les deux conceptions

⁹⁷. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *op. cit.*, pp. 209-210.

entrelacent d'une part, le motif du visage, et d'autre part, une traversée, on peut supposer que la situation de portrait est, dans la pensée deleuzienne, fortement soumise au concept de visagéité (et ce malgré la sortie que tente Francis Bacon, comme Deleuze a su l'analyser⁹⁸).

Pourtant, la façon dont l'article 7 de *Mille plateaux* argumente une déterritorialisation du visage laisse rêveur au sens premier du terme. Car Deleuze & Guattari ne sont pas explicites à propos des devenirs imperceptibles du visage, qu'ils laissent flotter comme un rêve⁹⁹, sauf à l'exprimer en termes de « têtes chercheuses » – donc d'intuitions – offrant ainsi à l'être, une vie dépassant celle des perceptions brutes, ou du moins, enrichie par celles-ci et par le désir d'une existence, où les affects donneraient au visage une ampleur informelle plutôt qu'un contour défini : « *Visage mon amour* » est-il écrit en fin d'article, visage qui emporte l'être et le non-être, au-delà, ailleurs, dans l'espace intensif des sensations et en ce qu'elles balaient les conceptions – dans l'espace, peut-être, du sentiment chez l'homme et par-delà ce dernier, dans le mouvement d'une déterritorialisation infinie au sens où elle serait sortie du code.

Or, n'est-ce pas un transport de la même teneur qui serait mis à l'œuvre dans le portrait tel que son adresse, par-delà la forme et le genre, engendrerait un perpétuel dépassement ? Et si, comme l'indiquent les philosophes, les mouvements de déterritorialisation du visage se couplant au genre du paysage ne font que renforcer la machine de visagéité, qu'y a-t-il au-delà du surcodage des déplacements de genre ? Que pouvons-nous apprendre à étudier leurs trajectoires, ainsi la traversée de médiums qui sont toujours poussés à leur limite ? Qu'aurions nous à gagner, même, à examiner le portrait en ses horizons, non pas comme une « sévère discipline qui inspire les arts autant qu'ils l'inspirent¹⁰⁰ », mais plutôt comme lieu de possibilités, de polyvocités (pour reprendre le vocabulaire deleuzien), comme invitation à *jouer* et *rejouer*¹⁰¹ non pas le système de visagéité mais plutôt une forme d'intuition du visage, et

⁹⁸. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation, Francis Bacon*, Paris, Éditions de la différence, 1980.

⁹⁹. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰⁰. *Ibidem*, p. 211.

¹⁰¹. Rappelons ici que « Jouer » vient du latin « Jocus » (Jeu) au sens d'une personnification.

surtout, comme émerveillement et trouble à considérer un problème qui résiste, et une possibilité de s'y confronter, ainsi de le rencontrer ?

Par ailleurs, il semble opportun de questionner les correspondances ou les divergences quant aux moyens et aux effets que développent la machine de visagité deleuzienne et le genre du portrait. Car à considérer le système abstrait du visage parallèlement à la situation de portrait, il pourrait s'avérer que la seconde si elle donne forme au premier, en amplifie également la teneur par l'espace du rapport qu'elle crée, qui pourrait s'avérer constituer le lieu d'une invitation à un voyage de la pensée, à un voyage de la psyché.

C'est pourquoi cette thèse porte sur le dépassement du portrait, via le visage, en direction d'une rencontre dont elle ignore les aboutissants sauf à les explorer, partie après partie, chapitre après chapitre, espérant donner à ses intuitions, ses « têtes chercheuses », quelques directions en forme de réponse.

Certes, à priori, le dépassement du système de visagité, ainsi que Deleuze et Guattari le proposent, s'écarte profondément du mobile du portrait. Notamment, dans la mesure où, précisément, ce dépassement passe, pour les philosophes, par une déconstruction, une défection, *pour* un « *devenir imperceptible* » du visage, alors que le portrait pourrait sembler plutôt construire un visage aux fins d'en faire surgir les fantômes du passé.

Or, il nous semble intéressant de nous arrêter à ce *pour*, à cette intention-intuition d'un visage à venir dans le texte des philosophes. Nous en avons déjà relevé plus haut le caractère intensif lorsqu'il s'applique au mot « portrait » tel qu'il se définit précisément *pour* un visage en devenir et en dépassement de lui-même. Ne sommes-nous pas dès lors dans une énergie commune à propos de quelque chose de l'être qui prend figure dans une dimension spatio-temporelle – et ce, quelle qu'en soit la forme –, énergie contenant les forces circulaires de passés pluriels qui font retour, de même que l'élan horizontal d'un devenir absolument inconnu et qui n'a d'existence qu'en faveur d'un autre à être auquel s'en remet un désir ?

Il se pourrait ainsi que l'image, en ses figurabilités, ne soit pas seulement à regarder comme un agencement figé, mais soit elle-même créatrice d'un espace médian où les temps se superposeraient en un monde ouvert à de

nouvelles dimensions, en ce que nous avons tenté de définir plus haut comme un cristal incommensurable qui déploierait l'espace infini de l'être en sa liaison aux autres êtres et à l'univers. Ainsi, dans l'image, et de par l'image, des existences sont données, des temporalités leurs sont associées, et des espaces y sont ouverts, ponctuellement assignés en un lieu médian, en un site où il y a rencontre, et en son centre peut-être visage.

Pour cette raison, cette recherche, dans le dépassement qu'elle observe à propos du portrait, fait retour sur le genre, certes en tant que système, mais, au-delà d'un système entièrement clos sur lui-même, le cristal, étendu ici en une constellation et plus encore, espère ouvrir à des imperceptibles que l'on espère approcher. Pour trouver ce par-delà, il semble cependant qu'il faille partir d'une origine, c'est pourquoi l'on reprend la proposition deleuzienne d'une année zéro, suivant le cercle du chiffre, en la vacance qu'il pointe, en son écart. Année zéro, donc, en tant qu'énigme de l'être, en son image, en son visage.

6. Une métaphore photographique à la rencontre de l'énigme du visage

Nous avons souligné tout à l'heure que le concept de visagété introduit par Deleuze et Guattari semblait reposer – entre ombre et lumière – sur les deux mythes fondateurs du genre du portrait en occident¹⁰². Et si les auteurs dénoncent l'agencement réversible du mur blanc /trou noir au profit d'une machine abstraite qui couvrirait tout par ses extensions, il semble que le concept de visagété soit, d'une part, prisonnier d'une dimension scopique, et d'autre part, voué à un régime d'apparition qui se recomposerait sans cesse. Nous pourrions tout aussi bien remarquer la logique binaire invoquée par les auteurs à propos du visage qui nous semble convoquer des rythmes diurnes et nocturnes selon leur cycle continu. Le mur blanc et le trou noir sont donc bien reliés à l'éclat réfléchissant d'une surface comme à un effet d'absorption que produit l'ombre dans la trouée de ses noirs¹⁰³. Et, répétons-le, cela est réversible.

Mais pourquoi ramener ainsi la visagété à une histoire en noir et blanc ? Ce d'autant qu'à partir des mythes effectivement campés par un imaginaire nourri d'ombres et de lumière, la peinture occidentale n'a eu de cesse de conquérir l'incarnat du visage, y compris dans ses défections de chair. Pourquoi inverser en valeurs positives et négatives la consistance du visage humain en tant qu'il accueille le passage de différentes nuances colorées selon ses réactions sensibles ? Force est de constater que la machine de visagété, pourtant structure intensive, oublie voire refoule le rosir, le rougir, le bleuir, le blêmir, et plus largement les couleurs émotionnelles qui agissent le visage en ce qui le fait vivre. Visage-réaction et visagété seraient-ils disjoints ? Il nous faudra peut-être tenter de répondre à cela, tandis que Deleuze et Guattari

¹⁰². Nous avons en effet indiqué que « le système de visagété de Deleuze et Guattari reprend à double sens l'aporie des mythes de représentation du visage : il opère entre ombre et reflet, et même au-delà d'une surface réfléchissante et d'une trouée opérée par la pulsion du regard ; redondant, il génère du double, rebondit ; il oscille entre vide et néant.

¹⁰³. Et là encore, pourrions-nous indiquer combien l'écrit de Deleuze et Guattari saisissent l'ombre d'une valeur négative qui existe ainsi, dans la pensée judéo-chrétienne.

affirment en amont de leur article que « le visage n'est pas une enveloppe extérieure à celui qui pense ou qui ressent¹⁰⁴. »

Quoi qu'il en soit, il semble que les philosophes misent sur un système de représentation en noir et blanc qui semble articuler une faction des images se fondant sur les pratiques du dessin, éventuellement de la gravure, mais sans doute plus encore de la photographie. Les redondances dont partent les auteurs en tout début d'article, outre les processus de répétition forgés par l'esprit humain que l'on a analysés plus haut comme un besoin d'imaginer en créant du double, correspondent notamment au caractère analogique des techniques d'images, et surtout à la spécificité reproductible de la photographie, laquelle obéit parallèlement aux deux régimes sémiotiques que recouvre l'image du visage :

Nous avons rencontré deux axes, de signifiante et de subjectivation. C'étaient deux sémiotiques très différentes, ou même deux strates. Mais la signifiante ne va pas sans un mur blanc sur lequel elle inscrit ses signes et redondances. La subjectivation ne va pas sans un trou noir où elle loge sa conscience, sa passion, ses redondances¹⁰⁵.

L'insistance du concept de visagété, quant à la distribution des valeurs entre forme et fond, en tant que valeurs positives et négatives, puis réversibles, semble ainsi nous conduire au travail photographique d'un premier âge, tel qu'en noir et blanc il s'emploie à distribuer ombres et lumières, cela depuis la vision qu'il opère de l'espace mondain en fonction de la sensibilité de plaques de métal, puis de verre, et enfin des films utilisés, jusqu'au résultat miniaturisé d'un positif direct ou d'un négatif et de son retournement positif à la surface du cliché.

Il convient parallèlement de remarquer que la dichotomie mentionnée par Deleuze et Guattari, telle qu'elle articule des sémiotiques de signifiante et de subjectivation, si elle existe dans la coupure qui s'opère entre une image mentale et son support pictural –, et cela même en présence d'un modèle – celle-ci est induite de façon particulière par le procédé photographique lui-même, du fait que le cliché où s'inscrivent les formes signifiantes est techniquement séparé du geste subjectif du photographe. Il faut ainsi admettre que si le sujet-photographe projette sa « *subjectivation* » au travers d'une fente –

¹⁰⁴. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰⁵. *Ibidem*, p. 205.

d'un trou que la vision opère en son intention (en sa visée, en son viseur) – à partir de sa perception du réel et de ce qu'il sait en pouvoir tirer, entre son acte et son résultat, le temps de procédure qui s'établit (et donne lieu à des transformations) tend à creuser l'écart entre deux régimes d'image qu'une lecture à venir ne pourra pas nécessairement superposer.

Mais, relevons encore dans le vocabulaire de Deleuze et Guattari les termes d'« agencement », de « machine concrète », de « machine abstraite », de même que la notion de « déclenchement »¹⁰⁶ ou, pour faire lien avec le paragraphe précité concernant les axes sémiotiques de signifiante et de subjectivation, « du montage d'un dispositif très spécial à leur croisement¹⁰⁷. » Or, qu'est-ce que ce *dispositif* et pourquoi en rabattre ainsi l'énoncé sur le visage ? Enfin, à quoi tient une telle vivacité métaphorique à l'égard du photographique dans le texte qui nous occupe ?

L'examen du vocabulaire mobilisé ici nous semble questionner un dispositif qui serait intermédiaire entre machine et visage, dans lequel nous pourrions entrevoir à la fois les techniques d'empreinte – ainsi, des savoir-faire de l'image en tant qu'on les trouve depuis la préhistoire – de même qu'une *manière* reliant outil et visage (sans doute parce que le visage apparaît dans l'humanité conjointement à l'outil), c'est-à-dire, crayon ou pinceau, et dessin de la figure, main et modelage, burin et sculpture, et effectivement, appareil photographique en face du visage, ou encore caméra cinématographique comme le précise le texte, en tant que ces techniques d'enregistrement produisent une rupture épistémologique.

Or, notons qu'il faut bien un intermédiaire à la philosophie deleuzienne pour arriver à ses développements sur le visage, tels qu'ils sont ensuite mis en œuvre dans *L'Image-mouvement*¹⁰⁸. Cet intermédiaire n'est pas cherché dans le modèle pictural dont nous savons la déconstruction par Francis Bacon qui a tant interpellé Deleuze, mais il apparaît en filigrane dans *Année zéro – Visagété* et pour cause : la photographie, depuis son invention, s'est littéralement emparée du visage, et notamment pour en dresser le portrait, comme en témoigne Baudelaire dans son fameux texte du salon de 1859, puis Gisèle

¹⁰⁶. *Ibidem*, pp. 207-209.

¹⁰⁷. *Ibid.*, p. 205.

¹⁰⁸. Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

Freund qui plus près de nous en analyse l'engouement¹⁰⁹. La machine est alors très concrète et opère à double sens : d'un côté, elle modèle un individu type – et de fait, elle produit un « *agencement* » – mais de l'autre, elle permet au plus grand nombre l'accès à l'image de soi en un fonctionnement-miroir, et selon une dimension narcissique nouvelle dans la société du XIX^e, dans la mesure où cette image-miroir était jusqu'à ce moment l'apanage des bourgeois. Alors, bien sûr, Baudelaire peut déplorer ce que la surface brillante du daguerréotype renvoie de visages qui ne sont peut-être pas prêts à assumer l'image qui se dresse devant eux, sans doute davantage construite via un système photographique qui élabore la modélisation de l'individu par une technique, modélisation prétextée par le cadre structurel de l'invention et ne cédant que très rarement la place à une individuation. Il semble opportun, pourtant, de souligner que l'image du visage y est aussi possibilité d'exploration d'un soi en tant que sujet photographiant ou photographié, car le visage constitue lui-même le « trou noir de la subjectivité, comme conscience ou passion, caméra, troisième œil¹¹⁰ » écrivent Deleuze et Guattari, c'est-à-dire, entre autres, possibilité de réflexion.

Nous voilà donc toujours pris dans cette dialectique de l'éclat et du sombre, du reflet et de l'ombre, du noir et du blanc, pris entre les mailles de ce photographique qui « constitue le cadre ou l'écran¹¹¹ », mais qui « creuse [aussi] le trou¹¹². » Nous voici au point de pivot entre une image qui se capte, une image qui prend forme, et une image dont les consistances ne se limitent pas à un aspect physique.

La machine de visagété, ainsi, se dématérialise, et passe d'un principe concret à un principe abstrait. C'est pourquoi notamment l'image christique y est si forte, ainsi que le relèvent les pages d'*Année zéro – visagété*, dont les auteurs se souviennent probablement des images acheiropoïètes de la passion, ces images miraculeuses « non faites de main d'homme » qui auraient été

¹⁰⁹. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » [extrait du Salon de 1859] in André Rouillé, *La Photographie en France, Textes et controverses, une anthologie, 1816-1871, op. cit.*, pp. 325-329.

Cf. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974.

¹¹⁰. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 206.

¹¹¹. *Idem.*

¹¹². *Id.*

obtenues par empreinte sensible, ces images qui interrogent une technique vouée à représenter une expérience vécue et qui, à partir de celle-ci essaient d'apporter une réponse à un besoin de figuration qui contienne de l'être entre vie et mort, ces images enfin, dont l'inquiétude métaphysique s'arrime à un sens de révélation qui préfigure le geste photographique.

Rappelons-nous de « celui qui inventa le verbe “photographier” », tel que le nomme Georges Didi-Huberman¹¹³ : Philothée le sinaïte vivait entre le IX^e et le XII^e siècle après J.-C., « il vivait dans la réclusion et la solitude. Mais il n'est pas un de ces grands savants du désert qui nous ont abreuvés de cent mille vérités profondes et conduites à tenir. Il ne cherchait, lui, ni morale, ni même connaissance. Il se contentait simplement d'être – être sous l'inhumaine lumière¹¹⁴. » Or, *être*, consiste pour Philothée à *inspirer*, « à manger peut-être la lumière du lieu¹¹⁵ » suppose Didi-Huberman, ajoutant que Philothée « désirait bien sûr, fixer le soleil », mais qu'il demeurait des heures « à regarder son propre nombril ». Inspiration comme captation de l'air, regard fixe sur un soi au cœur de l'univers, mystère de la révélation par la lumière, Philothée écrit « *L'être-selon-l'image* » et il se livre à une expérience « photographique » au sens où ce qu'il nomme Dieu « lumineusement s'empreint, “*phôteinographeistai*”, se photographie [en Philothée qui ressent] son corps et l'intérieur de son corps semblables à une flaque de cire sanglante que vient frapper un sceau¹¹⁶. » Certes, l'écriture poétique de Georges Didi-Huberman accompagne, dans ces derniers mots, une pensée entièrement subordonnée à son étude de l'empreinte. Pour autant, revenant au texte de Philothée, il nous semble important d'en relever l'aspect miroitant et la fonction de surface de projection. En effet, Philothée parle du « miroir de l'âme » que sa nature destine à recevoir les traits et l'impression lumineuse de Jésus-Christ¹¹⁷. » Il

¹¹³. Georges Didi-Huberman, *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, pp. 49-56.

Et aussi : Jean Gouillard [traduit et présenté par], “ Philothée le Sinaïte ” in *Petite Philocalie de la prière du cœur*, Paris, Seuil, 1979. P. 113, [première édition en 1953 aux éditions du Cerf].

¹¹⁴. Georges Didi-Huberman, *Phasmes, op. cit.*, p. 49.

¹¹⁵. *Idem*.

¹¹⁶. *Id.*

¹¹⁷. Jean Gouillard, *op. cit.*, paragraphe 23. Tandis que J. Le maître est cité en note pour sa traduction de 1854, jugée hardie : “ ...Le miroir psychique dans lequel a coutume de s'empreindre et de se photographier (phôteinographéistai) Jésus Christ”. Sans doute l'auteur est-il sous le joug d'une fascination (et d'un déplacement métaphorique) en faveur de la

semble ainsi important de considérer que l'histoire de Philothée appelle une expérience de la contemplation en tant qu'elle est reliée à la sensation conjointe de la lumière sur le corps et le visage. Il en va de l'existence humaine et de son rapport au monde en tant que le corps et le soi sont à la fois caressés, traversés et projetés par une lumière qui leur permet de se sentir être et d'apparaître. La pratique contemplative du moine amorce donc une expérience située au cœur de l'origine et de la révélation, c'est-à-dire une expérience sensible et affective, essentielle à conduire la possibilité même d'exister en son épiphanie, avec son corps et son esprit, dans l'ici et le maintenant.

Bien sûr, l'invention de la technique photographique au milieu du XIX^e siècle, en tant que saisie du monde et impression reproductible, semble aller à rebours de la pratique sensible et spirituelle contée ci-dessus. Cependant, depuis l'expérience à laquelle le verbe « *photographier* » doit sa création, il semble intéressant de retenir avec et à partir de Georges Didi-Huberman, combien le procès *photographique*, avant d'être une captation, est relié à une contemplation du vivant, combien il s'inscrit dans une gestuelle guidée par une respiration, combien il se perd dans la focalisation d'un point fixe, fut-il nombril ou fut-il sujet en son acception la plus large, et combien, surtout, il relève d'une empreinte lumineuse pour un devenir diaphane. Enfin, il semble nécessaire, toujours à partir des réflexions de Didi-Huberman, de prendre la mesure de ce que signifie le mot « *photographier* » pour Philothée, lequel est absolument distinct d'une faculté d'imagination, posant plutôt l'âme d'un être en tant qu'image d'un regard ouvert au paradoxe d'un *voir* qui est associé à un *ne plus rien voir* et à une révélation par ce qui ne *prend* pas forme, mais inonde le visage « d'une pure intensité tactile qu'est la lumière en flots sur notre visage offert – notre visage *vu par elle*, comme une mère qui nous enfante¹¹⁸. »

Dès lors le mur blanc de la machine de visagété est-il débordé par cette lumière, est-il irradié de sensible mû en direction d'un sacré qui nous semble dépasser la face christique pour un lieu où il n'y a peut-être plus d'images au sens de représentations, mais de *l'être-pour-l'image* au sens où il s'agirait d'habiter l'image, de l'incarner. Est-ce à dire que l'imaginaire serait ce mouvement qui,

découverte du procédé photographique (les dessins photogénés du daguerréotype) dont l'invention a été promulguée quelques années avant la publication de sa traduction.

¹¹⁸. Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, *op. cit.*, p. 56.

depuis le sensible, tenterait de relier l'être entre un rapport au monde à l'extérieur de lui et selon l'intériorisation dont il est capable ? Est-ce à dire que le corps et l'esprit, joueraient, voire surmonteraient, dans l'image, leurs différences énergétiques ? Est-ce à dire que la dynamique de cette dialectique passerait de prime abord par le foyer du visage se baignant dans la lumière et l'absorbant dans les trous noirs de ses orifices comme autant de points sensibles reliant l'être à ce qu'il est capable de voir ?

Devenir image serait alors, entre réalité extérieure et réalité intérieure, un devenir autre, devenir en dépassement de l'être – peut-être échappée belle, face au destin sombre que promet la mort, et alternative inondant le visage, dans la lumière, jusqu'à son ultime effacement. Or, il semble que cela passe par l'inscription, sur un support, de gestes quotidiens en lesquels Philothée guettait ce qu'il croyait relever de la sobriété : « Ceux qui mènent le combat intérieur de l'esprit [disait-il] doivent se choisir dans les Saintes Écritures des occupations spirituelles qu'ils appliqueront de tout leur zèle à leur esprit, telles des *compresses de santé*¹¹⁹. » Or, ce que cherche Philothée est une image sage comme l'indique le paragraphe suivant : « La sobriété mérite le nom de voie [...], elle conduit au royaume, le royaume intérieur et celui du monde à venir ; celui aussi de *métier de l'esprit*, car elle travaille et polit les traits de notre esprit et le fait passer de la condition passionnée à l'impassibilité (*apatheia*)¹²⁰. » Et cette sagesse doit, selon lui, transparaître sur le visage – un visage, donc, qui serait en mesure de faire se rencontrer ce qui relève d'une transcendance et une faculté d'immanence.

Alors que demeure une puissante opposition entre ombres et lumières dans le vocabulaire manichéen des prières du cœur, c'est donc en termes d'intensités et à la mesure de leur tempérance que s'exprime *l'être-pour-l'image* de l'homme qui « invente » le verbe « *photographier* ». Attention de l'esprit, silence et mesure appellent ainsi dans ces écrits, une expérience du discernement qu'il nous semble opportun de rapprocher des qualités nécessitées par la pratique photographique, dont il convient de pointer les difficultés techniques depuis l'invention du procédé.

¹¹⁹. Jean Gouillard [traduit et présenté par], « Philothée le Sinaïte » in *Petite Philocalie de la prière du cœur*, *op. cit.*, p. 110, [première édition en 1953 aux éditions du Cerf], souligné par nous.

¹²⁰. *Idem*, souligné par nous.

Mais il faudrait, parallèlement au développement précédent, s'arrêter plus précisément à un autre versant des écrits de Philothée, dans la mesure où celui-ci s'écarte des flots de lumière imprimant l'être pour rejoindre une pratique plaçant ce même être devant la chambre des ténèbres au cours d'« une méditation incessante de la mort¹²¹ » qu'il conçoit comme un souvenir. Il est ainsi important de mentionner combien le registre des ombres est, pour le moins, redoutable et malsain. L'image, comme état de l'âme, n'y est plus *offerte* dans la lumière, mais « est *invisiblement aux fers*, et ses yeux intérieurs ne voient plus¹²². [...] Cela commence par la suggestion et continue par la liaison, l'assentiment, la captivité, et finit par la passion caractérisée, par la continuité de l'habitude. Et voilà remportée la victoire du mensonge [explique-t-il]¹²³. »

Dès lors, entre ténèbres et lumières, *photographier* semble induire un rapport au monde, physique et mental, où il n'est pas possible de se soustraire aux valeurs d'ombres, à leur graduation, ni même à une absorption en leur néant, à une aspiration en leur vide, alors que, conjointement, la lumière, en inondant les régimes d'apparition, rencontre l'ineffable effacement du voir.

D'un côté, un royaume d'ombres semble donc dessiner une image duplice, aliénante, au sens où elle rejoindrait la pratique des skiographies qui font écho aux simulacres de la caverne de Platon, et de l'autre, la lumière baigne l'être, quitte à le rendre translucide, quitte à le dédoubler face à la concrétude de son existence en un devenir-image incorporel au-delà de l'espace et du temps.

Entre ombres et reflets, ce qu'exprime le visage de Philothée pourrait ainsi correspondre à un phénomène de transfert imagé. Et, si de quel côté que l'on se tourne, il semble qu'une impression sensible en soit à l'origine – impression sensible qui atteste, duplique, et étend le vivant – alors, l'empreinte dont il est question vacille étonnement d'une matérialité qui lui confère une valeur de preuve à des formes incorporelles – décollements et recollements d'images en reflets – qui traversent l'éther de la psyché.

Or, si Edgar Morin dans un ouvrage déjà cité nous a rappelé « la nature propre de la photographie, mixte de reflet et d'ombre », il souligne également

¹²¹. *Ibidem*, paragraphe 6.

¹²². *Ibid.*, paragraphe 19.

¹²³. *Ibid.*, paragraphe 34 et 35.

que l'image physique de la photographie, justement, de par cette nature, est « riche de la plus riche qualité psychique¹²⁴ » et qu'elle en délivre les latences en vertu des dédoublements qu'elle opère depuis sa rencontre du visible. Son écrit aux accents sartriens le souligne plus loin :

[...] Toutes les recettes et astuces – la vulgate de la photographie – tendent à exagérer l'ombre, la donner à voir, ou au contraire à l'exclure, la volatiliser, et faire apparaître un non moins étrange univers sans ombre. De toutes façons, c'est le double que l'on pressent, soit dans l'univers où on laisse parler les ombres, soit dans un univers qui ne connaît point d'ombres. Autrement dit, l'art dont la fonction est d'enrichir la puissance affective de l'image (ou d'enrichir la puissance affective du réel par l'image), nous montre qu'une des qualités émouvantes de la photo est liée à une qualité latente de double [...]. À vrai dire, nous avons devant la photo, l'impression de contempler un *analogon*, un *eidolon* à qui ne manquerait que le mouvement. En fait, il s'agit d'un mixte de reflet et de jeux d'ombres que nous dotons de corporalité et d'âme en y inoculant le virus de la présence.[...] *La photographie couvre tout le champ anthropologique qui part du souvenir pour aboutir au fantôme parce qu'elle réalise la conjonction des qualités à la fois parentes et différentes de l'image mentale, du reflet, de l'ombre. [...]*

Elle ne connaît pas de frontières entre la vie et la mort. Extra-lucide, elle est ouverte sur l'invisible.

Extraordinaire coïncidence anthropologique : technique d'un monde technique, reproduction physico-chimique des choses, produit d'une civilisation particulière, la photographie ressemble au produit mental le plus spontané et le plus universel : elle contient les gènes de l'image (image mentale) et du mythe (double) ou si l'on veut, elle est l'image et le mythe à l'état naissant. Mais son champ principal de rayonnement est, dans nos cultures modernes, cette zone intermédiaire magico-affective où règne ce que l'on nomme l'âme. [...]

La photographie est 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. Autre définition proposée : La photogénie est ce qui résulte a) du transfert sur l'image photographique des qualités propres à l'image mentale, b) de l'implication des qualités d'ombre et de reflet dans la nature même du dédoublement photographique¹²⁵.

Au terme de ce texte, il nous faut retourner à l'origine du mot « photographe » : *photeinographeistai* est ce qui lumineusement s'imprime sur le corps de Philothée en tant que support sensible, sur son visage inondé d'une « pure intensité tactile qu'est la lumière en flots [comme] une mère qui nous enfante¹²⁶ » pour reprendre encore les propos de Georges Didi-Huberman.

Or, il convient de souligner ici que le visage est du corps humain la partie qui est la plus exposée. Et si le visage perçoit et capte ce qu'il rencontre du monde, il envoie aussi ses réactions sensibles à l'adresse d'un autre. Le visage n'est pas seul. Lieu du soi et de l'autre, il est *entre*. Ouvert à l'existence, il est premièrement touché par une mère qui l'enfante, le nourrit, et l'inonde de son

¹²⁴. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 39.

¹²⁵. *Ibidem*. p. 39 et pp. 41-42.

¹²⁶. Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, op. cit., p. 56.

regard¹²⁷. De cette première *impression*, telle qu'elle est pointée dans la citation ci-dessus, dépendent les relations futures, la capacité à rencontrer le monde. Ainsi, regard aimant ou privation de regard, portage caressant ou distant, pourraient incliner notre capacité à reconduire l'origine de ce contact tactile et optique dans le tout de son comblement, comme dans ses manques. Le visage en est l'inscription affective. Entre voir et se voir, le visage affirmerait ainsi la possibilité toujours rejouée de cette image originaire.

C'est pourquoi, lorsque Philothée invente le verbe « *photographier* », il reconduit dans ce qui lui semble constituer l'offrande de l'amour divin, une tendresse première, humaine et maternelle, en ce que ce qu'elle lui permet un tel accueil sensible, une telle *impression*.

À l'aune de son expérience, on peut donc concevoir combien l'enjeu esthétique autour de la question du visage semble combiner non seulement le visuel au toucher et réciproquement, mais encore quelque chose de l'ordre du résultat, du produit, de la chose dupliquée ou révélée, cette chose faisant représentation ou bien image et agençant une machine tant abstraite que concrète.

Cette chose est ainsi reliée à des pratiques à la fois conscientes et inconscientes que Deleuze et Guattari pensent comme un troisième œil, et qu'ils interpellent sous la forme d'une caméra depuis laquelle ils font une allusion directe au cinéma. On notera d'ailleurs au passage, que le mot « caméra » porte en lui la curiosité de l'œil face au mystère de la fabrique des images à partir d'une chambre bien plus ancienne que l'on connaît sous l'appellation de « *camera oscura* ». De plus, ce mot évoque aussi le prisme optique d'une autre caméra appelée cette fois « *lucida* », laquelle rapproche l'œil et sa visée à la lumière du jour dans le but d'un report hâtif des figures. Ces deux cameras inventent donc un mode de regard outillé qui, entre ombre et lumière, est photographique bien avant l'invention de la photographie et plus tard du cinéma, car il capte, projette et révèle des apparences et leur double imageant, quitte à ensuite en fixer les formes par la manière du dessin.

¹²⁷. Ce rapport est par ailleurs clairement évoqué par Deleuze et Guattari. Cf. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p 208.

Alors, *photographier*, et plus particulièrement photographier le visage, serait autant reporter un au-devant de soi passant par la médiation d'une technique améliorant l'acuité visuelle et captant le sensible, que l'expression d'un ressenti à l'intérieur de soi. Ainsi, entre manière et technique, entre intériorité et extériorité, entre les êtres, *photographier* situerait le seuil spatio-temporel d'un souffle du vivant qui apparaît et qui disparaît, qui se révèle à la lumière, ou se laisse absorber par le néant. Son acte en serait la suspension consciente et inconsciente, et la photographie en constituerait le support intense chargé du paradoxe d'une totalité infinie. Pour le dire autrement, *photographier* reviendrait – au-delà d'une visée (donc d'une intention) et d'une captation technique (soit d'une manière outillée en ce qu'elle engendre une maîtrise) – à une impression sensible où surgit le questionnement d'un ineffable situé, peut-être, entre un *Je-ne-sais-quoi* et un *presque-rien* que la pensée de Vladimir Jankélévitch tente d'approcher :

Pourtant, l'esprit de finesse à la recherche de l'ineffable et de l'impalpable essaye de surprendre dans les êtres eux-mêmes quelque chose qui serait d'un autre ordre que la chose [...]. Justement, le je-ne-sais-quoi qui, en dépit du principe du tiers exclu, est un milieu entre rien et quelque chose, le je-ne-sais-quoi n'est ni le non-être, négation de tout l'être, ni le moindre-être, être raréfié devenu mince pellicule et membrane diaprée, ni le mode d'être, détermination d'un être fini par la négation régionale de l'être infini ; nous dirons que le je-ne-sais-quoi est presque rien¹²⁸.

Depuis la suspension pointée plus haut, et en étirant le « trope intentionnel¹²⁹ », notre raisonnement semble ainsi avoir glissé de l'intention à l'intuition. Il est alors intéressant de poser ici les différences étymologiques qui existent entre les deux mots : L'intention, du latin « *intentio* », est « application de l'esprit à un objet de connaissance, le contenu même de pensée auquel l'esprit s'applique¹³⁰ », alors que l'intuition, du latin « *intuitio* », semble reliée au regard, au sens « d'avoir la pensée fixée sur¹³¹ », sans que ce « *sur* » ne soit donné ni pleinement connu ; il s'agirait d'un « *sur* », donc, comme pur devenir.

Retenons ce glissement des notions, en ce qu'il formule, pour la pensée, la nécessité d'un support où s'appliquer et d'un regard qui se fixe sur la réalité infinie du monde. *Photographier* pourrait trouver sens dans cet entre-deux. Du

¹²⁸. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1- La manière et l'occasion*, op. cit., p. 27.

¹²⁹. *Ibidem*, p. 29.

¹³⁰. « intention », in *Centre National de Ressources textuelles et Lexicales* [en ligne], [consulté le 11/10/2011], <www.cnrtl.fr/etymologie/intention>

¹³¹. « intuition », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne], [consulté le 11/10/2011], <www.cnrtl.fr/etymologie/intuition>

moins est-il possible de considérer ainsi les productions photographiques en ce qu'elles prennent les multiples caps ouverts à cette diversité.

Mais, poursuivons la pensée de Jankélévitch telle qu'elle relie un « être infinitésimal¹³² », « évasif et fugace¹³³ » au concept de devenir via une manière d'être :

Mais, la Manière de l'être, la manière qu'à l'être en étant pas, cette manière s'appelle "devenir". [...] Le devenir est l'insaisissable manière d'être de l'être, et l'on peut dire au sens propre : le temps est l'intention de l'être. [...] L'être, considéré concrètement, et par extension dans la personne, se ramène donc à ce je-ne-sais-quoi de douteux et d'équivoque, à cet hybride d'être et de non-être, à ce presque-rien en un mot qu'est le fuyant devenir¹³⁴.

Et, Jankélévitch de souligner plus loin le lien de cette manière en écho avec ce qui motive l'acte de création au sens d'une révélation :

Le devenir n'est pas toujours intentionnel, mais il est parfois intensif, dans ce cas relié à un faire et non plus être fait ou se laisser faire. Toutes les transitions sont représentées entre l'autoposition élémentaire qui fait l'être se poser lui-même par l'acte à peine actif du devenir, et la position créatrice qui est l'opération d'une libre volonté ; l'arrivée de l'événement, et plus encore la création, donnent ainsi au pur et simple "Il y a" la précision du réel [...]¹³⁵.

Or, n'est-ce pas en termes de « *manière d'être* » que se manifeste le visage humain – et particulièrement celui de Philothée qui inventa le verbe « *photographier* » – en ce que, depuis sa sensibilité, en sa surface intense, il accueille un phénomène naturel au cœur de son exister évanescent, de sa vie spirituelle, puis de son impalpable pensée, pour le transformer en une apparence imagée elle-même en échappée ?

Ainsi, l'apparaître du visage engage-t-il une *aisthesis* qui présente le sujet dans son rapport au monde, entre ombre et lumière, et le situe dans sa sensation à être entre un élan vers ce qui est autre et une réception. Dès lors, pris dans le mouvement de l'immensité du temps qui jamais ne finit, le visage entrevoit, en fugitif, l'événement que marque l'instant d'une rencontre. Il en double le vertige impressif dans l'intense suspension des sens dont il est le support cependant qu'il advient dans son devenir-image.

D'emblée « *photographique* », si donc le visage engage un *être-pour-l'image* au sens où le vivait Philothée le Sinaïte, cette image serait vouée à en situer

¹³². Vladimir Jankélévitch, *op cit.*, p. 28.

¹³³. *Idem.*

¹³⁴. *Ibidem*, p. 30.

¹³⁵. *Ibidem*, p. 31

l'apparition disparaissante et appellerait peut-être aussi tous les passages d'un *je-ne-sais-quoi* à un *presque-rien*, non pas uniquement à la surface d'un visage impressionné de lumière, mais dans une zone de hors champ éclairée tout autant, cette zone se déroulant depuis l'expérience d'un visage autre qui observerait la venue des images en ce qu'elles contiennent de forces passées et de possibles devenirs au fait d'un instant, d'un événement.

C'est d'ailleurs depuis ce visage que Jankélévitch peut écrire :

Le sujet nu ne "serait" même pas sans l'acte minimal de venir, qui le fait exister temporairement, c'est-à-dire changer ; et vice versa l'acte à peine senti et plutôt entrevu de Venir, de Venir et de Survenir, n'est rien d'autre que l'Esse lui-même comme avènement, cet avènement étant Souvenir, Devenir ou Advenir, selon que l'on considère le surgissement du passé comme présent, la mutation de l'être actuel en un autre ou l'advenue de la nouveauté à venir. Dans l'événement qui est pour tout dire, la manière dramatique ou drastique de l'être, drastique si l'événement est, à l'impératif, un fait, dramatique s'il est un simple fait, dans cet événement, le devenir et l'avenir, le changement et l'avènement ne sont plus qu'un indivisible instant¹³⁶.

et qu'il demande, à suivre, « En échange de l'être qui permettrait cette manière d'être ?¹³⁷ »

Or, cet événement en lequel surgit une manière d'être qui vaudrait pour l'être, que le philosophe voit comme « l'apparition qui piétine sur le palier de l'apparence¹³⁸ » nous semble être permise en fonction d'un observateur lui aussi possesseur d'une manière. Et lorsque celui-ci est auteur ou artiste, au seuil des apparences, à leur rencontre, ces manières nous semblent ainsi pouvoir inscrire ensemble un acte imageant – particulièrement, à l'issue de la réflexion que nous argumentons, selon un faire photographique partagé, s'éloignant ici de la qualité d'enregistrement mécanique qu'on lui confère si souvent, et rejoignant cet acte de création pointé plus haut en son sens de révélation. Notre propos n'est donc pas d'entrer dans une perspective de réification du visage tel qu'il pourrait être documenté par la photographie. Il s'agit, dans cette recherche, de réfléchir à ce qui est suspendu au temps d'une rencontre d'image, en son visage, en ses visages, en ce que ceux-ci adressent de l'être et du vécu, du sensible et de la sensation, mais encore, des émotions et des sentiments.

¹³⁶. Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹³⁷. *Idem.*

¹³⁸. *Id.*

Il est donc question ici d'un élan vers un autre, qu'il soit impalpable, de chair ou de papier. Il est question d'un rapport désirant et d'un événement de rencontre que peut conduire une image. Pour cette raison, sa faction serait peut-être à examiner en ce qu'elle part du sensoriel et passe, chez l'homme, par une érotique, et donc par une énergie libidinale qui traverse très subtilement le visage en tant que celui-ci est foyer de sens. Car le visage concentre en une chair mobile la possibilité d'un « voir » et d'un « être vu », d'un « toucher » et d'un « être touché », d'un « entendre » et d'une émission phonique, d'un « sentir » couplé au souffle de l'inspiration et de l'expiration, puis d'un « goûter » qui prolonge la nécessité d'un « se nourrir ». Le visage, peau mouvante à orifices dirigée par nos besoins vitaux, interface du vivre en effleurement, est ouverture ou fermeture en fonction des plaisirs ou des déplaisirs dont il se charge, alors que le sommeil répare et décharge sa conscience active d'un nécessaire repos. L'homme serait donc voué à répéter, à reconduire, et à transformer, en quelque sorte dans tous ses actes (et c'est le cas de Philothée qui tend son visage dans l'éblouissante lumière du désert), cette expérience du visage qui perçoit avec tout le reste du corps, généralement par le primat du regard, mais d'un regard conjoint aux autres sens, et notamment à celui du toucher.

C'est d'ailleurs selon cette logique que la main à l'origine de l'acte pictural vient se connecter au visage de l'amant via le report d'un contour sur une paroi et son modelage ultérieur. Et, c'est encore la tentative de toucher le visage aperçu à la surface de l'onde qui fait basculer Narcisse et le fait entrer dans un procès de transformation.

Soulignons, donc, que l'image du visage est activée dans l'espace et le temps par un geste qui donne à voir, par une main qui l'accompagne et en tisse le lien face à l'autre et au monde, par une main agissante qui crée, duplique, et qui transforme, une main qui invente des techniques pour préciser un acte qui vise à atteindre le réel en son exister, une main tendue, enfin, vers une énigme qu'elle tente de représenter.

À partir de là, dès lors que des formes s'apposent, deux directions esthétiques semblent s'articuler, où le double et la transformation ne cessent de se joindre et de se disjoindre. Or, le message que délivre plus haut Philothée le

sinaïte est, nous semble-t-il, relié à ces deux directions. Inventer le verbe « *photographier* » serait donc, par le sensible, entrer dans un processus de création. Ce serait « avoir une idée¹³⁹ » comme le suggère encore Deleuze, idée au sens d'un potentiel vécu dans sa chair à partir d'un rapport au monde, et idée à partager via une manière¹⁴⁰. Or, ce qui est remarquable dans l'expérience de Philothée, c'est qu'elle déplace la surface sensible du visage en un support d'image, à la fois au sens d'une empreinte concrète et d'une impression. Ce déplacement origine ainsi une métaphore qui certes invente le verbe « *photographier* », mais où l'énigme du visage, entre réalité et fiction, en vient à déposer sa question.

¹³⁹. « Les idées sont des potentiels engagés dans des modes d'expression » explique ainsi Deleuze.

Cf. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » [Conférence pour la fémis de mars 1987] in Gilles Deleuze et Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [DVD], Paris, Éditions du Montparnasse, 2004.

¹⁴⁰. Et Deleuze d'ajouter à propos des « petit morceaux d'espaces visuels », en tant qu'ils constituent un potentiel imageant : « par quoi voulez-vous qu'ils soient connectés si ce n'est par la main ? »

Idem.

7. L'énigme demeure

Le visage est donc énigme : énigme de l'humain qui ne peut voir son propre visage tel qu'en lui-même, sauf à le guetter dans le regard d'un autre, à en apercevoir le reflet inversé, ou encore à en trouver le fantôme ombré au hasard d'une surface. Mais déjà ce visage, dont on a relevé plus haut l'apparaître d'image, se transforme ainsi en une nouvelle image, de sorte que toute tentative de l'atteindre, ne saisit pas autre chose qu'une image d'image.

Dès lors l'homme se passionne-t-il pour le visage d'un autre qui le fait se sentir exister et dont il pense pouvoir saisir les traits en les tirant en *pour trait*. Il semble cependant qu'il n'atteigne le paraître qu'en le dédoublant et ne trouvant jamais que l'image d'une figure en dépassement. À mesure qu'il esquisse une approche du visage, l'homme ne vise donc pas tant à reproduire une exactitude somme toute éphémère et aléatoire que de tenter de se confronter au figurable, à la recherche de ce qui incarne l'être sous sa « mince pellicule et membrane diaprée » ainsi que l'évoque Jankélévitch¹⁴¹. Et il se heurte toujours à un mystère insondable, parfois impassible, enchanté, ou violent, parfois ouvert jusqu'à la chair, mais toujours énigme, dont il quête la possible révélation jusqu'à son effacement.

En ce sens, quand la photographie prend le relais de la peinture, elle se heurte à une difficulté similaire. Et si elle s'emploie à traquer le visage, elle reste « suspendue à son éclipse, par laquelle Jean-Luc Nancy rappelle que le sujet du portrait ne cesse de disparaître par son apparition même¹⁴² », voire elle en renforce le vertige dialectique. Car, jusqu'à son invention, ce qui était jusque-là l'apanage de la peinture qui, selon le philosophe, « forme l'assemblage entre l'apparition et la disparition, et le suspens entre les deux d'une image qui se tient au lieu de l'éclipse, qui en présente l'événement, le passage¹⁴³ », devient pour tout un chacun l'inscription impulsive d'un rapport à soi et à autrui dans la réalité du monde, dont la résultante imagée – en raison de sa valeur indicielle

¹⁴¹. Valdimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴². Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 89.

¹⁴³. *Ibidem*, p. 89.

qui prélève l'instant dans la chair du visible – dresse la figure impalpable d'une authenticité qui échappe, tout en maintenant le lien à son envolée.

Il n'en demeure donc pas moins que la photographie est elle aussi une image d'image, une image dont l'intention de saisie se confronte toujours à un visage qui, s'il impressionne la pellicule de sa prise de lumière, s'en remet à une diaphanéité que les premiers procédés de reproduction décollent en un feuillet vitré transparent, ainsi en une image qui perd sa matérialité pour laisser place à un reflet troué d'ombres, en passe d'être révélé, d'être tiré. Par conséquent, lorsque Barthes voit le sujet photographié comme un spectre¹⁴⁴, c'est effectivement tout le régime d'apparition et de disparition qu'il convoque en ce terme. C'est, entre la révélation à être et son destin final, une étrange image en suspens, incorporelle, et pourtant se fixant un temps sur un support, image au seuil d'un passage du paraître à l'apparaître et de son extinction.

Il semble ainsi que l'énigme d'un visage-image, à chaque prise en charge par un nouveau médium, se situe toujours devant le même problème qui ne cesse de s'amplifier ; lequel met en avant l'être et son exister, entre vie et mort, identité et ipséité, entre soi et autrui, entre présence et absence, entre apparition et disparition, entre image à être et paraître d'image, et enfin entre image dupliquée et image imaginée. Et, qu'il s'agisse à suivre du cinéma, de la vidéo, des photographies numériques et plus largement du devenir-image dans lequel l'art et le sans-art emmènent la vie d'aujourd'hui, comme le constate Jean-Luc Nancy : « Désormais, ce n'est pas dans la ressemblance de la figure humaine que peut transparaître un mystère ou une énigme dont il faut comprendre que s'y jouent en même temps une question de "l'humain", une question de l' "art", et une question du "mystère" comme tel, c'est-à-dire de la possibilité d'une manifestation de l'impénétrable ou de l'imprésentable – d'une âme, sinon d'un secret divin (fut-il bien entendu parfaitement profane). C'est sur ce fond qu'il faut distinguer de manière différentielle le proprement contemporain qui est notre objet et auquel nous allons aboutir – le tournant du XX^e dans l'ouverture du XXI^e siècle du "contemporain" qui s'est déjà si l'on

¹⁴⁴. Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*, pp. 22-23.

peut dire déposé. Celui-ci pourrait être caractérisé, quant au portrait, par diverses formes de surcharge de l'énigme¹⁴⁵. »

C'est pourquoi, sitôt qu'un médium prend en relais l'image du visage, il semble qu'il soit dépendant des effets de la manière qu'il déploie : saturation des chairs pour la photographie et augmentation des trouées d'ombres apparentant finalement le visage à un masque, dont la technique appuie le prélèvement ; ce peut-être également augmentation des détails du visage jusqu'à cartographier l'exagération de marques qui manquent le passage évanescence de l'être – cet air, dont le charme alors disparaît, pendant que le regard fixe avec inquiétude un objectif qui prétend le saisir. Mais, à rebours, ce peut-être aussi, variation des valeurs d'un modelé de peau, dont le grain de l'image reporte la douceur alors qu'un flou s'étend, émoussant ainsi le sujet du cliché ou lui attachant la trace des mouvements qui caractérisent un port de tête, une attitude, le parcours des expressions qui passent sur ses joues et voilent son regard, ou au contraire le réveillent, le mettent en alerte, tendu vers l'autre, ouvert au monde. Ce flou diffuse ainsi au hasard des sels d'argent, quelque chose comme un désarroi de la technique, une non-maîtrise, ainsi un vacillement de l'opérateur face au sujet, parce que pris par l'émotion, il ne voit plus si bien, il n'opère plus si bien, et finalement laisse poindre la teneur d'un rapport sensible qui le démunit. Sans doute est-il opportun, bien que l'on choisisse de ne pas s'y arrêter, d'évoquer ici les recherches surréalistes qui ont poussé à leur limite les possibles du médium photographique, jusqu'à le triturer dans sa plasticité même, le surexposant, le sous-exposant, superposant ses vues, et finalement le virtualisant, tandis que les portraits au photomaton d'André Breton et ses amis, laissent leurs rêves d'images en bordure de ce que leurs visages manifestent d'absence à être, les yeux fermés.

Car, l'image d'image ne cesse effectivement sa dérobée. Et, si la couleur peut un temps prétendre ancrer le sujet dans la réalité, elle ne fait peut-être que l'en éloigner, par ses virages, ses teintes saturées, ou au contraire une incarnation du monde réduite à des effets poudrés ou des tonalités de chair, pendant que l'influence des images publicitaires inscrivent les visages en un

¹⁴⁵. Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait, op. cit.*, pp. 75-76.

maquillage prêt à être photographié qui retourne au masque, au code, à la visagété.

Dès lors, traduire un visage reviendrait ainsi à une *aufhebung* d'un médium par un autre. Et, quand le cinéma le prend en charge, s'il en restitue l'animation perdue de la « saisie » photographique, si le travail du gros plan vient par ailleurs en agrandir l'image, et qu'il en approche ainsi la teneur affective, comme le remarque notamment Gilles Deleuze¹⁴⁶, parce qu'il demande à des acteurs d'en jouer une image, parce qu'il en construit et monte et remonte le rapport de visage à visage à partir d'une relation feinte ou même absente, parce que l'approchant il en augmente les détails au point d'en fragmenter le sens, il ne fait finalement qu'amplifier la question d'un mystère auquel il contribue, là où champ et contrechamp valent l'un pour l'autre, et où document et fiction s'amalgament en une « même chose » énigmatique que souligne aisément le récent travail de Jean-Luc Godard¹⁴⁷.

D'où la persistance du problème auquel continuent de se confronter peinture et dessin, dont on a pensé qu'au seuil des meurtrissures des deux guerres mondiales et d'un procès d'effacement du visage, la figure aurait définitivement quitté un champ en déconstruction. D'où même, une investigation par ces pratiques de l'image photographique – lesquelles prennent la mesure de ses souvenirs, de ses fixités évaporées, et de sa durée suspensive qui n'en finit jamais. Cela, pendant que le travail de la sculpture incorpore clichés et agrandissements au sein de vastes installations qui continuent à interroger le visage, à le peindre, à le défaire, à questionner son mystère par le déploiement de formats géants qui viennent en signer l'omniprésence au milieu des vivants, de la *polis*, entre mémoires des êtres et manières d'être, dans l'histoire, la société, le groupe, le couple, l'unité et la solitude de soi-même.

¹⁴⁶. Gilles Deleuze « L'Image-affection : visage et gros plan », in *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, *op. cit.*, pp. 125-144.

¹⁴⁷. Dans un film récent, appelé à intervenir auprès d'étudiants d'une école de cinéma dont il filme longuement les visages côte à côte dans l'obscurité, il se montre finalement au milieu d'eux, articulant devant la caméra des images à propos desquelles il explique que : « champ /contrechamp, [c'est] la même chose. Document/ fiction, la même chose » et que tout cela finalement constitue « notre musique », celle en laquelle nous sommes vivants avec nos forces destructrices, nos désirs, nos espérances, nos constructions intellectuelles, notre culture ; celle en laquelle nous existons et que le cinéma – entre autres – tente si ce n'est de comprendre au moins d'interpeller.

Cf. Jean-Luc Godard, [Sur support DVD], *Notre musique*, [2004], Londres, Optimum home releasing, 2005.

D’où encore, la progressive ascension du médium vidéo, tel que déchargé de la fonction narrative du cinéma, il étire l’immobilité contemplative d’une photographie qui ne saisit plus, d’une caméra qui n’attend plus, mais qui, peut-être, accompagne l’être en entrant dans l’observation patiente d’un visage éphémère, quitte à suivre à l’occasion quelques-uns de ses rêves fuyants par une poétique qui chemine via des formes brèves et insistantes. D’où, enfin un métissage des médiums facilité par les technologies numériques qui emmènent la photographie et les images en mouvement, entre leurs flux écraniques, là où les visualités du paraître circulent autant qu’elles se transforment, s’imbriquent, et se tissent, en une moire dérobant le visage sous les paramètres d’un code qui parallèlement en réinvente le fantasme d’en voir le dedans.

Dès lors est-il opportun de prendre en compte les images du sans-art qui, elles aussi, viennent à la rencontre du visage : celles de la médecine, comme les échographies et autres images à résonance magnétique, celles des radiographies ou du recours à une photographie qui à nouveau répertorie et classe en profil et face, pendant que le visage, imparfait, timide, fragile, et encore sauvage, résiste et toujours se dérobe plus avant à l’immense collecte à laquelle s’adonnent les logiciels de reconnaissance faciale sur le réseau de grande *Toile* qui accompagne désormais nos vies.

Ainsi, à la traversée des médiums, de leurs techniques et de leurs manières dont Régis Debray souligne qu’il y aurait « autant de genres du portrait que de médiums utilisés¹⁴⁸ », quelles que soient les images, il semble que l’énigme continue de perdurer, voire il semble que celle-ci soit amplifiée. Au passage, la notion de ressemblance n’est plus de mise, du moins est-elle soumise à une esthétique inquiète qui ne campe plus un sujet figé à son acmé, mais un sujet qui se sait se transformer. Pour cette raison, comme le remarque à nouveau Jean-Luc Nancy, « il n’y a plus d’“authenticité” qui ne soit mise en suspens, à distance ou en doute¹⁴⁹ », car le fond du problème n’est plus de prétendre amener le visage du portrait à une figure pérenne que la mort est à même d’emporter, il est plutôt de toucher le spectateur, de le tirer vers ce *pour*, où résonne ce que son être ressent de la vie, des autres, du monde.

¹⁴⁸. Régis Debray, « Les matières de l’âme entre pierre et cyber » in *Croire, voir, faire : traverses*, *op. cit.*, p. 230.

¹⁴⁹. Jean-Luc Nancy, *L’Autre portrait*, *op. cit.*, p. 90.

Au terme de ce chapitre, on peut alors admettre que si le portrait mémorise des gestes inauguraux, si son mobile artistique active une croyance en la captation des traits du visage, quitte à n'en trouver qu'une semblance à être, il semble que se soit au profit d'un besoin d'image qui permette de se sentir exister. Et si, cette expérience à la fois individuelle et collective amène à considérer les réalités intérieures et extérieures que tend le visage, par le travail des images du sans-art, par les mises en œuvre de l'art du maintenant, et par la réactualisation de celles d'autrefois, il semble, qu'elle tente aujourd'hui, si ce n'est d'en dépasser le clivage, au moins de l'articuler au profit d'une interrogation sur l'être, le sensible, la création et l'existence, c'est-à-dire, d'une interrogation esthétique, ontologique et métaphysique, dont sont cherchées les limites et la complexité. C'est donc un chemin intuitif, une route empirique, tâtonnante, que nous tenterons d'emprunter à la rencontre des images captées et fabriquées qui font écho à la réalité du monde et des ressentis des hommes en ce monde en ce qu'elles véhiculent leur psyché.

Chapitre 2

Entre attente et surgissement, naître à la vie, naître à l'image

*...le visage s'exprime dans le sensible ;
mais déjà impuissance, parce que le visage déchire le sensible.*

Emmanuel Levinas¹

Où commence l'image du visage ? Que peut en être l'origine si ce n'est un rapport au vide comme expérience première ?

C'est en ce sens que l'on interroge une année zéro du visage, telle qu'on peut la relier à un geste affirmant le souffle humain en tant que mesure des choses, des êtres et du temps.

Mais, cette étude voudrait également s'interroger sur ce que serait le visage d'avant la naissance à la lumière des images médicales, de leurs usages actuels, et en fonction des attentes parentales et sociétales. Elle prétend, à suivre, aborder ce que la douleur de naître appelle à la rencontre de la vie sous le regard de la mère qui enfante et de l'artiste qui crée. Pour cela, on mobilise deux démarches fort différentes qui, prises dans le battement d'un étirement dialectique dont le cri primal vient nous rappeler la douleur de l'origine et de la destinée humaine, mettent en œuvre le fragile visage humain aux premières heures de la vie, en ce qu'il *déchire le sensible* tout en surgissant à sa propre image.

¹. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, [1961], *op. cit.*, p. 216.

1. Origines et autres années zéro

L'année zéro du visage, telle que l'abordent Deleuze et Guattari, nous proposons de la ramener non pas à l'origine de l'homme blanc et de la chrétienté, mais plutôt au chiffre rond, en son geste pointé, ainsi au dessin de son mouvement circulaire qui déploie dans l'inclinaison de sa courbure aussi bien un sens d'ouverture que de fermeture, autant un *aller vers* qu'un retour, autant une exposition que la protection d'un centre vide¹, et dans ces procès, le contour d'un visage à apparaître.

Or, si nous nous attachons à l'histoire des chiffres, nous constatons que la première mention connue du zéro est observée en Mésopotamie autour de 300 av. J.-C., et qu'alors, ce concept au graphisme absent – véritablement sans tracé – servait à marquer une position vide, un espace vacant à l'intérieur d'un nombre. Le zéro n'était donc pas utilisé pour calculer, mais observait le sens d'une pause, entre un avant et un après, de gauche à droite². Le chiffre n'était rien d'autre qu'un espace entre des répétitions, un vide signifié dans l'entre-deux des figures du double, du triple ou du multiple. Il n'était pas opérationnel, mais servait d'indicateur suspendu à titre de repère, de rondeur du système décimal. Peut-être, en ce sens, le zéro est-il un effort de symbolisation des causes premières et des causes dernières, signifiant, au cœur de ce que nous pouvons nommer une métaphysique, un principe de réalité, pointé dans l'ici et le maintenant d'un temps perçu entre des origines dont on cherche encore le mystère, puis des fins que les croyances repoussent dans l'au-delà de l'éternité.

Dans l'Inde ancienne qui diffuse les chiffres *nagari* au cours du V^e siècle de notre ère selon un système de numération incluant le zéro à titre d'unité de

¹. En dessinant un « 0 », que l'on soit droitier ou gaucher, que l'on écrive de gauche à droite ou de droite à gauche, le geste ouvre vers le bas ou vers le haut et referme sur le pourtour d'un enclos central.

². Otto Neugebauer, *The Exact sciences in antiquity*, New York, Dover Edition 1969, p. 20.

Voir aussi Marc-Alain Ouaknin, *Le Mystère des chiffres*, Paris, Assouline, 2004, pp. 73-74.

Cf. Frank Duffaud, « Le zéro » in *Math93.com* [en ligne], [consulté le 5 février 2012] , <www.math93.com/zero.htm>.

C.F. Hans Freudenthal, « Notation mathématique » [section 1, L'arithmétique élémentaire, Les nombres naturels], in Encyclopédie Universalis, [en ligne], [consulté le 6 février 2012], <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/notation-mathematique/>>.

calcul, le Sanskrit nomme « *Sūnya*³ », le chiffre de l'origine en tant que vide, espace ou vacance. C'est ce que reprend la traduction arabe « *Sifr* » qui retient aussi bien le sens de « vide » que de plénitude, dans la mesure où le mot sert pour désigner un « grain » ainsi que l'utilisait quelquefois dans ce sens l'ancienne Mésopotamie. Ce principe numéraire oscille donc entre deux quantités qui sont aussi des qualités métaphoriques : le rien en tant qu'absence et vide d'espace et de temps à l'infini, le plein en tant que fertilité, abondance et création-réalisation d'une entité pleine, en tant que noyau de présence d'une totalité conduisant au chiffre « 1 ».

Or, n'est-ce pas selon cette amplitude entre l'unité en construction et le sans-fin, qu'Emmanuel Levinas, s'appuyant sur la tradition hébraïque, argumente une épiphanie du visage entre *totalité et infini*, à la faveur d'une abstraction ?

En effet, sa conception du *visage* propose d'en approcher l'origine au privilège de la vision et du toucher, comme au titre d'un *rapport* entre une chose initiale surgissant à la lumière en tant que celle-ci « vide l'espace⁴ » et le dépassement transcendantal de cette unité première ouverte au vertige de ce qui n'a pas de limites parce qu'inconnu. Ainsi, alors que « comprendre l'être particulier, c'est [pour Levinas] le saisir à partir d'un lieu éclairé qu'il ne remplit pas⁵ », appréhender son visage est, à l'instant de son apparition, faire l'expérience d'une « modalité de la jouissance et de la séparation⁶ » – jouissance d'un plein qui se dessine, et séparation nécessaire à la raison devant la béance absolue de l'infini, afin de ne pas y perdre l'unité, voire de lui permettre de grandir ou plus simplement d'exister.

Or, dans la symbolique de la kabbale, le zéro est un absolu philosophique, il n'existe que comme question de la totalité du créé et énigme du sans-fin ; il est aussi le signe à partir duquel les chiffres de 1 à 9 apparaissent pour disparaître à nouveau, en un éternel recommencement⁷. S'y dessine un

³. Voir à ce sujet la **figure 1 en page 9 du second volume de cette thèse** qui rassemble les iconographies sur lesquelles nous appuyons et que nous signalons généralement en caractères gras dans le présent volume.

⁴. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 206.

⁵. *Idem.*

⁶. *Ibidem*, p. 208.

⁷. Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la Kabbale*, Paris, Assouline, 2007.

Cf. Marc-Alain Ouaknin, *Le Mystère des chiffres*, *op. cit.*

cercle voué à former une boucle éternelle dans l'infini de l'espace, comme un visage ouvre sur un autre visage dans le cercle ouvert par la relation entre les êtres et le cycle des filiations.

Nous retiendrons donc du zéro qu'il engage – en sa scripture comme geste, puis sa description comme trace – une tension dialectique entre les notions de vide et de plein, de présence et d'absence, mais encore, l'espacement d'un rapport anthropomorphique intégrant le cycle du temps – ainsi une distribution diurne et nocturne – qui suppose une situation du corps humain dans l'environnement, à la fois en fonction d'une cardinalité et d'un centre de gravité, puis d'une relation narrative aux phénomènes, axée par le visage et mesurée par une expérience du touché⁸.

Le zéro serait donc peut-être l'un des premiers indicateurs d'un espace de transformation et d'investissement du signe en tant que dynamique vitale à la fois réelle et formelle, abstraite et imaginaire : origine d'un dessein et non pas seulement dessin à titre de report factuel, enfin impulsion d'une liaison main-visage interrogeant le cosmos, et peut-être, conscience formelle du visage en son advenir.

Espace vide dans un cercle ouvert, graine lisse protégée dans sa gangué, œuf, embryon des mammifères, le zéro appelle ainsi, entre microcosme et macrocosme, le cycle des naissances et des morts, et entre ces deux pôles, le souffle du vivant tel qu'il apparaît et disparaît entre lumières et ténèbres.

C'est d'ailleurs du côté de l'obscur que se situe la traduction italienne qui transforme le mot « *Sifr* » en vertu de sa proximité sonore avec « *Zéphiro* », le doux et chaud vent que la mythologie grecque disait provenir des régions sombres de l'ouest⁹. Dans ce cas, émergeant d'un néant imperceptible, l'appellation du zéro marque, depuis le souffle du *zéphyr*, la venue d'une érotique¹⁰ que nous pouvons relier à une rencontre intime, et qui donne lieu, peut-être, à une transformation au sens d'une fécondation, puis à une germination.

⁸. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 208 : « Par la main, l'objet est, en fin de compte, compris, touché, pris, porté, et rapporté à d'autres objets, revêt une signification par rapport à d'autres objets ».

⁹. Marc-Alain Ouaknin, *Le Mystère des chiffres*, op. cit., p. 139.

¹⁰. *Zéphyr* est en effet le vent qui relie *Psyché* à *Éros* dans le conte d'Apulée. Apulée, « Éros et Psyché » in *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, op. cit.

Quel que soit le mouvement de sa ronde, vers le diurne ou le nocturne, le zéro tourne autour du cycle du temps, des naissances et des fins qu'il enclot dans une bulle originelle et infinie. Il relie la forme à venir, de ce qui n'existe pas encore à l'étendue de l'illimité du cosmos. Il est l'immense question de l'homme auquel il prête, en filigrane, le contour d'un visage.

2. Embryogenèse : le visage du non-né

Se pencher sur l'origine de la vie impose de relever le caractère d'invisibilité auquel se heurtent les représentations de l'intime et de l'infinitésimal, à propos desquelles l'homme ne cesse d'inventer des techniques repoussant les frontières de ce qui ne lui est pas donné à voir à l'œil nu.

Depuis l'invention du microscope, à la fin du XVI^e siècle, il est donc possible de voir l'infiniment petit, et dès le siècle suivant, de produire d'après observation des images du développement cellulaire du cycle végétal¹¹. Cependant, il faut attendre le début du XIX^e siècle pour que l'on soit en mesure d'analyser les étapes de la fécondation animale. Et, si les découvertes de l'embryogenèse humaine passent par la pratique de la dissection que les esquisses de Léonard de Vinci ont portée tardivement à notre connaissance (la reproduction et la diffusion des codex datant du milieu du XIX^e siècle), il faut noter que celles-ci circulent en vis-à-vis des études de Claude Bernard sur *les lois de physiologie générale* et de Pasteur sur la microbiologie et les origines de la vie¹².

Dès lors, ce que le chiffre « 0 » ou « graine », entre vide et plein, métaphorise sous le signe d'une abstraction mathématique, se concrétise, dans le contexte de l'embryologie, en une image diaphane ou l'unité cellulaire d'avant l'organisme se donne, à l'état microscopique, comme phénomène circulaire auréolé au moment même de sa fécondation, laquelle est suivie par la division cellulaire du disque embryonnaire et de sa nidation comme œuf¹³. La forme « 0 » semble donc matérialiser l'existence d'un geste de contact inaugural, son impact, autant que l'accueil d'une rencontre. Elle délimite ainsi un possible au centre vide dans la conjonction de l'espace et du temps, autant

¹¹. La première observation microscopique d'une cellule de plante ayant été publiée par Robert Hooke dans son célèbre ouvrage *Micrographia* en 1665. Cf, Robert Hooke, « Micrographia », [1665], [en ligne], in *Projet Gutenberg*, [consulté le 7 février 2012], <<http://www.gutenberg.org/ebooks/15491>>.

¹². Sur ces questions, on renvoie le lecteur à l'ouvrage de Felix Leperchey, *L'Approche de l'embryon humain à travers l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹³. La rédaction de ce passage est aidée par le parcours du livre paru sous la direction de René Frydman et Myriam Szejer, *La Naissance : histoires, cultures et pratiques d'aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 2010, et particulièrement par l'article illustré de Laëtitia Hesters, *La fécondation, ce qu'on en sait aujourd'hui*, pp. 608-609.

Cf. Volume 2, fig. 2, p. 10.

qu'une « graine » appelée à la germination et à l'individualisation d'un organisme, qui obtient, par dédoublement, un corps, une tête, des membres puis la rondeur d'un visage aux formes symétriques.

Mais, le contexte de l'observation embryologique, dans l'étude qui nous occupe, rend aussi opportun de s'arrêter à ce que l'imagerie médicale des années 1950 a développé au cours des décennies suivantes sous le nom d'*échographie*, dont le procédé, appliqué à l'observation de l'embryogenèse et à la médecine obstétricale, connaît à l'heure actuelle un essor sans précédent.

En effet, l'*échographie*, appelée ainsi du fait qu'elle est produite par des ondes sonores dont la nymphe *Écho* fournit la référence en ce sens que les images apparaissent par réverbération des matières en écho, nous intéresse à plus d'un titre : d'une part, il s'agit d'une technique d'image vouée à l'observation des corps et donc absolument attachée au sensible, et d'autre part, accessible en majeure partie dans le champ médical, cette technique questionne l'interne et l'intime en ce qu'ils se soustraient au visible.

De plus, en inaugurant la transformation des ultrasons en images inscrivant les rapports des ondes sonores aux ondes lumineuses qui vont chercher le corps au cœur de l'ombre selon des effets de reflets (ou réverbérations) et d'empreintes (au sens de tracés en captation et en projection) et le révèlent, ces récentes technologies qui ne sont pas optiques, mais œuvrent néanmoins un fonctionnement scopique, nous paraissent héritières des techniques photographiques, en ce que leur écho vient à la lumière, n'est rendu visible qu'à l'instar de ce qui se rend manifeste par des rayons lumineux (tout comme la photographie capte sur un support sensible l'indice d'un corps opaque apparaissant au seuil des ses réverbérations lumineuses), en raison aussi de leur caractère duplice à l'égard d'un référent.

Enfin, au-delà de la trajectoire que nous menons, de l'œuf circulaire à la bulle amniotique contenant un corps en germe, l'échographie permet – et c'est ce qui nous retiendra – d'accéder à l'image du visage de l'enfant avant sa naissance, ce d'autant que dans la formation du petit d'homme, la tête est

proéminente par rapport au reste du corps, et qu'un profil y prend forme, marquant le nez, la bouche et le menton, dès la dixième semaine de gestation¹⁴.

Parce que la pratique de l'échographie contribue à la connaissance anatomique de l'enfant à naître¹⁵, non seulement elle en fait venir l'image avant la naissance, mais elle participe corollairement à la métamorphose d'un imaginaire individuel et collectif.

Dans l'échographie bidimensionnelle en noir et blanc que l'on utilise encore majoritairement, le fœtus, qui constitue le fruit d'un désir partagé et un processus de création du vivant, est capté sur écran en une image mobile qui apparaît en ondes claires, tels des frottements de lumière, que l'on peut enregistrer, fixer, et tirer sur papier.

Les images sont obtenues par contact d'une sonde tenue en main, se déplaçant en appui sur la peau du ventre maternel et via la dextérité d'un glissement qui produit simultanément un grésillement sonore, tandis que l'image mouvante se forme et que l'ordinateur de réception permet de restituer le bruit du cœur du bébé.

Ce qui est spécifique à ce type d'image est qu'elle est surgissante depuis un fond obscur, et qu'une figure diaphane y survient en éclats de blanc et en niveaux de gris selon des aspects granuleux et ondoyants, du fait que la compacité des chairs et de l'ossature renvoie les ondes sonores en radiations lumineuses. Le visage y surgit à la fois comme une trace – la courbure du crâne, le profil, y prennent une netteté singulière – et comme surface modelée, voire comme chair modulante ou modelante s'apprêtant à vivre son devenir humain.

Or, bien qu'elle appartienne au sans-art, l'échographie nous semble répondre au même mobile que l'acte de création qui soutient l'impulsion de la fille de Dibutade dont notre réflexion est partie. En effet, elle est mue par un

¹⁴. Voir l'article « La grande histoire de ma grossesse en échographies », in *Au féminin.com* [en ligne], [consulté le 7 février 2012], <www.aufeminin.com/maman/album755820/la-grande-histoire-de-ma-grossesse-en-echographies-p1.html>, et Dr Aly Abbara, « Atlas d'échographie en gynécologie obstétrique », in *Aly-abbara.com* [en ligne], [consulté le 7 février 2012], <www.aly-abbara.com/echographie/Atlas_echographie/atlas_echographie.html>.

Cf. Volume 2, fig. 3, p. 11.

¹⁵. Il est même tout à fait surprenant de trouver désormais sur Internet, les enregistrements de nombreuses échographies fœtales postées sur *You tube* par des parents dévoilant ainsi leur intimité.

désir d'image, par un faire-imageant, et par un tracé pelliculaire et surfaçant. Simplement, au lieu de déposer un pigment, une matière, sur la peau d'une paroi pour faire vivre une image hors de soi, le mouvement est ici inverse et l'image est apparaissante, surgissement lumineux qui traverse le corps qui le porte en sa nuit d'entrailles, à l'intérieur de soi.

Il est ainsi troublant de trouver désormais sur *Internet*, les enregistrements de nombreuses échographies fœtales, dont les séquences filmiques ou les arrêts sur image sont postés sur un fond de grande *Toile* par des parents dévoilant non seulement leur intimité – voire l'intimité de l'intimité –, mais surtout une fiche signalétique de leur enfant, précisant les coordonnées de la mère, et les paramètres de développement de l'enfant, et plus encore, son visage avant même d'avoir un visage.

Mais, le plus étonnant, et qui nous paraît poser un problème éthique sérieux, réside dans les aspects commerciaux vers lesquels tend la pratique toute nouvelle de *l'échographie volumique*¹⁶ dite encore 3D ou 4D en raison de sa qualité accrue quant à la distinction des volumes et des chairs. En effet, ce type d'échographie s'affiche désormais sur les écrans non seulement en mode transparent, mais encore en mode « texture » qu'on dit « lissée », et en mode « gradient de lumière » que l'on applique spécifiquement à l'examen du visage fœtal¹⁷ selon deux types de surfaçage « os » ou « peau », et ce, afin d'établir un diagnostic des anomalies que pourrait présenter l'enfant à la naissance.

Ces images sont donc très précises et si elles sont légitimes dans un cadre médical, elles témoignent d'une curiosité accrue des jeunes parents qui soumettent parfois dangereusement le fœtus à des ultrasons qui ne sont pas anodins en cas de surexposition¹⁸.

¹⁶. Jean-Marc Levailant, Jean-Philippe Balt, Bernard Benoit, *Pratique de l'échographie volumique, Tome 1, L'Échographie obstétricale, Montpellier*, Sauramps médical, 2008. Il faut mentionner que ce type d'échographie est utilisé plutôt dans les cas de suspicion de pathologies depuis le milieu des années 90.

Cf. Volume 2, fig. 4, p. 11.

¹⁷. *Ibidem*, pp. 20-60. Ainsi que l'« Atlas normal » pp. 223-229.

Cf. Volume 2, fig. 5, p. 12, et fig. 6, p. 13.

¹⁸. Parmi de nombreux sites commerciaux qui pratiquent l'échographie en dehors du cadre médical, mentionnons le site *Bébé-Echo-Film.com*, lequel propose différents forfaits sous la pratique d'une « écho-réalisatrice » et des produits commerciaux dérivés : *Bébé-Echo-Film.com* [en ligne], [consulté le 8 février 2012], < <http://www.echo3d-4d.fr/>>.

Cette curiosité devant ce qui n'est pas encore rendu visible est une vieille question. Mais, pourquoi se focalise-t-elle précisément sur le visage, si ce n'est en vertu de projections de reconnaissance ?

Qu'attend-on au juste ? Un enfant *en son visage* ? Ou bien, de s'assurer d'une ressemblance de tel ou tel trait du parent, grand-parent, de la famille, d'une lignée et de fabriquer ainsi une généalogie très encadrée qui pourrait ne pas laisser beaucoup de place au devenir propre du visage ?

Il s'agit pourtant de relever ici l'aspect très questionnant de ces images, car s'il est possible d'obtenir des images-couleur tout à fait distinctes de la carnation du fœtus¹⁹, montrant les différentes nuances d'une chair vascularisée encore transparente dont la muqueuse de la bouche est plus foncée, la plupart des échographies volumiques produisent des images d'un brun monochrome apparentant l'enfant à naître à un magma de terre glaise, et notamment son visage à un modelage en cours qui serait doué de vie. Ces images qui correspondent à une technique d'empreinte (au sens où l'impression obtenue l'est par contact d'un flux sonore avec une matière organique en vue de la réverbération d'une lumière tirant les aspects formels de la chose vivante *in utero* de l'invisible vers le visible), nous paraissent tendre – paradoxalement au procédé dont elles proviennent – à se détacher d'une fonction réaliste, cela pour les raisons suivantes :

1^o D'une part, l'échographie, bien qu'elle soit présentée en temps réel, est obtenue par l'intervention d'objets intermédiaires (un écran et une sonde engluée de gel qui est maniée comme un stylet), lesquels amènent l'image vers le dessin et la tirent vers cette ambiguïté d'un « portrait » aussi bien indiciel que fictionnel puisqu'il est donné à l'interprétation, et ce sur plusieurs plans : celui du médical, et celui d'une construction imaginaire à partir de traces matricielles.

À ce titre, les techniques échographiques appliquées à l'examen des fœtus humains nous semblent établir des liens de fonction et de sens avec les objets figuratifs que la Rome ancienne produisait sous l'appellation d'*Imago*, ainsi que la décrit Georges Didi-Huberman : « ... la notion romaine de l'*imago*

¹⁹. On renvoie ici au blog de *Jacotte et Mimi* grands-parents d'une petite Lou-Anne dont l'échographie est véhiculée sur le net centrée sur le visage en gros plan. « Échographie de Lou-Anne » in *Jacotte et Mimi* [en ligne], [consulté le 08 février 2012], <<http://jacotte26.forumactif.com/t11366-echographie-3d-de-lou-anne>>.

Cf., Volume 2, fig. 9, p. 15.

suppose une duplication par contact du visage, un processus d’empreinte (le moule en plâtre “prenant” sur le visage lui-même), puis d’“expression physique” de la forme obtenue (le tirage en cire réalisé à partir d’un moule). [L’*imago* est] une *image-matrice* produite par adhérence, par contact direct de la matière (le plâtre) avec la matière (du visage)²⁰. »

Or, l’échographie volumique est obtenue – nous l’avons souligné – par calcul des trajectoires de projection des données d’empreintes. Ce sont ces données qui permettent de reconstituer, de la même façon que le ferait un moulage, l’expression de l’enfant observé, son tracé, ses traits distinctifs.

Et, justement, il est intéressant de réaliser avec Georges Didi-Huberman combien « nous devons convenir que l’*image* du visage, l’*imago*, est ici nommée avant toute histoire du portrait, c’est-à-dire avant toute présupposition du caractère artistique de la représentation visuelle. » Et si, dans l’antiquité, et de prime abord, « l’image n’est ici qu’un support rituel relevant du droit privé, une matrice de ressemblance destinée à rendre légitime une certaine position des individus dans la gens romaine²¹ », dans notre société contemporaine, il se pourrait que les images échographiques, en tant qu’elles relèvent tout autant du droit privé et en ce qu’elles présentent les matrices de ressemblances légitimant une lignée généalogique, reformulent à nouveaux frais un rituel autrefois réservé aux visages de la maturité.

Il convient dès lors de souligner que les *imagos*, conjointement à leur report vériste, tendent à reconduire un geste au sens d’une projection inventant un espace de fiction. Car « L’*imaginum pictura* », dans « la rencontre [qu’elle affirme] entre une matière et un rite », dépasse ses mobiles de ressemblance extrême au profit de *topoi*, qui ne sont peut-être pas soumis à l’ordre de l’*Idea* telle que les ouvrages de Georges Didi-Huberman la désenclavent de l’origine de l’art, mais sont plutôt ouverts aux désordres de l’imagination en ce qu’ils viennent dépasser le référent et vont, au-delà de la duplication de l’image, en chercher de nouvelles voies.

C’est précisément au cœur de ce paradoxe que se situent les images échographiques. L’auteur de « Devant le temps », nous indique d’ailleurs que

²⁰. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 69.

²¹. *Ibidem*, p. 68.

« cette rencontre paradoxale, n'est pas sans produire, dans les idées que nous nous faisons de l'art, de l'image, du portrait et de la ressemblance, quelques lignes de partage, quelques paradoxes supplémentaires²² », parmi lesquels s'articulent les caractères actuels et virtuels de l'image, dont on constate qu'ils font lien lorsque l'on considère l'immanence de l'image et ses diversités de réceptions.

Or, l'image de l'échographie volumique *est* virtuelle puisqu'elle est obtenue, répétons-le, par calcul des trajectoires de projection des données d'empreintes.

Comment, dans ce cas, l'esprit humain peut-il faire la différence entre la virtualité des images de l'échographie volumique et la virtualité d'images informatiques qui seraient créées à partir de figures de terre ou de cire, animées par des programmes proposant des calculs projectifs de ces mêmes figures telles qu'en produisent par exemple les films d'animation qui participent aux modes cognitifs actuels au point de permettre ce type de confusion ? Voire, comment l'esprit humain pourra-t-il faire la différence entre la virtualité de visages obtenus à partir des bases de données biométriques (que les logiciels de reconnaissance faciale sont en train de construire à partir des réseaux sociaux) et la réalité anatomique d'un visage avec ses beautés potentielles, mais aussi ses défauts qui s'étalent, se gomment, ou se creusent, en adéquation avec l'expérience de la vie ?

Quel visage fœtal sera-t-il alors donné à voir ? Celui d'un rêve d'enfant ou d'un enfant rêvé ? Celui d'un individu ou un prototype de gestation conforme et/ou anormale ? Celui d'un être procréé ou d'une création d'image ? Celui d'une singularité ou celui d'une unicité du visage ?

2° Comment, qui plus est, relier une image pleinement extériorisée du fœtus humain à l'heure où cette image peut être diffusée sur les réseaux, avec ce qu'elle intègre de sensations et d'imaginaire au sein du portage maternel ?

Or, nous savons que ces sensations entrent en symbiose avec le développement du fœtus, qu'elles agissent sur son être et le construisent, y compris dans sa chimie neuronale et ses modelés de chair. L'image ainsi

²². *Idem*.

extériorisée du visage de l'enfant, en tant qu'elle tend à être détachée de la fonction protectrice du ventre maternel, ne dépossède-t-elle pas la mère de son rôle aimant au profit d'une fonction qui pourrait tout aussi bien être, dans le futur, artificialisée ?

Particulièrement, en ce qui concerne le visage, la vulgarisation de l'imagerie volumique ne conduit-elle pas à un comparatif avant/après – ce qu'il est d'ailleurs assez aisé de trouver sur le réseau²³ – au point que l'image échographique apparaît désormais constituer une gangue de ce que sera le visage à la naissance, comme si le nouveau-né était une image dont on aurait à guetter la conformité entre un avant et un après. Ne sommes-nous pas alors ici dans « cette sorte de loi de l'empreinte, ainsi que la définit Georges Didi-Huberman, comme garante d'une juste transmission de la ressemblance²⁴ » ? Et l'auteur d'ajouter, ainsi que nous l'avons mentionné dans le précédent chapitre, « Dès Pline l'ancien, la reproductibilité technique de l'image aura mis en œuvre une ambivalence qui pèse au fond de toute pensée de l'empreinte. D'un côté, en effet, l'empreinte fonde l'*authenticité de l'image* : l'adhérence physique faisant partie du processus, l'empreinte serait – Pline n'est pas le seul à le dire – une technique de légitimité pour la « ressemblance. » Ici, la reproduction est bien *transmission*, une même matrice formant pour des générations d'humains, de nouvelles générations d'images. Mais, d'un autre côté, l'empreinte permet la fiction, la tricherie, le montage, la confusion des référents²⁵. »

Un écart existe entre l'image de l'échographie et ses usages médicaux et sociaux. Il produit de l'ambivalence et ouvre un champ fictionnel indéterminé. C'est dans cet écart que l'enfant existe, en sa bulle. Ainsi, est-on en droit de se demander si le visage criant, pleurant, appelant – en un mot *vivant* du nouveau-né – sera effectivement conforme aux attentes projetées sur l'impassibilité de son masque d'image. Or, cet avant/après que nous pointons nous semble placer le parent dans des positions extrêmes : à la fois dans un rôle

²³. Voir par exemple le site suivant : Laurent Massotier, *L'Échographie 3D*, [en ligne], [consulté le 8 février 2012], <<http://procubeteam.online.fr/LaurentM/echographie3D/conclusion.htm>>.

Cf. Volume 2, fig. 7 et 8, p. 14.

²⁴. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, *op. cit.*, p. 70.

²⁵. *Idem.*

démiurgique, tout puissant, mythes à l'appui²⁶, et dans la fragilité d'un géniteur qui pourrait être déçu devant une image idéale falsifiée par la triviale réalité, ou même par un développement erroné et des possibles altérés.

Mais, attachons-nous au récit de la Genèse décrite par l'*Ancien Testament* : s'il y est indiqué au premier chapitre du *Pentateuque*, qu'une des étapes présidant à la création de l'univers est la séparation de la lumière et des ténèbres, il est aussi écrit que *Dieu créa l'homme à son image* selon un principe de ressemblance, et au chapitre deux, que « l'éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant ...²⁷ »

Reprendre ces quelques mots bien connus de la *Genèse* pourrait trouver écho dans d'autres mythes interrogeant la création du monde, mais ce qui nous intéresse ici, c'est le caractère manichéen de la distribution du manifesté en pleine lumière sur fond de ténèbres, c'est aussi cette notion de ressemblance qui ne trouve pas de paradigme auquel se raccrocher en dehors d'un mobile de création par dédoublement de *l'image* de Dieu – c'est-à-dire techniquement autant par empreinte que par projection – et enfin, c'est l'idée que l'homme naîtrait de la terre, serait formé *en terre* avant qu'une vie ne lui soit insufflée.

Or, le succès des échographies volumiques est peut-être à examiner sous le poids de cet héritage culturel : surgissant d'un fond noir les fœtus s'y meuvent dans une gamme chromatique réduite à un aspect ocre de terre mouillée proche de celle que l'on utilise pour le modelage ; quant aux surfacages du visage, ils sont souvent choisis dans le rendu de texture le plus sommaire, au point de faire apparaître le fœtus comme une figure tout juste façonnée dans la terre et à peine dégrossie²⁸. De plus, les écrans permettant d'afficher sous un mode fragmentaire aussi bien les profils et coupes sagittales d'échographies en noir et blanc (dont nous avons précédemment relevé le caractère d'image indistincte et granuleuse) qu'un visage en 3D et en gros plan, ces différentes facettes visualisant l'embryon, de par la polysémie des vues,

²⁶. Songeons ici à la Genèse que conte la Bible. Voir « L'ancien testament, le Pentateuque, Genèse 1, 2 » in La Bible, texte intégral et illustrations, [en ligne], [consulté le 8 février 2012], <<<http://www.ebible.free.fr/livre.php?id=ge&chap=1>>>.

²⁷. *Idem*.

²⁸. Jean-Marc Levaillant, et al., *op. cit.*, p. 39, cliché 15.

Cf. Volume 2, fig. 6, p. 17 [en haut à droite], et fig. 10, p. 15.

créent une image qui passe de l'aspect de poussière illuminée à ce qui pourrait constituer un façonnage de texture apparenté à la terre, dont le seul témoin de vie n'est pas un souffle, mais une palpitation cardiaque et les mouvements de ce qui est donné à voir sous la forme d'une « sculpture animée ».

Il faut souligner que ces images sont aussi très souvent présentées en tant qu'images fixes, mises à l'arrêt d'un pointeur de normalité ou d'anomalies. Or, devant les atlas d'images de ce type, nous sommes également sidérés par leur caractère mortuaire, leur aspect de momie²⁹. Ce n'est pas tant la proximité rendue possible de ces images avec des coupes squelettiques, qui produit cet effet, que leur présentation d'un visage aux yeux non encore formés et montrant leur renflure affaissée. Quiconque aura vu la mort dominer un visage y retrouvera avec stupeur l'affaissement musculaire des paupières, cette tombée de la peau se posant comme un voile sur les arcades et les globes saillants, puis déformant la ligne incurvée des cils.

Il est important, parallèlement, d'insister sur la couleur ocre de l'image, dont le caractère monochrome ne distingue pas le tissu de la poche amniotique de la carnation du fœtus. L'enfant apparaît donc dans l'échographie volumique telle qu'elle est pratiquée actuellement, comme s'il était découvert dans un terrier ou enterré dans une fosse³⁰.

Pourtant, lorsque la modalité d'affichage de l'image est affinée, les tonalités de rose peuvent appréhender le bébé selon une carnation proche de ce que la lumière du jour donnera à la naissance, mais alors, le fœtus offre à voir une texture transparente et délicate approchant ce que nous connaissons des figures de cire. Le visage y est lisible comme s'il était éclairé par un projecteur. Il est d'ailleurs curieux de remarquer que c'est ce mode de présentation des figures que privilégie le Musée Grévin pour ses célèbres figures de cire vouées à l'immortalité, dont il est vain de rappeler le mobile de ressemblance au modèle à s'y méprendre.

²⁹. On pense notamment aux momies du monastère des capucins de Palerme dont la carnation présente une même couleur jaunâtre, et particulièrement au visage de la petite Rosalia Lombardo morte à deux ans, en 1920, demeurée dans un parfait état de conservation.

Cf. Volume 2, fig. 10, p. 15.

³⁰. Jean-Marc Levaillant, et al., *op. cit.*, p. 209, figure 1.

Cf. Volume 2, fig. 6, p. 13 [en haut à gauche].

Car c'est là l'enjeu social de la diffusion des images échographiques : faire dépasser au fœtus le seuil de son existence par projection de sa destinée sous l'éclairage de l'unicité et de l'exceptionnel ainsi gravés dans la mémoire électronique. Et c'est bien cette exigence de postérité, en tant qu'elle représente l'apanage des personnes célèbres et une dimension de réussite, qui vient présider au devenir-image de l'enfant.

Ainsi, ces images nous placent-elles aujourd'hui dans une tension extrême : si leur but premier est une meilleure connaissance anatomique et une assistance médicalisée de la grossesse, leurs effets dans la société sont ceux d'une curiosité gratuite de l'enfant particulièrement focalisée sur le visage, guettant les ressemblances dont le fœtus porterait les traits en termes d'authenticité, et projetant sur le visage les phares d'espérances éblouissantes – de façon littérale, de par l'exposition dont il fait preuve, puis, au figuré, en vertu de la circulation amplifiée de ce qui n'est pas encore visage sur le fond de *Toile* des écrans de notre humanité³¹.

Cependant, alors que des vœux idéalisés sont posés, fixés en image, au seuil d'une fonction d'immortalité pensée hors existence et hors individu, avant même qu'il ne vive, il se pourrait que ces *imagos* d'un nouvel âge, dans les dépassements qu'on y entrevoit, soient amenées à se retourner sur un espace funèbre, où la démiurgie de la création ait à enterrer celui qui n'est pas né et à l'emprisonner dans le cycle mortifère des défunts et de leurs masques momifiés.

En cherchant le fœtus, en soulevant sa barrière de protection, c'est alors un cadavre que l'on déterre – ainsi, finalement, un lot d'images mortuaires qui viennent peut-être indiquer une limite, en tout cas, montrer ce à quoi toutes les cultures ont à se soumettre, à savoir la contingence de la vie et la fatalité de l'existence humaine. Tout visage se tient ainsi dans cet entre-deux, entre un commencement et une fin.

³¹. Ces images 3D de fœtus qu'il est si aisé de trouver sur le net, parfois même postées par des grands-parents qui s'emparent des images d'un enfant à naître, nous semblent aller du côté d'une appropriation généralisée en vertu d'une logique de transparence qui repousse les frontières de l'intime à ce point que l'on peut se demander si demain, les cartes d'identité ne contiendront pas nos caractéristiques anatomiques sous formes de fichiers consultables à merci et pourquoi pas celui d'avant notre naissance ?

Or, cela est particulièrement mis en œuvre par la pratique de deux artistes qui ont justement situé leur réflexion sur la condition humaine entre une naissance interrogée en tant qu'énigme et l'imminence d'une mort à venir. Il est donc temps d'aborder les oeuvres de Christian Boltanski et de Philippe Bazin.

3. La « chance » de Christian Boltanski

Spécifiquement, l'imposante installation de Christian Boltanski réalisée en 2011 pour le pavillon français de la 54^e Biennale de Venise questionne la naissance selon des paramètres contingents. La « chance » intitulant l'œuvre est en ce sens à saisir comme une question ouverte et peut-être même comme un présage prêt à se poser sur le visage d'un des 600 nourrissons dont la photographie en gros plan défile sur écran et sur une double bande qui opère un tour de grand huit au travers d'une immense structure cardinale³².

La question que pose Christian Boltanski oscille matériellement entre un pointeur d'image et un pointeur numérique : un pointeur de visage sert donc à isoler sur écran un individu photographié peu après la naissance, au moment où apparaît l'ovale du visage de l'enfant que l'on va nommer et que commence le comptage des années. Cependant, au-delà d'un visage qui serait élu, ce dispositif semble témoigner du caractère arbitraire et relatif de ce qui s'engage pour chacun, en son zéro centré, dans la pluralité des chiffres du monde. Ce, d'autant que parallèlement au pointeur de visages, un double pointeur numérique calcule, d'un côté, et en temps réel, le nombre de naissances sur terre, et de l'autre, le nombre de décès enregistrés au même moment.

Or, ces dispositifs de scansion fonctionnent précisément en rapport à un défilement temporel, car la succession des chiffres des pointeurs électroniques qui attestent du nombre de vies et de morts dans le monde à partir d'un instant donné (probablement le début de l'exposition) est accompagnée, en simultanée, par le défilement des visages des nourrissons déposés le long d'un ruban photographique à double face qui se déplace dans la structure métallique de l'installation au gré d'un parcours balisé et selon une vitesse qui brouille les possibilités de reconnaissance individuelle, puis transforme les particularités de chaque visage en un masque aux trous noirs qui se meut dans le bruit d'un fracas infernal, faisant de la sorte allusion à une terrible machine de visagéité.

Ainsi, quel que soit le destin de chaque être, court ou long, heureux ou malheureux, anonyme ou illustre, Boltanski le montre comme la nécessité de *faire face*, et situe chaque parcours existentiel devant l'inéluctable fin.

³². Cf. Volume 2, fig. 11, p. 16.

Alors ce mot, pratiquement un prénom : « Chance », comme on pourrait choisir « aimé(e) » ou « désiré(e) » ou encore une de ces sonorités musicales qui font parler les parents un métalangage doucereux qu'on dit encore « mamanais »³³, « Chance », ce prénom d'avant l'individuation et qui vaut pour tous les prénoms, sert l'énoncé des prédictions que posent les fées et les sorcières des contes lorsqu'elles se penchent sur les berceaux charmants. Et, de fait, les visages des bébés de Boltanski sont photographiés en plongée et sont couchés sur le papier, comme s'il s'agissait de reconduire l'acte social de découverte du visage de l'enfant tel qu'il est séparé de sa mère, et tous les prédicats qui fusent alors sur le nouveau-né. Ils ne montrent pas nécessairement le moment exact de la naissance, mais isolent un universel : le visage du poupon auquel on procure des soins, que l'on dorlote et qui passe tout de même à la moulinette d'une terrible machinerie ontologique dont la chance est mise en doute.

Certes, l'épiphanie du visage à la naissance est chance, au sens d'une occasion première. Mais rappelons que celle-ci acte une séparation, et s'ouvre à la violence d'un déchirement, d'un cri, auquel Christian Boltanski semble substituer une sonnerie précédant l'arrêt du mécanisme de l'installation avant l'apparition d'un visage sur écran-témoin. Ainsi, ce sur quoi insiste le mot « chance », ce qu'il questionne dans la combinatoire hasardeuse du chiffre et de l'image, tient lieu d'un événement dont le visage se fait l'enjeu, voire le garant. Le cri en est l'énoncé premier. Il devance le langage, il devance ce qui sera visage.

Or, Boltanski remplace le cri primal par le signal d'une sonnerie, telle celle du téléphone, celle d'avant le contact avec l'interlocuteur (« allo » venant de l'anglais hello pour « bonjour » et s'accordant par consonance au grec « *allos* », c'est-à-dire « autre »). À moins que cette sonnerie n'évoque celle d'avant la représentation théâtrale qui appelle l'attention conjointe des spectateurs au premier acte de la pièce ; ou encore, qu'elle ne fasse résonner les avertisseurs des écoles ou des usines marquant les étapes des journées et des

³³. Sur le protolangage parlé par les parents et l'importance des mots et du prénom donné et énoncé auprès de l'enfant, il convient de lire les articles suivants : Marie-Christine Laznik, « Langage et communication chez le nourrisson », in René Frydman et Myriam Szejer, *op. cit.*, pp. 1209-1216.

Caroline Eliacheff, « Le bébé et la parole », *Idem*, pp. 1216-1219.

nuits de travail, dont l'homme assume la condition. À moins, enfin, que le retentissement de l'installation ne sonne le glas d'une fin prochaine, comme le sifflement des trains de la mort annonçait jadis les cris d'une extermination industrialisée³⁴.

Dans cet oxymore d'images en écho présentées sous des pointeurs fonctionnant comme des roues de casino, l'enjeu n'est peut-être pas d'indiquer que « les jeux sont faits », mais de reprendre, entre l'arbitraire et le déterminé, le temps d'avant l'événement, en son amplitude. Alors, le cri qui inaugure la rencontre de la vie ne va pas sans induire le signal de l'ultime, ni sans inclure l'existence en tant que question suspendue entre les seuils de ses passages extrêmes.

Et c'est bien cette question, qu'incarne le visage depuis son premier cri jusqu'au dessaisissement de la mort. Les intervalles dialectiques entre lesquels la vie s'écoule positionnent ainsi le curseur du manifesté, dans l'espace et le temps, à l'intersection de pôles qui sont régis par le sensible et la raison, et qui articulent sans cesse ce qui est visible et ne l'est pas, ce qui est audible et ne l'est pas, ce que l'on peut toucher et ce qui échappe à la saisie – cela, en fonction d'un rapport de sujet à objet.

Le visage se tient dans ces entre-deux, et dans son être, il en expérimente les tensions, dont Levinas situe le dépassement à la faveur d'une transcendance, à l'extérieur de soi, portée par la voix qui, selon lui, en ouvrant le dialogue à la considération d'autrui, donne sa véritable dimension au visage³⁵. L'expérience du visage, qui est expérience d'existence au sens d'un rapport, se construit donc dans le langage qui « procède de la différence absolue³⁶ », ainsi que le souligne encore le philosophe, pour qui « la parole tranche sur la vision³⁷ », quand bien même elle se donnerait dans « le silence gardé dont la pesanteur reconnaît cette évasion à autrui³⁸. »

³⁴. À écouter dans la vidéo suivante : Anonyme, *Christian Boltanski : Chance. French Pavilion, Venice Biennale 2011*, [en ligne], [consulté le 28 Février 2012], <www.youtube.com/watch?v=47o10W_lTVc>.

³⁵. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, op. cit.*, pp. 210-211.

³⁶. *Ibidem*, p. 212.

³⁷. *Idem*.

³⁸. *Id.*

Et c'est justement cette occasion silencieuse et pesante, en tant qu'elle revient au privilège de la vue, que provoque l'artiste dans les scansion de son installation. Il propose ainsi une rencontre où l'instant présent du visiteur coïncide avec l'instant d'arrêt de l'image du visage anonyme. Chaque visage de nourrisson est donc adressé et possiblement accueilli depuis un système où les synchronicités font prévaloir le regard qui les repère ; regard, qui est initié par l'artiste et qui lui échappe à travers l'œuvre en ce qu'elle incarne un regardeur inconnu.

Ce regard n'est pas seulement vision : il la dépasse, car il acte une simultanéité où « l'instant est accomplissement de soi : moi³⁹ » et parce que « le moi n'est possible que par l'autre⁴⁰. » C'est ainsi que se produit cette *rencontre* que Levinas relie à une traversée du regard, comme l'indique son aphorisme bien connu : « la meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne même pas remarquer la couleur de ses yeux⁴¹. » Depuis cette rencontre, se donne ainsi, entre immanence et transcendance, le miracle du *visage* comme « en soi au milieu des autres hommes⁴² », car « il est la société où à côté du je-tu – existe le il⁴³. »

C'est pourquoi le jeu de Boltanski s'étend à un processus de montage de visages rassemblant la diversité des âges, des sexes, des morphologies. Ainsi, au pointage numérique d'une naissance, d'une mort, à l'arrêt sur image d'un visage de nourrisson, s'ajoute la possibilité d'une combinatoire de visages présentée comme un jeu d'enfant, un puzzle identitaire qui compose, à l'infini, un visage singulier et pluriel, pluriel et singulier, un jeu où tout est ouvert au hasard de la rencontre, comme à celui auquel la vie nous convoque ; un jeu qui est aussi relié à une image originelle puisqu'existe la probabilité de reconstituer, de représenter un visage premier⁴⁴.

³⁹. Emmanuel Levinas, Article 78 « simultanéité et vérité » in *Carnets de captivité et autres inédits*, Paris, Édition Grasset et Fasquelle, 2009, p. 410.

⁴⁰. *Idem*.

⁴¹. Emmanuel Levinas, *Éthique et infini, Dialogues avec Philippe Nemo*, *op. cit.*, p. 79.

⁴². Emmanuel Levinas, Article 152 in *Carnets de captivité, op. cit.*, p. 432.

⁴³. *Idem*.

⁴⁴. D'ailleurs, ce jeu se poursuit en ligne sur un site prolongeant l'installation créée pour le pavillon français de Venise. Cf. Christian Boltanski, *Chance, Jeu proposé dans le cadre de la 54ème biennale de Venise*, Venise, 2012, [en ligne], [consulté le 24 Février 2012], < www.boltanski-chance.com/index.html>.

Cf. Volume 2, fig. 12, p. 17.

Or, précisément, le dispositif de l'artiste nous semble revenir sur les fonctions de l'image du visage en tant qu'elles s'articulent aux théories du portrait, et parallèlement, aux théories de la photographie selon deux approches :

Lorsqu'il propose de jouer à un loto du visage, Boltanski met en œuvre un mécanisme d'identification auquel jouent les parents et plus largement la famille d'un nourrisson : « il a le front de... », « les yeux de... », « la bouche de... », et ce mécanisme n'est rien d'autre qu'une refonte de la problématique de la ressemblance servant à authentifier un visage référent qui est ici manifestement récusé au rang de l'impossible reconstitution plastique : la « chance » de recomposer un visage, d'en « tirer » très concrètement les traits (comme on tire son lot à la loterie) étant de l'ordre de l'exceptionnel, et le montage favorisant dans le défilement des fragments de visages un portrait qui se donne essentiellement comme dissemblant, et à terme, comme fiction.

Conjointement, quand Boltanski immobilise son pointeur sur la représentation d'un visage, il interroge la fixation d'un désir. À savoir, l'appel d'une volonté de saisie de ce qui fait la vie d'un visage, son incarnation, sa présence. Geste qui, au-delà d'un principe de ressemblance tel qu'il s'offrirait dans la résiduelle immobilité des traits, amène le travail du portrait à transfigurer une personne et à en retenir la présence *in absentia*.

Or, dans la captation photographique, ce geste, en sa nature indiciaire, intègre l'adhésion du référent⁴⁵ et fait toujours retour sur l'instant de la prise de vue, au sens où cet instant fugace marque le temps de l'image d'une présence entre *chronos et kairos* : *chronos*, parce que la prise de vue photographique inscrit une occasion au temps présent se situant dans une conception temporelle

Voir aussi le visage obtenu par montage, dont l'image est proposée « à gratter » à la manière des jeux de bonne fortune, paru en tête de la une de Libération, le 3 Juin 2011.

Cf, Alexia Guggemos, « Tirage au sort Boltanski : 017914 sera t-il mon numéro Chance ? » dans le Blog *Délire de l'art*, [en ligne], [consulté le 24 Février 2011], <deliredelart.20minutes-blogs.fr/archive/2011/06/05/tirage-au-sort-boltanski-017914-sera-t-il-mon-numero-chance.html>.

⁴⁵. Sur la nature indiciaire de la photographie, on renvoie aux écrits de Rosalind Krauss tels qu'il se fondent sur la théorie peircienne. Pour l'auteur, « Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. »

Rosalind Krauss, « Notes sur l'index, L'art des années 1970 aux États Unis », in *Macula n°5,6, 1979, Peinture et Philosophie 2*, pp. 165-175 [p. 168 pour la citation]

Cf. Rosalind Krauss, *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 13 et 15.

linéaire entre un passé et un futur. Et *kairos*, parce que cette conception admet l'opportunité de la saisie d'un visage au bon moment, dès lors que l'allégorie du *kairos* prétend être attrapée par les cheveux, et que cela nécessite, selon les mots de Jankélévitch : « une célérité, une agilité, une prestesse sans égale⁴⁶ » tandis que « l'apparition disparaissante ne nous laisse pas beaucoup de temps pour réfléchir et pour viser⁴⁷. »

Si la métaphore du philosophe sert le procédé photographique en ce que Jankélévitch appuie sa démonstration sur un dispositif de visée et de prise – comme le signifient l'arc et la flèche symbolisant les attributs du *kairos* – il est intéressant de souligner le rapport que suggère ce dispositif, entre un acte provenant d'un sujet et sa butée déterminée comme objet, affirmant dès lors les termes d'un vis-à-vis posant la *rencontre*⁴⁸ à leur intersection.

Ainsi, le *kairos* nécessite-t-il un savoir-faire opérant entre des termes séparés qui s'observent, se rejoignent et se touchent. Cependant, s'il engage des essences s'inscrivant dans le mouvement de la vie, le concept de *kairos* semble leur conférer une qualité de présence passive ou active qui rend possible une conjonction sensible, où se révèle, le temps d'un battement de paupière, un instant d'être accroché à des ressentis.

La rencontre dont nous parlons semble donc n'avoir de sens qu'à retenir l'instant en tant qu'il relie ce qui est apparaissant-disparaissant à ce que l'on pourrait nommer avec Heidegger un *être-là*. Dans ce cas, loin d'obéir au présupposé d'un *être-dans-le-monde* tel qu'il y serait jeté par une instance transcendante, cette rencontre pourrait incarner un être-pour-la-présence, un être de l'instant présent, c'est-à-dire une immanence.

Dans cet occasionnement, l'homme se sent exister. Il n'a donc de cesse de vouloir en reproduire, voire d'en fantasmer la saisie, notamment par l'art qui en reconduit éternellement l'*aisthesis*.

À ce titre, la « Chance » de Boltanski interroge le présent de l'acte artistique en ce qu'il propose une rencontre sensible, et que cet événement

⁴⁶. Vladimir Jankélévitch, *Le Sérieux de l'intention, Traité des vertus, Tome 1*, [1968], Paris, Flammarion, 1983, p. 38.

⁴⁷. *Ibidem*, p. 39.

⁴⁸. Rencontre viens du latin « *contra* », signifiant dans cette opposition : « en face, en vis-à-vis ». Dictionnaire Gaffiot [en ligne] in *Lexilogos* [consulté le 6 Mars 2012], <www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=419>.

dépend du récepteur de l'œuvre, tel qu'il est attelé à la profondeur d'un instant dont la conjonction rassemble et divise, à partir du présent, des passés transcrits ou survivants et des futurs en dynamique, projetés ou différés.

La question que pose l'artiste quant à l'énigme ontologique du visage et de son image est donc à la fois personnelle et universelle. Elle vaut pour son destin de créateur en vis-à-vis des capacités de création de chaque personne. C'est aussi de cette rencontre-là, dont il s'agit.

Plusieurs rencontres nous semblent donc opérer ici la reconduction intensive de leur événement : rencontre ressentie par le sujet lors de sa mise au monde en tant qu'être sensible à des phénomènes perceptifs et à des affects ; rencontre de la condition des étants et de leur cause destinale ; rencontre des êtres qui concourent à l'émergence des apparences sensibles à la croisée du regard ; rencontre de soi et de l'autre dans la diversité du monde ; enfin, rencontre de l'artiste avec les plasticités du monde, en tant qu'il crée du sensible et le donne à expérimenter, puis rencontre d'un regardeur qui fait exister l'œuvre dans différentes dimensions du temps comme « être de sensation⁴⁹. »

Dès lors, ce que pointent les visages des nourrissons de « Chance », c'est peut-être que naître, au sens d'être mis au monde, c'est naître à l'apparence, et donc, depuis le sensible, *naître à l'image*, et ce, précisément au sens où l'entend Vladimir Jankélévitch quand il écrit que « l'être sans doute s'oppose au paraître, mais qu'il n'y a pas d'être hors de l'apparaître⁵⁰. » Le travail de Boltanski pour la 54^e Biennale de Venise situe donc bien le problème que pose le visage en tant qu'il expérimente une rencontre physique entre soi et autrui, une rencontre métaphysique entre les causes premières et les causes dernières, et une rencontre esthétique de l'homme avec une faculté à créer des images et à les vivre dans l'espace et le temps. Et, si Jankélévitch affirme que l'apparition est « l'avènement de l'être à un autre être⁵¹ », il nous semble que cette apparition, certes, « d'abord de l'être lui-même et l'être tout entier⁵² », en s'ouvrant à la

⁴⁹. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 154.

⁵⁰. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien 1- La manière et l'occasion*, op. cit., p. 35.

⁵¹. *Idem*.

⁵². *Id.*

nature du monde et à la rencontre d'autrui, privilégie le lieu du *visage*, puis, au-delà du visage, une image qui déchire le sensible.

4. Enfantements et nouveau-nés

Philippe Bazin, médecin de formation, entame sa démarche d'artiste en photographiant les visages de vieillards en fin d'existence, tels qu'ils sont réduits à une vie végétative et condamnés à mourir, oubliés au sein de nombreuses institutions gériatriques⁵³. C'est à ce choc devant le contexte de cette condition indigne que l'auteur naît au faire d'images s'imposant à lui au titre d'une résistance. Et, c'est une même pulsion de vie qui appelle presque aussitôt Philippe Bazin à photographier la naissance d'un de ses enfants⁵⁴, puis les naissances quotidiennes d'une maternité.

Des visages en extinction au ressort des promesses de la vie, quelque chose point dans les séries noir et blanc de Philippe Bazin qui, partant de son vécu – et conjointement à la posture pleinement politique du photographe – tend à amplifier des relations d'affects. Cela tient, certes, à la proximité des visages saisis plein-cadre, dont nous savons qu'elle fait partie du dispositif de prise de vue de leur auteur, lequel sollicite le tactile. Cela tient aussi au recadrage que l'artiste opère autour du visage, privilégiant ainsi des formats carrés qui décontextualisent le visage, le centrent, et l'approchent encore davantage.

Or, si, de prime abord, le travail de Philippe Bazin exprime une autorité mobilisée en faveur de son engagement d'artiste, ses images, de par leur resserrage et leur format à l'échelle d'un visage humain⁵⁵, sollicitent un regardeur : elles lui sont adressées.

⁵³. Philippe Bazin et Bernard Lamarche Vadel, *Faces*, [1985-86], Rennes/Paris, Éditions ENSP/La Différence, 1990.

Philippe Bazin, « Faces (vieillards) » [1985-86], in Philippe Bazin, Georges Didi-Huberman et Christiane Vollaire, *La Radicalisation du monde*, Paris, L'atelier d'édition / Filigranes, 2009, pp. 8-22.

⁵⁴. Philippe Bazin, « Accouchement » [1988], in Philippe Bazin, Georges Didi-Huberman et Christiane Vollaire, *Ibidem*, pp. 46-53.

Cf. Volume 2, fig. 13, p. 18.

Philippe Bazin, « mes enfants » [1987-94], *Ibidem*, pp. 29-45.

Philippe Bazin, « Nés » [1998-99], *Ibidem*, pp. 190-205.

Philippe Bazin, Bernard Lamarche-Vadel et Christiane Vollaire, *Nés*, Maubeuge/Paris, idem+arts/Méréal, 1999.

⁵⁵. Les visages des vieillards sont tirés dans des cadres de 27 x 27 cm, et ceux des séries « accouchement » ou « mes enfants » sont de 35 x 35 cm.

Parallèlement à ce constat, il nous semble important de relever combien les travaux auxquels nous nous référons font corps avec un état d'attente : attente pour les vieillards de la venue du médecin, quand ce n'est pas attente de l'imminence de la mort ; attente de l'enfant pour la femme qui accouche ; attente de la forme du visage dans le viseur ; attente de l'image à venir telle que le procédé argentique la révélera.

C'est donc au seuil d'une épaisseur de temps et depuis un positionnement dans le monde que l'image surgit. Et, dans cette image, l'énigme de la vie humaine est renvoyée à l'attente comme une question qui se sait sans véritable réponse autre que celle des sensations corporelles amplifiées, exprimées au bord d'un visage qui partage le même sort que ses semblables.

Ainsi, la mère attend, elle se concentre pour expulser la vie en soi hors de soi⁵⁶. Elle s'oublie à elle-même et son visage s'en va, les yeux clos. Il n'y a plus que la respiration, bouche ouverte, qui retienne le fil de sa propre vie ; que la respiration, puis l'effort, qui luise sur la peau jeune ; que la respiration, puis la douleur crispant les traits à la mesure du corps souffrant avant la délivrance.

À l'endroit du visage se dit donc l'exister, en ce qu'il est associé à ce que Giorgio Agamben nomme un *tourment*. « C'est pourquoi [ainsi que l'affirme le penseur] la qualité, l'être-ainsi de chaque chose est son supplice et sa source – sa limite⁵⁷. » En ce sens, le parcours de Philippe Bazin est, nous semble-t-il, au bord de chacun de ces seuils. Il ne cesse de s'adresser aux êtres qu'il photographie en rejoignant la parole d'Agamben : « Comment tu es – ton visage – c'est ce qui constitue ton supplice et ta source⁵⁸. »

Alors, en contrepoids des visages mourants, surgit à l'image un visage qui vient de naître. On peut ainsi remarquer que la première image de nouveau-né présentée par l'artiste est un cliché isolé dans la série de photographies de ses *enfants*, comme en témoigne sa récente publication monographique rassemblant vingt ans de travail autour du visage⁵⁹. La photographie est forte, puissante,

⁵⁶. Philippe Bazin, « Accouchement », [1988], in Philippe Bazin, Georges Didi-Huberman et Christiane Vollaire, *La Radicalisation du monde, op. cit.*, pp. 46-53.

Cf. Volume 2, fig. 14, p. 19.

⁵⁷. Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 107.

⁵⁸. *Idem.*

⁵⁹. Philippe Bazin, Georges Didi-Huberman et Christiane Vollaire, *La Radicalisation du monde, op. cit.*, p. 40. **Cf. Volume 2, fig. 13, p. 18.**

presque dérangeante. Le visage y est exposé, tête maintenue, à une lumière trop crue pour le regard qui s'enfonce dans les plis d'une chair hurlante. Ce visage émerge ainsi de l'obscurité comme on sortirait de la nuit des temps. Quant à la bouche ouverte à une cavité ténébreuse, elle fait venir à l'avant de l'image le fond néantisant qui accompagne le cri de l'enfant.

À la douleur de la mère, répond donc la douleur de l'être qui naît. Ici tournoie le premier tourment de l'homme. Car, si l'on naît dans le *pathos* d'un cri premier produit par la rencontre de l'air entrant dans les poumons et ouvrant les bronches à la respiration, il faut se rendre à l'évidence que cette rencontre physique inaugure l'existence par la fragilité du corps exposé au monde, reliant qui plus est toute capacité à vivre à la finalité du souffle qui un jour s'affaiblira jusqu'à s'éteindre à la clôture du destin.

Ainsi, depuis la douleur inaugurale que manifeste le cri originant la naissance, le visage exprime une violence pathétique venant en contrepois de ce que le vécu fœtal lui confère de bien-être. En ce sens, ce cri place l'humain au plus près de sa réalité sensitive, comme a pu le constater Arthur Janov dans sa pratique thérapeutique du *Cri primal* basée notamment sur la respiration : « Combien de patients n'ai-je pas vus qui, après leur primal, ont touché leur visage ou un objet quelconque en disant qu'ils avaient l'impression de toucher la réalité (la réalité extérieure) pour la première fois⁶⁰. »

Le surgissement du visage tel qu'il s'ouvre à l'expression par le cri est donc aussi jaillissement de soi à l'image du monde. Mais, ce jaillissement est, rappelons-le, issu d'une séparation qui généralement est vécue dans une intimité plutôt fermée à l'image photographique (en dehors des documents du champ médical), dans la mesure où un nouveau-né est encore peu photographié immédiatement après la naissance par des parents alors submergés d'émotion⁶¹.

⁶⁰. Arthur Janov, *Le Cri primal*, Paris, Flammarion, 1975, p. 485.

⁶¹. Ce que nous ont confirmé plusieurs sages-femmes : les parents tendent à réserver leur pratique photographique pour la maternité et notamment le premier bain. Cependant la miniaturisation des appareils photographiques couplée aux fonctions de la téléphonie mobile tend de plus en plus à s'introduire dans les salles d'accouchement et à enregistrer des images de la mère et du nouveau-né. Ils sont par ailleurs souvent cadrés de façon à laisser voir l'horloge toujours présente dans les lieux de naissance.

Le premier instant d'un enfant n'est donc pas nécessairement voué à être exposé à autrui, et l'image du visage du nouveau-né est une image à la fois construite autour du souvenir des parents et du ressenti de l'enfant après sa naissance. Cela reste une image intime, qui n'est pas forcément verbalisée, c'est-à-dire symbolisée par le langage. Il s'agit donc d'une matière psychique qui modèle la surface du visage de l'enfant naissant à partir de ses sensations premières, et nous le verrons plus loin, au gré de l'expression des sentiments parentaux.

Or, Philippe Bazin, bien que médecin, est surtout, au moment où il photographie l'accouchement de sa compagne – au cours de la naissance de son deuxième enfant – un artiste en gestation préparant son diplôme auprès de l'école d'Arles. En ce sens, comme sa femme portant la vie, il est alors en situation de parturiente dont l'étymologie latine soumet le préfixe « *par* » à l'idée d'une préparation, puis le radical « *part* » à celle d'une division entre deux parties. Il est donc non seulement dans la responsabilité du *parens* (parent), mais aussi, en proie à la nécessité intérieure de se séparer de sa vocation de soignant pour créer à partir du monde. Ainsi, puisant dans ce que sa condition de médecin lui a permis d'observer, il peut crier à autrui au titre d'une dénonciation : il est prêt à sortir d'une détermination de vie telle qu'elle s'est imposée à lui selon la logique d'un parcours scientifique, pour se risquer à un parcours autre, et à ce qu'il nomme lui-même une seconde naissance.

Nous retrouvons là le choc initial de Philippe Bazin devant les visages de vieillards dont il dit : « les vieux m'ont redonné la vie, ils m'ont permis de renaître⁶². » Mieux, nous arrivons au cœur du problème de la vie en tant qu'il constitue la clé de voûte de sa pratique artistique.

Ainsi, entre le moment où Bazin photographie les personnes âgées d'un service gériatrique en tant qu'interne et celui où pivote sa vocation à un naître-artiste, s'intercalent des images d'enfantement qui ne sont pas anodines. Lesquelles, puisant dans un vécu humain que l'anonymat des titres renvoie à

⁶². Philippe Bazin, « Entretiens avec Philippe Bazin, Propos recueillis par Christiane Vollaire (Philosophe et épouse de l'artiste) de Juin à décembre 1996 », in *Philippe Bazin.fr* [en ligne], [consulté le 9 Mars 2012], <www.philippebazin.fr/index.php?/textes/entretiens-avec-christiane-vollaire/>.

une banalité universelle, n'en sont pas moins un cap d'existence où le nouveau père croise l'être-artiste selon une démarche esthétique pétrie de responsabilité.

Il semble donc opportun de remarquer à partir du visage d'un nouveau-né qui est le sien, comment Philippe Bazin, affirme un protocole de travail qui caractérise ses photographies par l'effet d'un surgissement conjointement à celui d'un cri de suffoquement. Il dispose ainsi, dans l'image qui nous retient, un visage offert à la pleine lumière d'un flash qu'il tend à utiliser pour révéler la part manifeste du visage⁶³. De cette façon, non seulement la face en est éclairée dans ses moindres détails de plis, de pilosité, de texture de peau, mais, elle est montrée sous les feux d'un aveuglement revendiqué par son auteur. Notons ici que cet aveuglement phénoménal du sujet-naissant le rend à sa nuit originelle, le dépose en son néant, avant que de venir à être, lors de son cri, « une rupture pure qui ne conduit pas à quelque chose de lumineux [comme l'indique Emmanuel Levinas] mais qui fait sortir de la lumière⁶⁴. » Car, selon le philosophe, « le son est lumière, mais c'est un point de lumière où le monde éclate, où il est débordé⁶⁵. » Or, c'est un tel débordement que le visage naissant nous semble ici animer de par son jaillissement d'être associé à celui de l'artiste-qui-vient devant le visage de son fils. C'est à un tel débordement que le dispositif de Bazin conduit l'image, pourtant coupée du son, dont le cri se donne par le plissement aveugle de la chair du visage et la lumière sévère qui l'inonde. Philippe Bazin l'indique lui-même, lorsque décrivant son dispositif, il souligne le caractère primordial de la lumière : « Pour moi, le visage est éclairé et l'ombre est derrière le visage. Le visage naît donc du noir ; ou alors du blanc des draps de lit⁶⁶. »

C'est d'ailleurs, depuis le fond blanc des langes, que se détachent les visages des nouveau-nés qu'il photographie dans une maternité de Maubeuge, dix ans plus tard⁶⁷. Ainsi, la série « nés », frontale, est vouée au surgissement de l'enfant, tout juste individué. La prise de vue ne semble pas être effectuée en

⁶³. *Idem*.

⁶⁴. Emmanuel Levinas, « La phénoménologie du son » in *Parole et silence et autres conférences inédites au collège philosophique*, Paris, Grasset, 2011, p. 90.

⁶⁵. *Idem*.

⁶⁶. Philippe Bazin, « Entretiens avec Philippe Bazin », Propos recueillis par Christiane Vollaire, in *Philippe Bazin.fr, op. cit.*

⁶⁷. Philippe Bazin, Bernard Lamarche-Vadel et Christiane Vollaire, *Nés, op. cit.*

Cf. Volume 2, fig. 15 à 18, pp. 20 à 23.

salle d'accouchement, mais plutôt en salle de soin où chaque bébé est lavé, mesuré, pesé, habillé, en proie à ce qu'il faut bien nommer une normalisation de la naissance. Elle cerne des ressentis premiers qui manifestent de l'inconfort – surtout des bouches ouvertes qui pleurent leur intranquillité. Mais, ce qui domine la série, c'est la fermeture des yeux, et en dehors de tout regard, la singularité absolue de chaque visage. L'enfant, impuissant, est donc totalement aveuglé. Ce que saisit le dispositif de Philippe Bazin est alors non seulement le surgissement d'une origine identitaire, mais il en engage immédiatement l'extrême vulnérabilité qu'Emmanuel Levinas relie à l'aveuglement dont témoigne l'expérience d'Œdipe : « L'impuissance sur l'origine appose la marque du destin sur chacune de nos initiatives. Œdipe, qui fait ce qu'il n'a pas voulu faire succombe à son impuissance sur l'origine⁶⁸. »

Il ne sert donc à rien de répondre à la question du Sphinx sur les âges de la vie pour saisir la métaphysique de l'existence humaine. Il ne sert à rien de connaître les étapes de la vie ni même d'en prédire la destinée, car l'origine de l'être le pousse aveuglément en avant, le jette au-devant de lui-même en une conduite qu'il ne maîtrise pas, qu'il ne voit pas ; conduite qui ouvrira à rebours la lecture du manuel de sa naissance.

Cette tension entre le vu et l'invu nous semble majeure pour saisir le problème du visage, car c'est elle qui le fait exister pour autrui dans sa nudité la plus profonde. Et, précisément, c'est ce que les nouveau-nés de Philippe Bazin amènent à comprendre – peut-être, devrions-nous dire *à éprouver*, en partage de leurs sensations originaires et de leurs expressions primaires de petits d'homme.

Nous ne saurions trop insister, cependant, sur les aspects formels des images de Philippe Bazin qui, outre leur sujet, participent de ce que nous pouvons nommer une quête de l'origine. Le photographe, nous l'avons remarqué, privilégie le format carré, parce que pour lui, « dans un format carré, une tension s'exerce depuis les bords de l'image vers un centre qui est en vibration, en battement avec le centre géométrique du format⁶⁹ », d'où l'effet

⁶⁸. Emmanuel Levinas, « Pouvoirs et origine, Conférences faites au collège philosophique les 1^{er} et 3 février 1949 », in *Parole et silence, op. cit.*, p. 110.

⁶⁹. Philippe Bazin, « Entretiens avec Philippe Bazin », Propos recueillis par Christiane Vollaire, in *Philippe Bazin, fr, op. cit.*

de surgissement des visages qui viennent à l'avant-plan de l'image, comme s'ils en trouaient la surface à chaque regard posé sur elle, amenant ainsi chaque visage, à naître et à renaître chaque fois qu'il est perçu.

Or, ce surgissement nous semble double : il l'est *de facto*, puisqu'il provient du sujet même de la série – la naissance ainsi prise dans une sorte d'insistance –, mais il l'est aussi en tant qu'il s'impose, depuis le centre de l'image, comme une tête qui vient de percer sa matrice. Ce percement, Philippe Bazin en saisit la portée dans la chair du photographique, ainsi qu'il le signale en entretien : « La photographie est une déchirure ressentie dans la fraction de seconde où on la découvre et cette déchirure vient de cette irruption d'un fragment cosmique face à soi dans une image⁷⁰. » Pour autant, cette fraction de seconde n'est-elle pas chargée de cette intensité terrible des sensations ressenties par l'humain à sa naissance ? N'a-t-elle pas à voir avec la conscience que la vie est un cri ouvert à l'immense silence de l'univers ? Avant toute individuation, le visage humain n'y est-il pas une chair ouverte aux orifices de ses sensations ?

Car, en effet, ce qui révèle le visage humain revient à son passage vers la lumière après que la poche des eaux ait été percée, c'est aussi, outre un cri poussé à l'entrée de l'air dans les poumons, l'ouverture des orifices que pratique la sage-femme par dégagement des sérosités et du sang de la mère. Il y a là ouverture comme celle de la fente du coquillage, depuis laquelle l'enfant, chez Levinas, perçoit le silence de *l'il y a*⁷¹ : cosmos, néant ou vide, et présence de *l'il y a*. C'est ainsi en posant l'oreille contre l'ouvert que résonne le tympan d'un être à l'onde silencieuse de la présence. *Il y a*, parce qu'il y a de l'être. Mais, gageons que tout bruit qui en sortirait lui déchirerait les oreilles.

Pareillement, ce qui se produit dans la lumière – brutalement par la naissance – s'ouvre à la lumière, s'y donne : « Par là [nous dit Levinas], la lumière est l'élément même par où l'existant est possible⁷² », au profit, ajoute-t-il, de la vision. Et, cette lumière porte un visage qui illumine le présent, un visage qui ne sera visage que lorsque « par la vision, le flot anonyme de l'être

⁷⁰. *Idem*.

⁷¹. Emmanuel Levinas, *Éthique et infini, Dialogues avec Philippe Nemo, op. cit.*, p. 38.

⁷². Emmanuel Levinas, « Pouvoirs et origine, Conférences faites au collège philosophique les 1^{er} et 3 février 1949 », in *Parole et silence, op. cit.*, p. 142.

où se tient le sujet – devient l’objet de la conscience, c’est-à-dire une extériorité qui, tout en étant dehors, est comme si elle venait d’un intérieur : l’enveloppement même de l’extérieur par l’intérieur qu’est l’intellection⁷³. » Or, avant ce qu’il nous faut nommer une capacité de conscience, il y a, dans la venue au monde : *saturation* – trop-plein de lumière et déchirure aveuglante de l’ouverture à la perception visuelle. Donc, d’abord, traversée d’une douleur fulgurante, sensation extrême de l’inconnu abyssal en lequel l’homme cognitif croit reconnaître un cosmos et qui le renvoie au mystère des origines⁷⁴.

Dès lors, même si Philippe Bazin prétend inscrire son travail dans un cheminement radical se réclamant d’un observatoire tel que Sander a su le mettre en œuvre, il est, en témoignent ses propres paroles, aussi démuni et fragile que les nouveau-nés qu’il photographie, car en proie à quelque chose qu’il tente de maîtriser ou même de provoquer, mais qui le dépasse ; cette chose surgissant d’elle-même au titre d’une origine face à l’immensité du cosmos. Or, cette chose est question, peut-être même pour l’humain la question des questions. Elle est aussi, ainsi que l’a démontré Georges Didi-Huberman, question posée à l’image, au sens où cette chose est susceptible « d’ouvrir la boîte de représentation⁷⁵ », comme le suggère l’auteur de *Devant l’image*, afin d’en étendre la dynamique interne jusqu’à la *déchirure* : « c’est la *matiera informis* lorsqu’elle affleure de la forme, c’est la présentation lorsqu’elle affleure de la représentation, c’est l’opacité lorsqu’elle affleure de la transparence, c’est le visuel lorsqu’il affleure du visible⁷⁶ » précise Georges Didi-Huberman, décrivant là une image latente qui se donne non pas comme un report, une désignation au sens classique du *disegno* – ainsi une captation optique et géométrique – mais comme le moteur et le surgissement d’une intensité dialectique. C’est pourquoi il propose d’en ouvrir les procès afin

⁷³. *Idem*.

⁷⁴. Peut-être pourrions nous ajouter que la déchirure où se joue ce mystère lie par le préfixe latin « *Per* » une perception – soit une saisie à travers quelque chose – et un percement au sens d’une traversée (du latin « *pertundere* » : « transpercer »). Entre ces « *per* » nous pourrions tout aussi bien chercher *le père* : le « nom du père », le Saint Père, le père-artiste donc créateur, et tous les pères de ceux qui sont « nés ».

⁷⁵. Georges Didi-Huberman, *Devant l’image, Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Minuit, 1990, p. 171.

⁷⁶. *Ibidem*, p. 175.

d'approcher « comme un mouvement anadyomène⁷⁷ », qui anime l'image *en deçà* de son apparition dans le visuel.

Naître à l'image, comme naître à la vie, serait donc peut-être se situer à la sortie révélatrice du processus créatif et dans l'interstice abyssal d'une déchirure. Ainsi, le visage, n'est peut-être pas sans la nue-apparition⁷⁸ de ce qui se manifeste depuis une matrice intime, ni sans cette faille de l'origine. Il se pourrait qu'il s'y situe.

Or, la thèse à laquelle s'attelle Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image* argumente non pas un mouvement univoque qui irait de l'invisible vers le visible – mouvement que relativise l'auteur dans plusieurs de ses ouvrages –, mais plutôt une dialectique du vu et de l'invu, où « la vision se déchire entre voir et regarder, l'image se déchire entre représenter et se présenter⁷⁹ », où la perception, donc, se confronterait à ce qui ferait *regard*.

Mais qu'est-ce qu'un *regard* ? Qu'est-ce qui fait *regard* ? En quoi l'image en tient-elle lieu ? Et comment peut-elle en présenter ou en représenter l'enjeu ?

⁷⁷. *Idem*.

⁷⁸. « Bien sûr ce sont des nus » indique Bernard Lamarche-Vadel à propos des visages premiers photographiés par Philippe Bazin. Bernard Lamarche-Vadel, « Faces protégées » in Christiane Vollaire [sous la dir. de], *Écrits sur image, Sur Philippe Bazin*. Paris, L'Harmattan, 2012, p. 21.

⁷⁹. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 189.

5. Premiers regards

Nos connaissances actuelles du développement des fonctions sensorielles⁸⁰ permettent d'indiquer que l'acuité visuelle du nouveau-né est faible dans la mesure où, à la naissance, un bébé est, selon les avancées des neurosciences, « fortement myope et un peu astigmaté⁸¹. » Cependant, nous savons également aujourd'hui que le nouveau-né aurait un sens inné des visages, et tout particulièrement, du visage de sa mère qu'il est capable de reconnaître dès les premiers jours de sa vie.

Si donc l'enfant a besoin d'orienter ses yeux pour trouver les visages qui l'interpellent dans l'espace, ces mêmes visages, il ne les voit pas précisément, mais sait les différencier d'un *pattern*, ainsi que l'expérience en a été conduite par les professeurs Johnson et Morton au cours des années 90.

Qu'est-ce à dire, si ce n'est que vision et regard sont paradoxalement disjoints l'un et l'autre quant à leurs modalités sensibles – la vision plaçant le sujet dans une réception sensorielle passive à l'égard des phénomènes, tandis que le regard impliquerait le mode actif de l'affectif et tournerait le sujet vers une extériorité à laquelle il participerait de manière intentionnelle voire pulsionnelle ?

Cela est montré par les quelques visages naissants aux yeux ouverts de la série « Nés » de Philippe Bazin – 7 seulement sur les 37 visages de l'ensemble⁸² – et qui, malgré l'écartement de leurs paupières, semblent pour beaucoup en réserve de regard. C'est le cas notamment pour l'un d'entre eux, photographié de trois quarts⁸³, dont les yeux se présentent comme des fentes noires : ces étranges cavités oblongues ne laissant paraître ni le blanc ni la rondeur du globe oculaire, encore moins sa matière luisante, ni même en distinguer l'iris ou la pupille, elles tendent à réduire le visage à sa surface, à son modelé de peau, tel un masque de chair qui serait vidé de l'intérieur.

⁸⁰. Sur ces questions voir Nicole Boisacq-Schepens et Marc Crommelinck, « Plasticité et ontogenèse, Le développement des fonctions sensori-motrices » in *Neurosciences*, Paris, Dunod, 2000, pp. 331-341.

⁸¹. *Ibidem*, p. 332.

⁸². Philippe Bazin, Bernard Lamarche-Vadel, Christiane Vollaire, *Nés*, *op. cit.*

Cf. Volume 2, fig. 19, 20, et 21, pp. 24 à 26.

⁸³. Voir Philippe Bazin, *La Radicalisation du monde*, *op. cit.*, p. 199.

Cf. Volume 2, fig. 20, p. 25.

D'autres bébés semblent à mi-chemin entre le voir et le regarder⁸⁴, car, leurs pupilles dilatées ne sont pas, comme celles des adultes, dirigées vers un interlocuteur. On dirait que ces yeux perçoivent le tout du monde sans distinguer ce qui leur fait face – en l'occurrence, non pas un visage, mais l'objet que constitue l'appareil photographique. De plus, le flash du photographe se miroite généralement à la surface des yeux des nourrissons, en donne le galbe, mais en renforce aussi l'aspect vitrifié, laissant venir comme un reflet hors d'atteinte, c'est-à-dire à la fois une distance et une absence.

En ce sens, ces visages encore sans regard se situent pour la plupart en bordure d'une reconduction de ce qui a possiblement eu lieu avec la mère : ce premier adressage de l'un à l'autre qui se produit après l'expulsion, lorsque l'enfant est déposé sur le ventre qui vient d'accoucher ; ce premier échange fulgurant qui individue l'enfant comme conscience séparée et en détermine parallèlement le lien, les liens à venir.

Or, cette rencontre dépendant beaucoup d'une attention maternelle, il arrive qu'elle ne s'opère pas, ce dont médecins et sages-femmes signalent généralement la défaillance aux services sociaux dont dépend l'institution médicale en charge de l'accouchement⁸⁵. Il semble parallèlement, que l'enfant soit, aux premiers jours de sa vie, animé par une attirance pour un visage qui le regarde en face et qui lui parle⁸⁶ et que cette attirance soit conditionnée, maintenue, par le bien-être apporté par la personne qui procure les soins comblant ses besoins élémentaires. Ainsi, la parole et le toucher participent-ils de la qualité de la rencontre entre l'enfant et celui ou celle qui s'en occupe. Associés à des yeux qui veillent, ils surdéterminent la pulsion qui appelle le nourrisson à renouveler ses premiers ressentis de naissance, en direction d'un visage auquel il se remet.

Dès lors, considérant l'enfant qui naît, ce que l'on nomme *regard* semble à la fois issu d'un contact originel, fortement émotionnel, du nouveau-né, et le fruit d'une attention adulte qui n'attend pas tant une réponse de bien-être

⁸⁴. *Ibidem*, pp. 195, 198, 196, 200, 202, 203.

Cf. Volume 2, fig. 19 à 21, pp. 24 à 26.

⁸⁵. Ceci nous a été confié par Gwenaëlle Chaudet, sage-femme.

⁸⁶. Elsa Champion, « du nouveau concernant la reconnaissance des visages par les nouveau-nés », communiqué de presse du CNRS du 18 Mai 2011, [en ligne], In *CNRS.fr*, [consulté le 28 Mars 2011], <www2.cnrs.fr/presse/communique/2191.htm>.

qu'une acuité de présence en laquelle se dessine la solidité d'un rapport affectif. Cela mobilise certes la direction des yeux vers un visage, et ainsi d'autres yeux en lesquels l'enfant plonge⁸⁷, cela engage aussi tous les sens dont le visage est le foyer, car l'enfant reste sans expression de lien si aucune voix ne lui parle et s'il n'est pas touché, nourri tendrement, rassuré devant l'inconnu du monde, soit tout bonnement *aimé*.

Or, s'il est des regards pleins de promesses, interactifs au possible, tel ce nouveau-né fixant l'objectif selon une vivacité absolue⁸⁸, il est aussi des regards émoussés par le délaissement, ainsi que le montre une autre série de Philippe Bazin réalisée dès 1988 dans un orphelinat⁸⁹. Les nourrissons y sont photographiés plus âgés. Et savoir qu'ils sont les enfants de parents déchus de leurs droits, qu'ils sont des petits en attente d'adoption, ne prévaut pas sur l'inquiétude de leurs pupilles en attente, encore moins sur leur peur apparente, le don rentré de leur visage, ou bien l'évanouissement de leurs traits à l'oreiller de leur solitude.

Ainsi, ce que révèle l'image photographique dans les premiers instants de l'existence – y compris dans ses usages sociaux – c'est quelque chose d'une teneur des premiers échanges, qu'ils soient pleins jusqu'au tout de leur comblement, ou qu'ils viennent à manquer, comme en témoigne le travail de Philippe Bazin⁹⁰.

Serge Tisseron appréhende clairement cette fonction de la photographie en ce qu'elle reconduit la rencontre primitive du regard entre mère et enfant, rencontre qui conditionne non seulement la relation à autrui, mais également le rapport de chacun à l'image de soi :

En fait, cette expérience capitale est toujours hasardeuse. Le visage maternel reflète toujours plus ou moins d'autres choses que ce que l'enfant éprouve, à commencer par les préoccupations propres de l'adulte... Si les moments où le bébé découvre un reflet de ses propres éprouvés dans le regard de l'adulte l'emportent, il inaugure avec cet adulte une relation faite d'enrichissement réciproque qui sera

⁸⁷. Serge Tisseron indique qu'avant 8 mois « l'enfant imagine en effet son propre visage semblable à celui de l'adulte qui s'occupe de lui et qui l'observe en permanence. » Cf. Serge Tisseron, « Le Miroir du regard » in *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996, p. 97.

⁸⁸. Voir Volume 2, fig. 19, p. 24.

⁸⁹. Philippe Bazin, « Faces (nourrissons) » in *La Radicalisation du monde, op. cit.*, pp. 53-69.

Cf. Volume 2, fig. 22 et 23, p. 27 et 28.

⁹⁰. Philippe Bazin, *La Radicalisation du monde, op. cit.*, p. 56, p. 59.

rapidement répandu au monde entier. L'enfant grandira confiant dans l'image que le monde lui renvoie de lui-même et dans la manière dont cette image lui correspond. Si au contraire, le visage privilégié qui s'offre habituellement à l'enfant est absent à lui – et cela, quelle que soit par ailleurs la qualité des soins dont l'enfant bénéficie –, il y a tout lieu de craindre que cet enfant décide une fois pour toutes que ce qu'il voit, c'est ce visage seul et qu'il n'a rien à découvrir de lui-même... Toute photographie de soi fait renouer avec cette première épreuve.⁹¹

Or, si le texte de Serge Tisseron, indique que le regard est échange, qu'il s'amorce en deçà du visage et qu'il s'étend au-delà de celui-ci, qu'il est fait d'élan et d'accueils réciproques, d'actions et de réactions miroiriques, il montre aussi que de la qualité de cet échange dépend un lien de confiance et d'assurance d'un soi parmi et *avec* les autres.

Il nous faut donc, à ce moment de notre réflexion, revenir aux sensations de l'*Infans* à la naissance. Nous en avons relevé l'ébranlement physique imposé par la propulsion hors du liquide amniotique, en vertu d'un fonctionnement premier, dont l'intensité est rarement égalée au cours du déroulement de la vie. Il nous semble donc opportun d'en souligner la notion de passage, d'immense transformation, peut-être même de crise. Et si, concernant l'ouverture des yeux à la faculté de perception, nous avons précédemment souligné, à l'instar des nouveau-nés photographiés par Philippe Bazin, la difficulté que les visages manifestent face à l'éblouissement auquel ils sont soumis, nous pouvons nous interroger sur ce que ces yeux ont perçu qui les aurait percés au sens d'une traversée.

N'est-ce pas, en pleine lumière, la possibilité du regard ? N'est-ce pas, en un instant, quelque chose comme le saisissement de l'autre et de soi-même et son immédiat dessaisissement ? N'est-ce pas cet embrassement d'une complétude, et corollairement, le vertige d'une tombée dans le vide ? N'est-ce pas le souvenir d'une première fulgurance qui accompagne la venue au monde, dont l'expérience serait cherchée, attendue, espérée, renouvelée à chaque occasion de rencontre ?

Ainsi, que le regard soit direct, accrocheur, exalté, tendu, inquiet, tombant, expectatif, perturbé, affaîssé, ou même aveuglé, ce regard existe en fonction d'un rapport où plaisir et souffrance se croisent, s'évitent, se

⁹¹. Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, *op. cit.*, p. 98.

rapprochent et s'entremêlent à la percée de l'être, au jour sensible de son apparaître, à son éblouissement âpre et tendre en même temps. Le visage en est l'image émotionnelle, oscillant sans cesse entre une empreinte des faits passés, une construction de la face qui fait lien et une déchirure de la surface en chemin.

Dès lors, devant le visage, en tant qu'il s'offre à l'apparaître comme regard, l'acte photographique nous semble entrer dans un procès émotionnel premier. Et, avant même que d'en penser le résultat – soit, le plaisir ou la difficulté de se voir en image – il est intéressant d'examiner ce que photographeur, notamment pour Philippe Bazin, veut dire. En effet, n'est-ce pas, de prime abord, se présenter au monde appareillé d'une faculté accrue de sensibilité, où une dialectique du vu et de l'invu serait portée à son acmé ?

D'autre part, si l'on admet que photographeur engage plus que jamais le regard, sa pratique n'induit-elle pas la répétition de son origine intense ?

Enfin, l'acte de photographeur, en tant qu'écriture de lumière, ne donne-t-il pas lieu à l'acceptation d'une impression lumineuse au sens d'un éblouissement auratique induisant une douleur des yeux – une percée – accompagnée d'une déprise immédiate ?

Dans ses entretiens, Philippe Bazin insiste particulièrement sur l'aveuglement que son dispositif impose à son sujet photographié, comme à lui-même – pour l'un, sous l'éclair du flash, et pour l'autre, sous le reflet de la bascule du miroir de l'appareil reflex. Il affirme ainsi « l'état d'un double aveuglement⁹² » qui fait surgir le visage et, dans ce visage, la possibilité du regard au seuil non d'une captation pragmatique, mais de quelque chose qui s'est vidé de toute maîtrise, de tout contrôle, quelque chose de violent comme une déchirure de lumière, qui fait selon le photographe, « surgir du noir la présence du visage au contact de ma présence⁹³. »

Au terme de ce chapitre, nous sommes donc aux prises avec la problématique œdipienne : l'éblouissement y glisse ses phares au titre d'un enchantement et d'une douleur. Et, si l'apparaître s'y présente via une unicité de présence rayonnante, auratique, d'une puissance absolue, elle en formule

⁹². Philippe Bazin, « une pratique du visage » in Journée d'Étude *La Crise du visage*, sous la direction de François Soulages, Paris 8, INHA, le lundi 5 décembre 2011.

⁹³. *Idem*.

l'éclat au profit d'un dessaisissement, d'une percée des yeux pour une présentation autre, où discerner l'origine de l'être et son destin, ne se donne pas au privilège de la vision, source d'illusions, mais là où il y a regard : donc conscience à être et *re*-présentation des ressentis.

Ceci ne contredit en rien la proposition de Didi-Huberman où, devant l'image, « la vision se déchire entre voir et regarder, l'image se déchire entre représenter et se présenter⁹⁴ », car justement, en introduisant la personne du spectateur, la déchirure n'y est pas seulement plaie ouverte à un *pathos* pleurant sur lui-même, mais engage bien la photographie comme pensée en acte, et comme adresse à un regard tiers qui permet précisément de resituer, relativiser, et de mesurer le chemin parcouru entre le vu et l'invu, entre ce qui se présente et se représente au sens d'une *aisthesis*.

En tant que foyer synesthésique il est logique que le visage en soit une investigation majeure.

⁹⁴. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 189.

Chapitre 3

Enfance : regards d'enfants et enfants en vue

*Regard dans le dos
Rencontre et regards
Lever les yeux,
répondre à un regard.*

Walter Benjamin¹

À partir des écrits de Benjamin, et revisitant les théories d'un philosophe qui, en souvenir de ses jeunes années, s'est appliqué à adresser aux enfants ses lumières, on essaie ici de réinterroger la notion d'aura, en ce qu'elle se fonde sur un échange de regards dont l'intensité est vécue dès le premier âge.

C'est ainsi l'occasion de mobiliser le travail réalisé par Patrick Tosani auprès d'écoliers au seuil de l'âge de raison, dès lors que parés d'un vêtement auréolant leur visage d'un œil géant, ils déploient à l'image l'apparition saturée d'une grâce éphémère et fragile sous le couvert d'une veille adulte. C'est également le prétexte à questionner ce qui relèverait ou non d'une innocence enfantine, telle qu'elle se prête à être photographiée en présentant des visages qui s'avèrent spontanément confiants, ouverts, ou au contraire rétifs, et dont les images figurent, certes, des joies à être, mais aussi nombre de désenchantements et d'inquiétudes. Pour ce faire, on s'appuie entre autres sur les travaux de Marie-Jo Lafontaine et plus récemment de Loretta Lux, mais on revient également sur les écrits de Kafka et sur son portrait d'enfant, dont Benjamin, en son temps, a pris soin de conserver la photographie de studio.

¹. Walter Benjamin et Ursula Max, Gundrun Schwarz, Michael Schwarz et Erdmut Wizisla, [traduit par Philippe Ivernel], *Walter Benjamin, Archives, Images, textes et signes*, Paris, Klincksieck et les archives Walter Benjamin, 2011, p. 46 [feuillet manuscrit de Walter Benjamin] et p. 53 [traduction].

1. Visages auréolés et expérience de l'aura

Tandis qu'au chapitre précédent nous interrogeons le regard du nouveau-né, il nous a semblé devoir le disjoindre d'une stricte perception visuelle et d'un positionnement univoque. Nous avons donc relevé à la fois le caractère de passivité que le regard de l'enfant intègre sous celui d'autrui qui prend soin et qui veille, et sa dynamique active, corporelle, telle qu'elle s'adresse à cet autre dont le regard dépend.

En tant qu'il enveloppe un échange, le regard nous semble ainsi devoir être rapproché de l'expérience de l'aura ainsi que Benjamin en pose le questionnement :

Qu'est-ce que l'aura ?

L'expérience de l'aura repose sur le transfert d'une forme de réaction courante au sein de la société humaine sur la relation de la nature à l'homme. Celui qui est regardé ou se croit regardé lève le regard /répond par un regard. Éprouver l'aura d'une apparition ou d'un être veut dire prendre conscience de sa faculté de lever un regard /de répondre à un regard. Cette faculté est pleine de poésie.

Qu'est-ce donc que l'aura ?

Dans la perspective benjaminienne, l'aura est un concept trouble au sens où il semble se diviser en deux catégories à propos desquelles tout travail sur le visage se doit de revenir : d'un côté l'aura est pour Benjamin fermement attachée au sujet, à son apparence sensible, elle en exprime quelque chose d'une substance, de la présentation de cette substance dans le monde – notamment dans le monde des œuvres en ce qu'il fait image¹. D'autre part, selon Benjamin, à l'ère de la reproduction mécanisée, l'aura, telle qu'elle se rapporte à un objet et qu'elle se dépose en un support d'image, alors dupliquée et véhiculée, du fait de la perte de son unicité et de sa propagation, verrait son authenticité décliner².

¹. À ce titre, on abordera ici les écrits de Benjamin en ce que sa pensée glisse fréquemment de l'aura d'un objet à l'aura du sujet auquel cet objet se rapporte, notamment lorsqu'il écrit : « Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe une dernière fois. »

Cf. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in W.B [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie*, Paris, Éditions Photosynthèse, 2012, p. 172.

². Ainsi Benjamin écrit-il : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont "le sens de l'identique dans le monde [d'après J.V. Jensen]" s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique. »

Ibidem, p. 169.

Or, loin de nous reposer sur ce qui a longtemps été interprété à la faveur d'une contradiction, il nous semble devoir revenir à la notion d'aura en ce qu'elle hante la pensée de Benjamin dans un grand nombre de textes³ au profit d'une définition qui se donne, se retire, se redonne, se formule et se reformule au fur et à mesure de l'écriture, en termes de « regard » et de « rencontre ». C'est précisément ce qui nous retiendra, dans le passage cité plus haut. Benjamin y montre que l'aura s'échange à l'intersection des regards, qu'à partir du champ visuel, elle est le fruit d'une expérience sensible et enfin, qu'elle s'« éprouve » ainsi qu'il l'écrit lui-même, en fonction d'un appel et d'une réponse entre deux êtres, voire entre un phénomène et un être qui le ressent, ou encore entre une image et un être qui la reçoit.

Ainsi, comment, à la lecture de ce passage et des quelques mots qui l'accompagnent en exergue de ce chapitre, ne pas se figurer l'aura à la croisée des visages ?

Comment ne pas la relier à l'expérience du regard, telle qu'elle nous est donnée à vivre dès la naissance à la fois en fonction d'une veille et d'un inattendu, d'une attention étonnée et d'une perception vague, puis de ce qui flotte entre les deux ? Comment ne pas y relever une curiosité à l'égard d'une image du monde naturel se forgeant dans la conscience et, conjointement, d'une image mentale issue de la fabrique des imaginaires à partir des sensations que provoquent les phénomènes⁴ ?

Comment, surtout, ne pas y déceler ce qui, surgissant de l'indistinct, noue depuis le sensible l'entrelacs des émotions qui président à la relation des êtres entre eux et des êtres avec les choses – donc à la construction d'affects en puissance que nous nommons sentiments – ce qui, par conséquent, permet

³. Hormis les textes déjà cités, nous en répertorions la mention dans les extraits suivants : Cf. Walter Benjamin, « Sur quelques termes baudelairiens » in W.B [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie, op cit.*, pp. 149-158.

Cf. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, [traduction Jean Lacoste], Paris, Cerf, 2006, [À propos du flâneur ; note « trace et aura » M. 16a, 4], p. 464.

⁴. Les expériences de Benjamin avec différentes drogues ne tendent-elles pas à mesurer de quelles distorsions les images sont capables lorsqu'elles parviennent à une conscience émoussée par l'alcool, le haschich ou la mescaline ? Les protocoles d'observation dont fait preuve Benjamin ne visent-ils pas à accrocher les pouvoirs de transformation de l'esprit sur le phénomène apparaissant, amenuisant ainsi toute objectivité autorisée par une capacité de distante seulement maintenue par l'acte d'écriture ?

peut-être, de parler du sentiment esthétique et de « l'image dialectique » qui le soutient ?

Toujours est-il que Benjamin puise la notion d'aura à la source du visage et d'un regard exceptionnel, issu d'un échange initial, dont nous cherchons peut-être à retrouver l'intense construction tout au long de notre vie à la rencontre des autres et du monde.

L'extrait d'archive cité en exergue de chapitre et sur lequel nous nous appuyons est à cet égard criant : il y a, dans le regard auratique benjaminien, en ce qu'il ne fait pas front d'emblée, une part de fragilité qui situe la primauté de ce regard dans le petit âge, dont le philosophe observe par ailleurs les enchantements avec beaucoup d'acuité auprès de son fils Stephan⁵. De plus, le mouvement que ce regard sous-tend dans la possibilité de « lever les yeux » semble répondre à un élan innocent, ainsi qu'à une disponibilité à la présence d'autrui qui nous paraît particulièrement accrue au moment de l'enfance.

Cela, Patrick Tosani en expérimente aujourd'hui les tensions par le biais d'un travail mené auprès d'enfants qui, au seuil de l'âge de raison⁶, sont à même de se prêter au jeu du *regard* qui intitule la série. Or, ce n'est pas un moindre problème, par ses *Regards*, si Tosani questionne la possibilité de la photographie à en authentifier la teneur, il nous semble parallèlement construire un dispositif conceptuel interrogeant la notion d'aura en tant qu'elle ne se réduirait pas à un objet ; aura dont l'authenticité dépendrait d'un sujet acteur au sens où de quelque côté qu'il se trouve – regardeur ou regardé – ce sujet serait affecté. Selon cette hypothèse, l'aura benjaminienne dépasserait le fait d'être imposée comme objet de culte ou même celui d'être supposée en tant qu'objet profane, ainsi que l'a récemment formulé Georges Didi-Huberman⁷. Elle résisterait

⁵. Walter Benjamin, « Opinions et pensées, Mots et locutions du fils » [1919 à 1932] in Walter Benjamin et Ursula Max, Gundrun Schwarz, Michael Schwarz et Erdmut Wizisla, Traduit par Philippe Ivernel, *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes, op. cit.*, pp. 104-147.

⁶. On renvoie ici au travail mené en 2001 auprès des enfants de l'école des Charreaux, à Châlon-sur-saône, dans le cadre d'une classe APAC (classe à projet artistique et culturel) qui est intitulé « Regards », ainsi qu'à une série réalisée l'année suivante sous le titre « Enfants école » qui présente les mêmes caractéristiques.

Cf. Volume 2, fig. 24, p. 30 et fig. 25, p. 31.

Cf. Nadine Coleno, *Quand Tosani photographie*, Paris, Éditions du regard, Scéren, Cndp, 2002. Et Patrick Tosani, « Regards » et « Enfants école » in *Patrick Tosani* [site de l'artiste en ligne], [consulté le 27 Décembre 2013], <<http://www.patricktosani.com/main.php>>

⁷. Georges Didi-Huberman émet l'hypothèse que la liquidation de l'aura est « une fausse voie ». Pour lui, il y aurait une « aura imposée par les images culturelles de la tradition religieuse [qui] se

donc à son déclin⁸, pour certes « [subsister] en tant que supposition », mais aussi, nous semble-t-il, afin de peut-être réactiver le sujet en une dimension élargie.

Il convient ainsi d'observer plus avant comment, dans ses séries *Regards*, Patrick Tosani s'emploie à privilégier le motif iconographique de l'aura en ce qu'il présente un nimbe se diffusant autour d'un sujet : en effet, dans ses mises-en-scène photographiques, les enfants figurent de telle façon que leur visage émerge d'une forme auréolée qui fait corps avec le sujet auquel elle se rapporte au titre d'une unicité, d'une authenticité, d'une origine, voire d'une naissance – c'est pourquoi les visages des enfants surgissent d'une structure en tissu coloré se déployant en corolle, laquelle provient d'une chemise d'adulte amidonnée, enfilée à l'envers de l'ouverture du col, dos devant. De cette manière, le dispositif imageant mis en place par l'artiste illustre concrètement ce qui se joue dans les mots jetés sur le papier par Benjamin en-tête d'un de ses questionnements sur la notion d'aura telle qu'elle inscrit la présence d'un dos mis dans l'abyme d'une fonction de regard : « Regard dans le dos. / Rencontre et regards. / Lever les yeux ; répondre à un regard⁹. »

Cependant, dans le dispositif choisi par Tosani, si la chemise figure bien l'envers du regard que semble décrire Benjamin, l'enfant est situé de face, en retrait du vêtement qui l'entoure, dans son creux ombré. Son visage n'est donc pas encore mis en pleine lumière. Il est juste prêt à sortir de l'ombre de sa matrice, prêt à être touché par l'éclat de l'apparaître qui inonde déjà son corps et l'environnement d'une blancheur trop crue, d'un éclairage presque aveuglant, touchant parfois les pétales de son habit protecteur comme pour effleurer la peau de son extrême vulnérabilité. Nous sommes effectivement pris dans un instant vertigineux, suspendu : celui de la saisissante découverte

trouve *supposée* dans les ateliers d'art laïque de la reproductibilité technique. » Ainsi, « L'aura subsisterait en tant que supposition », elle résisterait à son déclin.

Cf. Georges Didi-Huberman, « L'image-aura, du maintenant, de l'autrefois, de la modernité » in *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 236.

Didi-Huberman distingue également une aura qui serait *authentique* ou *sécularisée* d'une aura culturelle ; « façon explique-t-il de réintroduire dialectiquement [...] l'empathie pour le monde environnant. »

Cf. Georges Didi-Huberman, « L'ivresse des formes et l'illumination profane » in *Images Re-vues, Histoire Anthropologie et théorie de l'art*, Hors série n° 2, 2010, L'histoire de l'art depuis Benjamin, p. 2 [en ligne], [consulté le 24/06/2012], <imagesrevues.revues.org/291>.

⁸. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 236.

⁹. Walter Benjamin [[et al.], *Walter Benjamin, Archives. Images, textes et signes op. cit.*, p. 46.

précédant cet éveil du regard qui fascinait tant Benjamin en ce qu'elle présume l'être de l'apparaître.

Tosani crée donc une image matricielle à la fois métaphorique et métonymique¹⁰ : métaphorique parce que la forme auréolée qui entoure le visage de l'enfant poétise son surgissement à la vie, et parce que, dès lors que le visage forme la part obscure d'une pupille rétractée et la chemise son large iris coloré réfractant les lumières-couleurs, l'image simule l'ouverture du regard de l'enfant et de tout être ou chose qui le regarde selon l'œil unique de la vision. Parallèlement, le travail de Tosani est métonymique en raison de l'appartenance de la chemise à une stature adulte et de la liaison de cette chemise – par le col – à l'enfant tel qu'il est gardé sous le regard de ce même adulte référent, sous la veille de son ciel irisé, et sous la protection d'yeux qui savent autant dialoguer de face que regarder dans leur dos.

Les images de Tosani flottent donc entre visage, œil et regard. Elles tiennent lieu d'un passage à double entrée, à double sens. Elles élaborent ainsi la reconduction d'une rencontre que ce regard intègre depuis ses premiers échanges. Alors, l'œil central qui envahit l'image de sa couleur immense déploie non seulement la fonction oculaire perceptive et la capacité du cerveau à former des images à partir de ses sensations, mais encore, cet œil retourne-t-il la vision sur ce qui fait regard, c'est-à-dire peut-être une chose dont on a pu penser qu'elle entre dans la catégorie de l'objet, mais qui est surtout chose sensible construisant le sujet, en ce qu'elle contient un appel à la présence, même en l'absence ou quand on ne voit pas. Cette chose est donc sensible, essentiellement en ce qu'elle contient de l'être et toute potentialité de relation, y compris quand l'attention se déplace en direction des phénomènes naturels.

Or, le mouvement que Benjamin décrit à maintes reprises dans l'expérience de l'aura, n'est-il pas le plein moment du regard en ce que le regard distingue, dans le maillage de l'espace et du temps¹¹, le halo du phénomène apparaissant, que celui-ci soit visage ou bien paysage ? N'est-il pas cet horizon de la contemplation qui dépasse l'instant et se perd dans les traits émoussés

¹⁰. Cf. Volume 2, fig. 26, p. 32.

¹¹. Voir ici dans le volume 2, la figure 27, p. 33, dont le maillage est à mettre en relation avec la métaphore qu'emploie Benjamin, et que l'on pourra également mettre en relation avec le schéma du mandylion du chapitre 5.

d'un visage, dans les plis empesés et bientôt défaits d'un vêtement¹², dans les traces d'une flânerie de passage¹³, c'est-à-dire du regard que l'humain pose sur les êtres et le monde ? N'est-il pas ce va-et-vient incertain et sans prise, d'une proximité qui à peine sentie toujours s'en retourne vers le lointain, comme un regard navigue entre le réel qui l'entoure et s'évade vers les régions du rêve ?

Le mouvement de l'Aura n'est-il pas, finalement, sous le regard, ce geste de l'adresse qui ébranle l'être de toute la possibilité de réponse qu'en son acte il contient¹⁴ ? En ce sens, au cœur de l'aura benjaminienne, n'est-ce pas le sentiment qui, depuis le regard, semble faire signe de cet « empirisme plein de tendresse¹⁵ » que le philosophe aimait à relever chez Goethe ?

Il est ainsi utile de remarquer lorsque Benjamin note les « mots et locutions du fils¹⁶ », combien il souligne le rapport entre mère et enfant en termes dialogiques et selon la prévalence du regard de Stefan. L'une des situations observées par le philosophe nous retient particulièrement en raison de la concordance qu'elle ouvre à l'égard des photographies de Patrick Tosani. Benjamin relate ainsi : « Dora est couchée. Il entre dire "bonjour". "Toi mamie légère". – Pourquoi toi *mamie* légère ? "Parce que tu as seulement une petite chemise sur toi" ¹⁷. »

Dans cet échange vaporeux du matin, auréolant sa mère, le regard de l'enfant est manifestement en interaction avec elle, telle qu'elle est disponible dès la venue du jour, légère par les paroles interrogatives qu'elle adresse à l'enfant, le laissant venir à lui-même en son raisonnement et en son langage, et légère encore par le vêtement qu'elle porte permettant à l'enfant de déceler la proximité du corps maternel prêt à l'entourer de tendresse, mais distant cependant.

¹². Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » in W.B [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie, op. cit.*, p. 52 et p. 56.

¹³. *Ibidem*, pp. 58-59.

¹⁴. On sait, par ailleurs, que Benjamin examine les écrits de Kafka, depuis son portrait d'enfant, à l'aune de la notion de geste.

Cf. Walter Benjamin, « un portrait d'enfant », in W.B [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie, op. cit.*, p. 75.

¹⁵. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » in W.B [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie, op. cit.*, p. 61.

¹⁶. Walter Benjamin, « Opinions et pensées, Mots et locutions du fils » [1919 à 1932] in Walter Benjamin et Ursula Max, Gundrun Schwarz, Michael Schwarz, [et. al.], *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes, op. cit.*, pp. 104-147.

¹⁷. *Ibidem*, p. 127.

Or, il y a dans le travail de Tosani, un rapport d'échelle du même ordre que celui qui est rapporté par les mots enfantins à valeur universelle du fils de Benjamin. La chemise, de mensurations adultes, n'y épouse ni la corporéité de l'enfant, ni celle d'un adulte, mais déborde tout sujet auquel elle pourrait se rapporter d'un souffle de légèreté. On peut ainsi concevoir qu'elle auratise concrètement, non seulement le corps auquel elle appartient – visage en tête, yeux bienveillants dans lesquels on a su plonger, iris enveloppant d'un adulte aimant – mais encore, dans le retournement de sens qu'elle opère, cette chemise figure tout autant l'iris enveloppé de l'enfant dans la couleur franchie des yeux de son parent¹⁸. C'est alors toute la dimension d'un rapport au monde dont le vêtement déployé tient lieu ici, par son flottement autour d'un corps humain dont on ne sait pas s'il l'entoure ou en émane. Ainsi résonnent encore les mots de Benjamin qui toujours reviennent hanter l'expérience de rencontre des regards : « Regard dans le dos / Rencontre et regards / Lever les yeux ; répondre à un regard¹⁹. »

Il est tout aussi intéressant de s'attarder à la sérialité du dispositif de Patrick Tosani qui confère à chaque enfant la forme d'une auréole colorée selon une gamme chromatique que l'on peut affilier aux pigments arborés par les iris humains qui varient du bleu au vert et au brun, tels que les recueils anatomiques en déclinent les multiples aspects²⁰. S'y ajoutent des couleurs qui évoquent les yeux des animaux – notamment le rouge (connu chez certains insectes et serpents) ou les aspects composites que portent par exemple les yeux des mouches. Outre l'aspect symbolique de ces variations colorées qui passent de valeurs de plénitude (bleu des étendues d'eau et du ciel, vert des espaces naturels, couleurs orange et ambre de l'aurore et du crépuscule) à un impact agressif de la couleur rouge ou des motifs de la rayure²¹, il semble que Tosani aille puiser les reflets de la sensibilité du monde, autant dans les pigments qui composent les phénotypes de l'œil selon les espèces, que dans les

¹⁸. Le mot « parent » est ici employé au sens large d'un adulte référent responsable de l'enfant.

¹⁹. Walter Benjamin [et al.], *op. cit.*, p. 46.

²⁰. Cf. Volume 2, fig. 28, p. 34, et fig. 29-30 p. 35.

²¹. À ce titre notons que la rayure est par convention, selon Michel Pastoureau, reliée à l'infamie.

Cf. Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable, Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 2007.

diversités des teintures du vêtement telles qu'elles prennent la lumière et font de l'humain, dans sa participation aux formes et aux couleurs qui l'entourent – au même titre que les facultés mimétiques pour l'animal – un *être-pour-l'image*. En ce sens, il nous rappelle, en écho aux analyses récentes d'Emanuele Coccia, que « la vie sensible – la vie animale sous toutes ses formes – peut se définir comme une faculté particulière de se rapporter aux images²² » et que « L'homme est devenu tel grâce au sensible : c'est grâce à la vie qui s'est si bien ouverte à l'influence du sensible qu'il a pu se constituer comme tel seulement quand il est devenu lui même, rien d'autre qu'une image²³ » précise ainsi la philosophe.

Les *regards* de Tosani font donc prévaloir les apparences humaines en ce qu'elles concentrent leur impact d'image, autant à la surface du visage et de l'enveloppe de l'habit que dans un rapport des yeux à la vision, et dès lors, dans la relation rendue possible – à partir de cette vision – d'un apparaître de l'être à un autre être apparaissant. Pour le dire autrement, le regard semble être le déterminant de l'être dans l'apparaître. Il se tient au seuil de cette ambiguïté de la présence où « il n'y a pas d'être hors de l'apparaître », comme nous l'avons déjà remarqué avec Jankélévitch²⁴. Geste sensible, adresse, le regard n'existe que tourné *vers*. Il inaugure une motion qui engage un *rapport*, articulant un endroit et un envers, sans nécessaire équivalence de l'un à l'autre et de l'autre à l'un.

Ainsi, il convient de relever à quel point le dispositif de Tosani fonctionne sur des effets de retournements et des différences d'échelles, où le microscopique équivaut au macroscopique, où le regard inverse le sens de ses acteurs comme de ses auteurs. Et, dans les moires changeantes des corolles oculaires qui nous interpellent, nous ne savons plus à qui appartient la couleur de ce regard cyclopéen. Vaut-elle en effet pour elle-même, ou est-elle agie par l'imagination de l'artiste ou une projection qui serait nôtre ? Tout juste pouvons-nous ici rejoindre Benjamin qui ramène la sensation de la couleur pure à l'enfance : « La saisie enfantine de la couleur porte la vue à son degré le

²². Emanuele Coccia, *La Vie sensible, op., cit.*, p. 13.

²³. *Ibidem*, p. 90.

²⁴. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien 1- La manière et l'occasion*, [1957], *op. cit.*, p. 35.

plus haut d'épanouissement artistique, à l'entière pureté ; en l'isolant, elle élève cette formation au niveau d'une formation spirituelle, du fait qu'elle regarde les objets d'après leur teneur en couleur et par conséquent ne les isole pas, mais s'assure avec eux, une vision cohérente du monde de l'imagination²⁵. »

Nous aurions donc tort de penser que l'iris coloré des *regards* de Tosani œuvrerait à isoler le sujet qui se présente à l'image ; il figure plutôt l'étape d'une traversée qui irradie l'enfant des sensations qui lui proviennent à la rencontre d'autrui. Mais, s'il est des rencontres rayonnantes, lumineuses à merci, il en est de plus nuancées, fades, douteuses, sombres, peut-être même cruelles, ou dans l'artifice le plus complet. Dès lors, le retrait de l'enfant à l'ombre de la matière-couleur qui l'entoure et se déploie au-devant de lui est certes à lire comme l'invitation à entamer l'expérience d'un passage intense, néanmoins, dans l'hésitation qu'il contient, ce retrait en souligne d'autant la fragile entreprise, car il réduit l'enfant à une situation d'impuissance, dans la mesure où ce dernier est totalement subjugué par la réfraction colorée qui l'absorbe dans un effet de saturation. Or, comme le souligne Benjamin, l'enfant, parce qu'il est pur devant la couleur, en saisit la franche plénitude et plus encore. Son œil en capte ainsi l'extrême teneur et les facteurs émotionnels qui l'accompagnent. Il y a là une violence qui construit l'enfant sur plusieurs plans dont Patrick Tosani retient l'impact, mais aussi les rapports troubles. C'est pourquoi, peut-être, au fond du halo chromatique qui absorbe l'enfant, son regard ne fait pas toujours face, mais s'évanouit à sa propre couleur et se perd au loin. L'idée de rencontre y demeure active, mais hypothétique. Et, si la notion d'aura est ici opérante, elle n'est pas ce contour numineux qui émanerait d'une substance enfantine que l'on présupposerait épanouie, rayonnante par essence. Elle en décèle au contraire la forte gravité sous l'influence d'un milieu de vie dont le capuchon enchemisé constitue la figure structurelle d'un chaperon au destin peu assuré²⁶. Car les enfants de Tosani ne sont auréolés que de leur innocence en ce que celle-ci est perméable à l'autre et au monde. Leur corolle multicolore est ainsi faite du tissage insouciant des exaltations joyeuses, mais retient cependant dans

²⁵. Walter Benjamin, « La couleur vue à partir de l'enfant » [1915], in W.B. et Philippe Ivernel [trad.], *Enfance, Éloge de la poupée et autres essais*, Paris, Payot et Rivages, 2011, p. 40.

²⁶. Souvenons-nous du conte de Perrault, tel que le *Chaperon rouge* apparaît soumis à une voracité menaçant l'enfance autant que l'innocence.

sa trame, autant de déceptions, de souffrances, de renoncements et de pertes qui amènent tôt ou tard l'enfance à sa disparition.

Les approches que Benjamin esquisse de l'expérience de l'aura semblent donc ici questionnées dans ce qui incarne son sens le plus aigu, à savoir l'éventuelle réciprocité du rapport, et son enchantement :

... car il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse. Que cette attente soit comblée (par une pensée, par un effort d'attention, tout aussi bien que par un regard au sens étroit du terme), l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude²⁷.

Pourtant, l'écriture de Benjamin permet aussi d'admettre que l'expérience de l'aura, si elle atteint son apogée dans le tressaillement de la communion des regards, est aussi soumise à une graduation arbitraire de ce qui est ressenti au titre d'une attirance ; attirance au sein de laquelle la puissance formelle, et donc, esthétique de l'objet, ne prévaut pas sur l'intensité de l'échange ; attirance dont les phares ne déterminent pas l'immensité du rapport. Il n'est pas rare, en effet, de relever dans les textes du philosophe combien la manifestation de l'aura privilégie l'ombre, les environnements pauvres, la timidité, l'infime, la faiblesse humaine²⁸.

Ce que semble montrer Benjamin, traversant l'expérience de l'aura, repose donc à la fois sur un potentiel contenu dans le réel, tel qu'il se donnerait à voir, et à partir de ce qui est perçu, sur une transformation que la pensée opère. Nous pourrions ainsi avancer avec lui que cette expérience est créatrice d'« images de pensée²⁹ », au sens où son observation du monde l'a conduit à interroger les réalités sensibles et à en accorder les images avec celles que construisent les rêves ou des états hallucinatoires – c'est-à-dire une imagination

²⁷. Walter Benjamin, « Sur quelques termes baudelairiens », in Walter Benjamin, [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie*, *op. cit.*, pp. 149-156.

²⁸. Il écrit notamment : « De l'appareil de Hill, on a dit qu'il gardait une discrète réserve. Mais ses modèles ne sont pas moins réservés ; ils montrent une certaine timidité devant l'appareil... »

Walter Benjamin, « Petite Histoire de la photographie » in *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 50.

²⁹. C'est le titre d'une publication de 1933 publiée sous pseudonyme dans le *Frankfurter Zeitung* que l'on trouve à présent à la fin d'un ouvrage rassemblant un ensemble de textes où le philosophe se situe entre des observations sensibles des villes qu'il traverse, dans la transcription de rêves, mais aussi dans des protocoles d'expériences où, sous l'emprise de drogues, il note ce qu'il ressent en fonction de ce qui vient à lui.

Cf. Walter Benjamin, *Images de pensée*, [1925-1935], [traduit par Jean-François Poirier et Jean Lacoste], Paris, Christian Bourgois, 1998.

au travail. D'où l'importance que prend pour lui la rencontre du réel et de l'imaginaire dans la vision de l'homme, puis dans sa production d'images, notamment, le concernant, lorsque celle-ci passe par une poétique du langage.

Ainsi, quand Benjamin demande : « Qu'est-ce que l'aura ? », tandis qu'il en campe l'expérience dans des définitions troubles qui interpellent encore aujourd'hui³⁰, il nous appartient d'y repérer les coutures où perception et vision s'entremêlent à la faveur d'un passage entre ce qui est retenu du réel – *tiré* de celui-ci – et ce qui forge l'imaginaire.

En d'autres termes, il s'avère intéressant, précisément s'agissant de travaux photographiques contemporains, de revenir sur les thèses de Benjamin, d'une part en ce qu'elles ne fustigent pas l'ensemble de la production photographique de leur temps sous le prophétique déclin de l'aura mais l'y insèrent en tant que force agissante³¹, et d'autre part, en ce qu'elles articulent ce passage du regard qu'empruntant le vocabulaire freudien, il nomme lui-même un *transfert*³².

Or, dans le corpus qui anime notre recherche, contrairement à d'autres artistes dont les images sont taillées dans la réalité de la vie, celles de Patrick Tosani sont fabriquées. Par ce biais, comme le remarque Jacinto Lageira, il semble qu'elles visent à situer les « conditions perceptives de l'envisagement de la réalité humaine³³ », parallèlement à leur capacité à les investir pour former un tissu imaginaire.

Tosani, plutôt que reproduire une réalité qui serait donnée comme telle, semble donc davantage en reconstruire les mobiles et les échappées. Pour ce faire, il part du corps. Un corps comme « un soi parmi les autres [dirait Merleau-Ponty], qui a une face et un dos³⁴ ». Ainsi son travail photographique – et particulièrement les *regards* – explore-t-il très concrètement combien « le

³⁰. Nous renvoyons encore au chapitre que Georges Didi-Huberman consacre à ce concept. Cf. Georges Didi-Huberman, « L'image-Aura, Du maintenant, de l'autrefois et de la modernité », in *Devant le temps, op. cit.*, pp. 233-260.

³¹. Ce que souligne Didi-Huberman indiquant que « l'aura fait système avec son propre déclin ».

Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op. cit.*, p. 236.

³². « L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est ou qu'on se croit regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. »

Cf. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*, p. 152.

³³. Jacinto Lageira « Les choses humaines » in *Patrick Tosani au-devant des images*, Nantes, Éditions Mémo & Drac des pays de Loire, 2004, p. 6.

³⁴. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 19.

monde est fait de l'étoffe même du corps³⁵ », et combien ce corps sensible, regard en tête, y est incessamment en interaction entre un dedans et un dehors selon une tension toujours renouvelée, rejouée, surprise –, et ce depuis la naissance. Dès lors effleure-t-il ce seuil où la vision intègre peu à peu un regard du dedans ; ce seuil où le perçu, déplacé, transformé, produit une image qui, selon l'auteur de *L'Œil et l'esprit*, « offre à la vision, la texture imaginaire du réel³⁶. ».

C'est pourquoi revenir avec les *regards* de Tosani sur la question de l'aura est, nous semble-t-il, pertinent pour tenter d'appréhender les tensions de ce qui fait image – tensions qui, sous le privilège la vision, reposent sur le primat de la perception.

Aussi, quand Benjamin, pour argumenter le concept d'aura, reprend la plume de Novalis afin de relier perception et attention³⁷, il se situe, comme un enfant en appel de visage, dans la perméabilité sensitive d'une attirance qui, entre attente et attention, *tend vers* quelqu'un ou quelque chose dont la présence produit le sentiment d'exister en son corps et en tant qu'acteur sensible.

Et si, de manière significative le mot attirance est soumis à une force bipolaire qui, du sujet vers l'objet, tire l'être vers l'étant et réciproquement, il convient à l'examen de l'ancien français, de retenir son homonyme *atirance*³⁸ dont la racine germanique *tira* convoque l'idée d'un bel arrangement, d'un charme qui retient.

Il y a là un sens de disposition où deux visages, deux regards, sont susceptibles de s'entrecroiser : disposition situationnelle d'un phénomène apparaissant – qu'il soit ancré dans la réalité sensible, ou fabriqué à l'aune d'une image – puis, disposition accueillante d'un observateur, tel qu'il est récepteur des apparences fugitives du monde ou de leur exposition imagée, et s'y projette à son tour.

C'est à un tel dispositif que les travaux de Patrick Tosani s'emploient, mais en ce que toute attirance implique nécessairement une résistance. Ses

³⁵. *Ibidem*, p. 19.

³⁶. *Ibid.*, p. 24.

³⁷. « Quand Novalis écrit que "la perceptibilité est attention", il songe à celle de l'aura. » Cf. W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*, p. 152.

³⁸. Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, Notice « attirance », [en ligne], [consulté le 15 Mai 2012], <www.cnrtl.fr/etymologie/attirance>

images ne se donnent donc pas comme une illusion incorporant leur spectateur. Elles fonctionnent au contraire selon la force d'un repoussoir. En effet, chaque collerette à la tenue extrêmement délicate, bien qu'elle tende à aspirer le regard au fond de sa structure en entonnoir, semble néanmoins vouée à protéger l'enfant qui l'arbore de toute intrusion du regard comme du toucher mental qui l'accompagne. De plus, en ses plis, comme sa texture, bien que la couleur de par sa saturation semble acter un éclat attrayant, bien qu'elle nous prenne assurément en elle – parce qu'elle se découpe sur un fond blanc qui ramène l'image à la planéité de sa surface, cette forme colorée, telle une tache, toujours revient à l'obstacle de sa frontalité.

Dans ce contexte, il semble donc bienvenu, de repenser le concept d'aura en ce qu'il intègre toute la dimension du transfert théorisé par Freud dès 1905³⁹ à la fois en tant qu'attraction et réaction de résistance. Il s'agit ainsi de remarquer que l'expérience du transfert mis en place par le dispositif de la cure analytique s'applique à la construction des images, dès lors que celles-ci constituent des attractions et des résistances, c'est-à-dire des percepts et des affects contradictoires et la façon dont la pensée les place, déplace, les emmène, les laisse, les trace ou les efface – bref, entre dans un processus de transformation. L'enjeu est alors de participer à cette dialectique de l'image dont Benjamin avait vivement aperçu la fulgurance⁴⁰.

En ce point de notre réflexion, il demeure important de souligner le paradoxe que constitue l'image photographique dans la pensée de Benjamin, dont les *Regards* de Tosani creusent, à l'occasion, la théorie.

Or, qu'est-ce que photographeur, si ce n'est, aux dires de l'artiste, « choisir un endroit où va rester ton regard⁴¹ » ? Qu'est-ce que photographeur, si ce n'est saisir la brûlante lumière du réel telle qu'elle se confronte à une imagination active ? Qu'est-ce que photographeur, enfin, si ce n'est

³⁹. Jacques Natanson, [en ligne], [consulté le 16 mai 2012], « l'évolution du concept de transfert chez Freud », in *Imaginaire et inconscient* 2/2001 (n°2), *Les transferts*, p. 3, <www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=IMIN_002_0007>.

⁴⁰. Pour rappel bien que l'objectif de la thèse soit de revenir sur cette notion, l'image dialectique pour Benjamin et « ce en quoi l'autrefois rencontre le maintenant, dans un éclair, pour former une constellation ».

Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, op. cit., p. 479.

⁴¹. Nadine Coleno, *Quand Patrick Tosani photographie*, op. cit., p. 13.

effectivement se livrer à un dispositif d'observation où l'épaisseur du temps semble se donner au terme de l'instant ?

Cet acte, Benjamin en reconnaît l'authenticité dans une poignée de pratiques photographiques du XIX^e siècle comme de son temps⁴². Voire, il semble même en rejoindre les moyens, tant sa propre personne incarne, dans ses écrits, le patient observateur de son époque, comme en témoigne notamment sa définition récurrente du concept d'aura, où il se situe en tant que regardeur d'un paysage étendu sous ses yeux qui engage tout aussi bien un rapport au visage⁴³.

Il est par ailleurs troublant de relever la confusion que Benjamin prend soin de noter à propos de son fils Stephan :

Dora parle avec lui le matin et lui raconte les mots que auparavant, lorsqu'il était petit, il prononçait mal. Par exemple, il avait toujours dit *gastrophobe* au lieu de *photographe*. Lui : " j'aurais sans doute confondu avec *philosophe*". [Mars 1927]⁴⁴.

La superposition de sens qu'opère Stephan, entre ces mots assimilant photographe et philosophe comme soumis au même registre de sensations, est d'autant plus intéressante que l'enfant avait situé anciennement son estomac comme une partie du corps particulièrement sensible et en lien avec le visage :

Mami pourquoi je me sens toujours *stomac* quand Ernstl me passe ses petites griffes sur la figure ? – Que veux-tu dire par *stomac* ? – Eh bien ici, dans l'estomac. [janvier 1923]⁴⁵.

⁴². Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [version des *Gesammelte Schriften* – 1931], in Walter Benjamin, [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie*, *op. cit.*, pp. 45-70.

⁴³. En 1931 Benjamin écrit : « Qu'est-ce au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il. Un jour d'été en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ait part à leur manifestation, c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche. »

Cf. *Ibidem*, p. 58.

En 1939, il réitère une définition très proche selon la notion d'un *envisagement* : « ... il faut envisager l'aura d'un objet naturel. On pourrait l'envisager comme l'apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche. »

Cf. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Ibidem*, p. 168. Retenons que dans sa *Petite histoire*, Benjamin a déjà rapproché les termes *visage* et *paysage* : « À qui l'aurait ignoré, les meilleurs films russes ont appris que même le milieu et le paysage ne se révèlent qu'au photographe qui sait les saisir dans leur anonyme manifestation sur un visage. » Cf. *Ibidem*, p. 60.

⁴⁴. Walter Benjamin et al., *Archives*, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁵. *Ibidem*, p. 134.

Elle témoigne de ce qu'un enfant regarde avec ses yeux, mais aussi avec tous les sens guidés par le principe unitaire de la vision. Elle atteste en outre de ce que le visage est une nudité du corps toujours atteinte. Surtout, cette confusion campe bien le père qu'il voit vivre comme un être l'observant, lui, l'enfant. Elle montre quelqu'un qui le capte, lui, l'enfant, puis en transcrit l'énergie vitale sur ses feuillets, de la même façon qu'un photographe saisirait un pan d'innocence dans sa pure sensibilité.

Aujourd'hui, revenant aux images de Tosani, il nous semble que cette poétique confusion trouve sa juste dimension dans le dispositif photographique tel qu'il se donne pour geste artistique – c'est-à-dire conceptuel, poétique et affectif –, tandis que les *Regards* tendus nous questionnent, et incluent, peut-être, nos ressentis d'enfants à l'ombre de leurs corolles enchantées. Il nous reste ainsi à leur répondre, du moins à tenter de les rencontrer.

2. Enfances au passage de l'innocence

Évoquer les visages de l'enfance est en soi problématique pour bien des raisons. La première, parce qu'aucune image du jeune enfant ne semble émerger sans la médiation d'un adulte, que celle-ci soit soutien ou contrôle. La seconde, parce que conséquemment, l'enfant montre un visage soumis aux attentes des grands. Enfin, parce que l'enfance, comme lieu de la réminiscence et de la reconstruction narrative de l'adulte, offre en grande partie un support objectal de premier ordre.

Ainsi, il est bien délicat de constituer un corpus d'images au sein duquel l'enfance serait regardée au présent de son être selon sa propre trajectoire, car en arrière-plan de l'enfant, une conduite adulte généralement se donne à voir, car devant l'enfant, le plus souvent, c'est l'adulte qui en produit l'image. Ce qui caractérise donc l'enfant des images, c'est qu'il est démuni, *Infans*, au sens où, ne portant pas sa propre parole, il semble dépourvu d'éloquence⁴⁶.

Néanmoins, avant qu'il soit en mesure de parler, si chaque jeune enfant est fermement attaché à son contexte affectif, parental, éducatif, social, politique, alors qu'il entre en interaction avec son milieu, il est d'autant doué de comportements reconnaissables par tous qui font langage. Le visage en constitue le foyer expressif majeur mais non isolé, car la vitalité de ses mimiques accompagne des manifestations de plaisir et de déplaisir par la mobilisation des mains, éventuellement une forte activité de déplacement, un toucher des personnes, des choses, ou encore de son propre corps qui en soi est peut-être déjà visage⁴⁷. Enfin, il faut mentionner combien les sons émis par l'enfant ne possédant pas le langage articulé sont répétitifs, mélodiques, excessifs – donc si peu modérés qu'ils en conservent pour un temps une forte dynamique expansive.

⁴⁶. « *Infans* » vient du latin « *in fari* » signifiant « qui ne parle pas » selon le Dictionnaire Gaffiot Latin Français, [en ligne], [consulté le 22 Mai 2012], <www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=812>

⁴⁷. Nous reviendrons sur cette affirmation lors du second moment. Pour l'instant, nous nous contentons de nous référer aux images de Nan Goldin en ce qu'elles explorent le rapport au corps du petit âge étroitement lié à ceux des parents. Cf. Nan Goldin, *Le Terrain de jeu du diable*, Paris, Phaidon, pp. 86-130.

Chez le petit enfant, tout son être corporel tendu dans un rapport dialogique oscille entre attrait et retrait, selon des modes ludiques alternant avec des étapes réflexives. Son visage, dès lors qu'il devient le garant des apprentissages et d'une connaissance de la culture qui l'accueille campe donc significativement, le lieu d'une construction symbolique. Cependant, il n'est pas encore dans la répression des émotions imposées à l'âge adulte ; bien au contraire, le visage enfantin amuse, voire fascine les adultes de ce que le verrouillage sociétal n'a pas encore enserré ses expressions. D'où, le présupposé selon lequel les traits de l'enfant seraient évidente innocence, pure authenticité.

Or, rappelons-le, le visage de l'enfant est contextuel et n'existe que par ce qui le relie aux êtres qui l'entourent et dont il dépend. En ce sens, ce qu'il reflète n'est pas une liberté exultant une légèreté sans bornes, mais bien une conduite qui chaque jour le contraint jusqu'à maturation de ses comportements en respect de codes fixés par la civilisation à laquelle appartient ce corps, à laquelle adhère ce visage.

Ainsi, si une possible innocence se fait jour, elle réside dans l'échappée de ce qui devrait être maîtrisé ; peut-être sous la forme d'une spontanéité que les enfants expriment, là où éclatent joies énormes ou colères profondes comme en témoignent les travaux de Diane Arbus⁴⁸. Mais surtout, ce que l'on nomme innocence nous semble avoir trait à quelque chose que certains adultes connaissent encore – et sans doute Benjamin en cela constitue-t-il un éternel enfant – en laquelle nous entrevoyons une capacité d'émerveillement.

Cette capacité pourrait trouver son impulsion dans l'appel de visages dont témoignent les nouveau-nés, comme nous l'avons évoqué précédemment. Elle pourrait s'étendre également à la découverte d'un paysage tel que Benjamin en décrit la valeur auratique, ou pourrait encore définir de façon plus générale, une aptitude à accueillir l'éblouissement des phénomènes apparaissant.

Force est alors de constater que cette capacité semble pour beaucoup générée dans le visuel, qu'elle s'inscrit à priori sur un terrain de connaissances

⁴⁸. Diane Arbus. *Diane Arbus*, Paris, Édition de la Martinière et Jeu de Paume, 2011, [ouvrage non paginé].

Cf. Volume 2, fig. 31, p. 36.

réduites, *pueriles* acceptés comme tels, qui ne se donnent ni pour modèle, ni pour finalité, et induiraient ainsi un perpétuel élan de dépassement.

Cette capacité, en ce qu'elle est parallèlement couplée de la partielle ignorance des rigidités adultes comme de toute stratégie, serait donc – et c'est là son charme – vertu inconnue de ses protagonistes. L'émerveillement vers lequel elle tend est ainsi teinté d'angélisme, si ce n'est d'un doute quant aux catégories du pouvoir et du savoir. Elle donne lieu à des représentations qui ne sont pas tant des formes tournées vers un idéal que les jaillissements d'une hypersensibilité aux phénomènes.

Or, il s'agit de ne pas amalgamer les images d'enfants obtenues dans le sillage du regard adulte et une enfance de l'image, telle qu'elle exprimerait ce que nous venons de définir comme un émerveillement, dont la faculté sommeille en chacun de nous, même lorsque nous vieillissons. Du moins, il n'est pas certain que ces deux traits fusionnent systématiquement.

Pour cette raison, nous observerons des cheminements artistiques qui nous paraissent fouiller les contours de ces directions, quitte à en superposer les termes, voire en trouver l'association, ou bien, au contraire, à en constater les écarts :

Marie-Jo Lafontaine est connue depuis la fin des années 80 pour l'exposition de nombreux visages. Certaines de ses photographies, regroupées sous l'intitulé *Jardin d'enfants*⁴⁹, s'articulent autour d'un travail du portrait et d'un manifeste climat de connivence entre l'artiste et ses jeunes modèles qui sont présentés déshabillés et cadrés aux épaules sur de grands formats⁵⁰.

Les attitudes des enfants, si elles sont de toute évidence suggérées, conservent néanmoins une part de spontanéité : de la petite fille ne sachant pas quoi faire devant l'objectif et portant la main à la bouche à l'inquiétude lisible sur les traits de l'enfant qui pose et sourit à la demande ou au fou-rire qui point, ce qu'arrive à capter Marie-Jo Lafontaine sont des temps de fragilités, de dessaisissements, des états de grâce que les enfants savent donner parce qu'ils ne se contrôlent pas comme les grands, parce qu'ils ne codifient pas au

⁴⁹. Marie-Jo Lafontaine, « photographies, Le jardin d'enfants » [1993-2007], in *Site personnel*, [en ligne], [consulté le 24 Mai 2012], <www.marie.jo-lafontaine.com/?p=899>.

Cf. Volume 2, fig. 32 à 35, p. 37 à 39.

⁵⁰. Lesquels dépassent l'échelle humaine.

quotidien leur relation à autrui, quand bien même cela pourrait leur être demandé. Ainsi, demeurent-ils extrêmement maladroits, comme le montrent leurs gestes qui viennent clôturer un temps la bouche, puis les yeux, ou les oreilles, et qui pourtant répondent à une convention bien précise, dans la mesure où ils reprennent l'ancien précepte shintoïste selon lequel trois singes adressent aux âmes errantes l'énigmatique secret du bonheur, soit : « ne rien dire, ne rien voir, ne rien entendre⁵¹. »

Or, si parler, entendre et voir sont bien les trois clés de l'expressivité du visage, ces actions sont, de par les orifices qui les animent, des ouvertures émotionnelles que les enfants, pris dans leur enchantement du monde, vivent pleinement. Occulter ces ouvertures revient donc à replier le visage dans un comportement de maîtrise et de refoulement de l'agir en lequel la sagesse asiatique reconnaît l'esprit éveillé de la conscience. Il convient cependant de mentionner que cette philosophie ne s'adresse pas nécessairement aux enfants, mais davantage aux déviances dont font preuve les adultes vis-à-vis desquels elle pose un cadre de prudence. Ainsi, le singe aveugle, le sourd et le muet qui figurent sur les linteaux des sanctuaires ou des temples japonais et chinois, et que les croyances populaires ont transformés en symbole apotropaïque, représentent-ils une invitation à se libérer des forces du mal, pour, ne pas dire ce qui ne serait pas à dire, ne pas voir ce qui ne serait pas à voir et ne pas entendre ce qui ne serait pas à entendre⁵².

En ce sens, les facéties des singes agiles semblent relayer l'insouciance enfantine des humains en ce qu'elle intègre la légèreté de l'amusement, mais aussi une conscience sensorielle bienheureuse telle qu'elle occulterait d'emblée toute force maléfique parce qu'elle n'en a tout simplement pas connaissance, parce qu'innocemment, elle ne lui laisse absolument aucune place.

Par conséquent, quand Marie-Jo Lafontaine relie la portée symbolique de ces gestuelles aux corps d'enfants de toutes couleurs de peau, elle en redouble le message et en universalise le propos en vertu d'une morale, voire d'une mise

⁵¹. Du moins est-ce ainsi que, demandant une explication face à une statuette représentant les fameux singes, cette sagesse nous fut transmise, dans notre propre enfance.

Cf. Voir les triptyques de Marie-Jo Lafontaine en **volume 2, fig. 33, p. 38**.

⁵². Aurore Chaillou, *Shintoïsme et Bouddhisme japonais au fil des temples*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 28.

en garde qui convoque parallèlement une forme d'inquiétude quant au devenir de l'innocence de chaque enfant dans le monde. Comment, en effet, dans la saturation des images, des sons et des paroles du tout communicationnel qui s'implante en tout point de la planète, la fraîcheur de l'enfance peut-elle être encore, non seulement protégée, mais active ? Comment la simplicité d'être peut-elle encore avoir cours dans la poétique qu'elle contient ?

Une réponse pourrait se faire jour dans la façon dont le dispositif de prise de vue – au demeurant très classique du portrait – privilégie le jeu :

En mentionnant plus haut la spontanéité dont font preuve les enfants, et ce, malgré les directives qui leurs sont données, nous avons évoqué combien ils viennent, en deçà ou au-delà de la demande, emprunts de timidité, ou bien remplis de rires, ou encore au bord des larmes. Entre cet en deçà et cet au-delà se tient la nature enfantine qui ne s'ouvre à la présentation de soi qu'en fonction d'un attrait et d'un retrait, qu'en état d'un sur ou d'un sous-joué, et, en cela, de la possibilité d'être *enjoué* plutôt que de jouer. Là se tient l'innocence, au bord de la possibilité de la confiance – innocence dont le sourire désarme l'inquiétude, et dont le rire désamorce le trac de la situation ou les pleurs qui se font jour.

Il est par ailleurs intéressant de considérer l'origine du mot « *jeu* » en ce qu'elle relève de la manière du corps, d'une alternative, qu'elle implique un lieu ainsi qu'un assemblage dans l'espace, et propose un mouvement applicable à l'expression des passions⁵³. Nous reconnaissons certes dans cette définition en esquisse, l'espace, puis l'ampleur des corps et des visages en dialogue du théâtre. Cependant, nous pouvons tout autant y voir le dispositif d'échange que requiert le travail du portrait, et notamment du portrait photographique, c'est-à-dire de la situation très particulière dans laquelle se trouve une personne photographiée en son visage et au présent de son être, dont François Soulages, après Barthes, sait relever la prévalence d'un « joué⁵⁴ » qui viendrait ainsi surenchérir l'instant.

⁵³. Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, Notice « jeu », [en ligne], [consulté le 25 Mai 2012], <www.cnrtl.fr/etymologie/Jeu>.

⁵⁴. Si Roland Barthes a pu entrevoir que la photographie « a à voir avec le théâtre », regardant la photographie de sa mère enfant, il émet le concept selon lequel toute photographie d'un sujet relie le récepteur de l'image à un « ça a été » perçu en différé. Or, François Soulages remet en question l'idée de l'existence d'un référent ou d'une quelconque réalité qui aurait pour ainsi dire

Dans le cas présent, les images du *Jardin d'enfants* de Marie-Jo Lafontaine jouent la leçon des trois singes pour mieux en révéler l'humour. Ainsi, les gestes de « ne rien dire, ne rien voir et ne rien entendre » actent-ils un mouvement virtuel d'ouverture et de fermeture des sens, où ce qui se joue est proche de la joie innocente avec laquelle il nous est possible de rencontrer le monde – où, dans la complicité instaurée, l'artiste semble rejoindre l'enfant en elle, et où, enjoué, on se bouche les oreilles pour entendre la parole qui provient de l'intérieur de soi, puis on cache ses yeux pour s'adonner à la faculté immanente de tout entrevoir⁵⁵, et enfin on clôt sa bouche pour mieux exploser de rire...

Le rire de l'enfant des images rejoint alors celui que l'adulte retrouve en lui-même, parce que quelque chose d'une rencontre a eu lieu et s'est donné, de surcroît, et au travers du jeu. On peut ainsi relever avec Jan Kænot, non pas tant la leçon de Nietzsche, que sa volonté d'éveil, au moment où, « dans ses notes des années 1882-1883, travaillant à son *Zarathoustra*, il prête à son héros, son prophète, l'intention de tout jeter par-dessus bord, les meilleurs préceptes de la sagesse et tous les principes de la morale, "*pour un rien, – pour le sourire d'un enfant*" : [*"Dies Alles gebe ich heute weg um ein Geringes – um das lächeln eines Kindes"*⁵⁶ »].

« pris » dans la photographie puisque, pour lui, l'image d'un sujet est « jouée ». François Soulages opère donc une association entre deux notions déjà présentes chez Barthes de façon isolée, au profit d'un concept nouveau en lequel il décèle un « ça a été joué », c'est-à-dire une fiction.

Cf. Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 55 et p. 155.

Cf. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, La perte et le reste, Paris, Armand Colin, 1997, pp. 63-65.

⁵⁵. Christine Buci-Glucksmann énonce elle-même l'ambiguïté de la présence des trois singes dans le sanctuaire de Nikko trop vite interprétable selon une fermeture des sens alors que le lieu tend au contraire à privilégier un éveil des sens : « ne pas voir pour tout voir » affirme-t-elle.

Cf. Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique du temps au Japon, Du Zen au virtuel*, Paris Galilée, 2001, pp. 110-111.

⁵⁶. Jan Kænot, « Du cri au rire, pour une lecture utopique de *I love the world* de Marie-Jo Lafontaine », in Patrick Le Nouène et al. *Marie-Jo Lafontaine*, *op. cit.*, p. 111.

Cf. Volume 2, fig. 35, p. 39.

L'éclat de ce sourire levant son visage en direction du philosophe est celui que les médecins se sont entendus à appeler « le vrai sourire⁵⁷ », tel qu'il adresse à autrui spontanément une manifestation de joie, sans convention, et de façon totalement désintéressée⁵⁸. Or, le sourire est échange, et cet échange, nous savons qu'il a lieu généralement de prime abord et de façon privilégiée entre un nouveau-né et ses parents, puis qu'il s'étend du cercle familial à celui des amis, avant que de s'ouvrir à l'inconnu.

À ce titre, il nous semble opportun d'évoquer ici la série *Mes enfants* de Philippe Bazin⁵⁹ qui est à isoler de l'ensemble de ses travaux, en raison justement, de la joie pure qui s'y exprime et marque notamment la relation de l'auteur à sa fille. Or, si cette série s'éloigne de la radicalité avec laquelle l'artiste souhaite généralement présenter des visages, c'est que l'enfant, se sachant photographiée par son père, en fait un amusement, et qu'elle joue auprès de lui son propre rôle d'enfant : moue étonnée, incrédule, parfois agacée, petite bouille provoquant celui qui la regarde de mimiques grimaçantes qui ont toujours le sourire au bord des lèvres – et donc, fraîcheur inouïe du visage dont les traits, ne sachant pas ce qui est attendu, s'abandonnent à la présence du parent, puis cèdent tout à coup à l'éclat du rire qui échoit sur un oreiller, toutes dents ouvertes.

Ces images, parce qu'elles sont nourries de lien filial, sont au plus près d'un vécu partagé, d'une découverte confiante du monde, de paroles et de bras pleinement ouverts, comme le montre la proximité de l'objectif indiquant que le photographe parle probablement à son enfant, qu'il est mobile, en tout cas acteur en même temps que lui. Et, lorsque le visage se donne au détour des

⁵⁷. Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électrophysiologique de l'expression des passions*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et fils, 1876, [en ligne], [consulté le 5 Juin 2012], <<http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit25058?>>

⁵⁸. Pour Georges Dumas, positiviste, ce sourire spontané est rare. Il laisse bien souvent la place au sourire volontaire, qui est selon lui un sourire de politesse lié à la vie sociale.

Dumas voit dans le sourire un réflexe de décharge, un fait mécanique. Il ne lui reconnaît aucune expression véritable ni psychologie. Nous lui objecterons que son aveu quant à la rareté du sourire spontané peut servir de contre-argument à toute sa démonstration : comment en effet, un acte réflexe qui serait issu d'une loi du moindre effort, donc en ce sens choisi de façon courante, peut-il vouer son apparition à un phénomène rare ?

Cf, Georges Dumas, *Le Sourire, Psychologie et physiologie*, Paris, Puf, 1948, p. 54.

⁵⁹. Philippe Bazin, Série « Mes enfants », [1987-1994], 35 photographies, 34 x 34 cm, in Site de l'artiste *Philippe Bazin*, [en ligne], [consulté le 5 Juin 2012],

<www.philippebazin.fr/index.php?/laradicalisation-du-monde/mes-enfants/>.

Cf. Volume 2, fig. 36, p. 40.

pleurs ou d'une contrariété, la vie joyeuse domine néanmoins la série par pure exaltation de l'instant dont passé et futur sont évacués. Dès lors, si le jeu y est prégnant, c'est sans calcul du lendemain, dans le simple plaisir à être du maintenant. En ce sens, les images de Bazin sont enjouées de qui semble constituer la condition même de l'innocence : elles s'émerveillent du bonheur de vivre et en démantèlent toute stratégie éventuelle. Et de fait, elles désarment le photographe qui perd l'usuelle frontalité de son dispositif, laisse désorienter ses habituels cadrages et s'approche tout près du visage, si près qu'il le caresse à fleur de peau.

Mais, si le sourire est ce vers quoi nous espérons tendre nos vies, si le rire est ce que nous aimons retrouver au fil des jours, leur réassurance n'est pas toujours active. Peut-être en ce sens le contrepoint de la série de Philippe Bazin serait-il à relever dans les photographies que Nan Goldin consacre aux enfants, car les sourires s'y partagent souvent dans un duo mère-enfant dont la photographe est évincée, intrusive, en quelque sorte repoussée, retenant alors dans l'inquiétude des yeux des petits, l'espace d'un doute, la gravité d'une menace pesant sur ce qui est en train de se vivre. Et, dans la souffrance de la dépendance toxique, les images vécues de Nan Godin sont à la fois ce qui la raccroche à la vie et ce qui crie le plus fort la douleur de son existence. Depuis les sourires qu'elles tentent d'esquisser, ses images marquent cruellement le désenchantement de son parcours et, par contraste, la séparent terriblement des enfants qu'elle regarde. Pourtant, elles constituent aussi et malgré tout la part enfouie de cette capacité à être heureux d'un rien, d'une lanterne à portée de mains, d'une compagnie sur un divan, des parents qui s'embrassent, d'un jouet que l'on atteint, de la mère étendue près de soi, des bras adultes qui vous tiennent, du sein que l'on tâte, des moments où l'on joue sans se rendre compte que ce jeu est celui de toute la vie. À l'instant de la prise de vue, ces images incarnent la croyance dans les jours heureux, le désir enfantin qui s'y attache⁶⁰ et la difficulté de tout cela.

Or, qu'est-ce qui motive ce désir et en quoi s'établirait-il selon un mode ludique ? Du moins, en quoi le ludique est peut-être ce qui anime, ou réanime,

⁶⁰. Nan Goldin, « D'ici à la maternité » et « Faire son nid » in *Le Terrain de jeu du diable*, Paris, Phaidon, 2003.

Cf. Volume 2, fig. 37 à 39, p. 41 à 43.

le moteur de l'être à la rencontre d'autrui, qu'il soit né dans un environnement serein, ou bien emprunt des défaillances de ses proches ?

Freud a clairement théorisé dans plusieurs de ses textes combien jouer acte une pulsion à fonction symbolique permettant, si l'on se réfère au *jeu de la bobine*⁶¹, de tendre un fil entre l'apparition et la disparition, la présence et l'absence, puis de tisser un lien entre le désir et le manque, entre un moi et un autre, voire d'en tracer les représentations au sens où jouer engagerait une répétition imageante.

En cette acception, le désir tend à s'imposer comme pulsion vitale d'un sujet affecté et, par l'entremise du jeu, il trace une ligne de fuite devant l'angoisse de ce qui disparaît, sépare, c'est-à-dire ouvre à une solitude. Le jeu répond donc, depuis l'enfance, à une dynamique de créativité qui – par sa force désirante – étire l'immense potentiel formel des phénoménalités, puis en entraîne les plasticités dans des constructions diverses où le surgissement, la duplication, la juxtaposition, le mélange, l'effacement et le déplacement, nous paraissent établir un matériau complexe, tant processuel que dialogique, visant à traduire des liens affectifs : par le jeu, tout lien de l'enfant à ses parents est donc actif, et *a fortiori* toute rencontre d'autrui le demeure – qu'autrui soit une personne ou ce que la nature offre de divers.

Or, si par le jeu, tout peut recommencer, tout redevient possible, et notamment d'atteindre l'aimant de son désir, l'innocence que nous avons comparée à une capacité à s'émerveiller, à *tendre vers*, lui serait ainsi associée à la fois comme vertu et comme condition, pour effectivement pouvoir à tout moment revivre ce qui est ressenti comme un appel premier et en reconduire le bonheur de rencontre.

En ce sens, l'innocence serait portée par un désir qui ne se sachant tel, toujours pousserait l'être en appel de l'autre avant que de soi-même. L'innocence serait ainsi un visage offert gambadant au-devant de soi, un « oui » nietzschéen⁶², un « oui » en lequel s'ancrerait l'expérience d'être au monde

⁶¹. S. Freud, « Le jeu de la bobine » in *Au-delà du principe de plaisir*, [1920], Paris, Puf, 2010, pp. 13-16.

⁶². F. Nietzsche, « Des trois métamorphoses » in *Idem*, [Georges-Arthur Goldschmidt trad.] *Ainsi parlait Zarathoustra*, [1885], Paris, Librairie générale française, 1972, p. 32 : « L'enfant est innocence et oubli, un recommencement, un jeu, une roue roulant d'elle-même, un premier mouvement un « oui » sacré. Oui, pour le jeu de la création, mes frères, il est besoin d'un

selon une liberté qui aurait dénié toute maîtrise, parce que loin de tourner autour de son centre, elle se déploierait à l'infini dans une courbe inachevée.

Cependant, ce dont l'enfant fait l'expérimentation en jouant ses matins d'innocence repose en grande partie sur l'acquisition progressive du langage articulé, dont il éprouve la fonction transcendante. Or, si le langage correspond à ce « *motivum* de la pensée » que cherche Agamben⁶³, il produit certes des émissions de sons qui énoncent une parole, cependant, au titre du vouloir-vivre soutenant ce *motivum*, il est important de rappeler que celui-ci ne se limite pas à l'énonciation des phonèmes qui composent les motifs sémiotiques d'une chaîne sémantique, mais qu'il est porteur de sensible se donnant à entendre, à voir, et peut-être davantage.

En effet, parce qu'il part du sensible, le langage nous semble devoir être examiné à partir du corps qui fait signe dès les premières heures d'un enfant selon des sons, gestes ou mimiques, qui sont autant des réactions à l'environnement que des moteurs de vie. Le langage engage donc non seulement des motifs sonores, ainsi des images acoustiques, mais encore des formes plastiques, c'est-à-dire des images visuelles et tactiles. À ce titre, il articule, aux dires d'Agamben, une « expérience dont on pourrait jusqu'à un certain point du moins indiquer la logique, désigner le lieu et la formule⁶⁴ » ce qui revient à en constater le dispositif comme le résultat ; mais, au risque de nous répéter, il nous est précieux d'ajouter, que le langage s'inscrit potentiellement, en tant que force désirante, dans ce qui relève d'une exploration dont la maîtrise est relative, rejoignant ainsi l'aire mouvante de ce qui en jouant se transforme – ce dont justement Agamben relève par ailleurs le caractère illusoire, dans la mesure où : « ...cette appropriation, cette transformation en jeu (cette *illusion* pourrait-on dire en rendant au mot son sens étymologique : *in-ludere*), peuvent s'appliquer...⁶⁵ »

En ce sens, un processus artistique est une expérience langagière s'articulant depuis et dans le sensible en fonction de conceptions logiques mises en jeu afin d'élaborer la présentation d'images accompagnant le réel

« oui » sacré : c'est sa volonté que l'esprit veut à présent, c'est son propre monde que veut remporter celui qui est perdu au monde. »

⁶³. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 2002, p. 11.

⁶⁴. *Ibidem*, p. 13.

⁶⁵. *Ibid.*, p. 123.

selon une ligne de fiction issue d'une dynamique de transformation et la favorisant d'autant.

Dès lors, revenant à la série de Tosani à partir de laquelle nous avons entamé ce chapitre, nous ne saurions négliger la dimension ludique sur laquelle reposent ses travaux⁶⁶. Il est même fort intéressant d'en situer les procès de transformation qui s'y présentent de l'enfant à l'adulte et réciproquement.

En effet, si nous avons mentionné le rôle auratique de la corolle qui encapuchonne l'enfant, nous n'avons pas omis qu'elle est issue de la forme produite par une chemise adulte rigidifiée qui est véritablement encollée de manière à durcir et à tenir dans l'espace, sans être pour autant habitée par le corps auquel elle appartient. Or, ce vêtement est endossé par l'enfant, mais retourné sur l'envers, engageant par ce biais, des sens de lecture multiples selon que l'on se place du point de vue de l'enfant amené à grandir ou de l'adulte amené à retourner à son vécu d'enfant.

Cependant, si la structure imaginée propose d'entrer dans un mode créatif où le vêtement devient, comme dans les jeux d'enfants, prétexte à imaginer, cette structure intègre un déplacement conceptuel élaboré qui n'appartient plus tout à fait au registre de l'enfance, mais lui adresse une maturité adulte⁶⁷ et donc une stature faisant autorité, quitte à en déceler les rigidités – c'est-à-dire une limite de jeu susceptible d'en menacer la légèreté apparente. En ce sens, cette structure tend à affirmer le cadre d'une expérience la séparant d'une innocence enfantine que pourtant elle rend possible et met paradoxalement en lumière.

Tosani a déjà interrogé ce processus dans la série *Masques*⁶⁸, dont nous nous souvenons qu'elle rapproche vêtement et visage à la faveur de

⁶⁶. Patrick Tosani, « Regards » [2001] et « Enfants » [2002], in *Patrick Tosani, Site officiel*, [en ligne], [consulté le 13 Juin], www.patricktosani.com/main.php, [rubrique *Photographies* puis *Regards*], [rubrique *Photographies* puis *Enfants école*].

Cf. Volume 2, fig. 40, p. 44.

⁶⁷. Notamment par les mensurations de la chemise mise en œuvre, alors que nous notons par ailleurs que l'adjectif « adulte » signifie très concrètement : « qui est arrivé au terme de son développement ».

Cf. Centre National de ressources textuelles et Lexicales, [en ligne], [consulté le 13 juin 2012], <www.cnrtl.fr/definition/adulte>.

⁶⁸. Patrick Tosani, « Masques » [1998], in *Patrick Tosani, Site officiel*, [en ligne], [consulté le 13 Juin], <www.patricktosani.com/main.php>, [rubrique *Photographies* puis *Masques*].

Cf. Volume 2, fig. 41 à 43, pp. 45-47.

déroutantes pantalonnades, puisque c'est l'intérieur de pantalons vus du haut qui compose de curieux visages aux yeux troués et au nez renflé.

En écho au geste propre à la petite enfance de mettre ses vêtements à l'envers ou d'en retourner les fonctions, le travail de Tosani interpelle judicieusement l'acte de se vêtir dans ce qu'il contient d'amusant, mais encore d'absurde ou d'inauthentique, tout en épousant pourtant la singularité d'un corps. En deçà de l'enveloppe à laquelle ils font référence, ces travaux nous rappellent donc que le vêtement est touché par un corps et arboré par un visage dont la nudité toujours présente est protégée, mais aussi masquée, jouée, et toujours étroitement subordonnée à la question sous-jacente du sexuel. Car enfin, en donnant à observer des fonds de culotte appartenant à des enfants, Tosani met en visibilité le dessous du vêtement en ce qu'il configure l'empreinte de la zone génitale et en ce qu'il enserme l'endroit de ses excitations. En rapprochant le sexe, qui a pour ainsi dire moulé le pantalon, au visage que celui-ci compose, l'artiste interroge en profondeur la construction individuelle telle qu'elle s'élabore dès la petite enfance entre intimité et extériorité.

Dès lors, la trouée du regard des masques qu'il obtient, dans la valeur claire de sa réserve, confère à ces visages de tissu un caractère ingénu, une fragilité qui contient, nous semble-t-il, autant un aveuglement œdipien qu'une inquiétude quant à la préservation des lumières de l'enfance – tous yeux écarquillés – dans un monde où l'habit, et plus largement les codes des adultes, tendent à imposer, dès le plus jeune âge, un fonctionnement d'être réduisant sa vitalité à un statut objectal.

L'ensemble des *Masques* de Tosani emprunte donc les mobiles de sensualité des jeux enfantins tout en réifiant leur valeur conceptuelle dans le champ sémiotique de l'âge adulte. En aucun cas, il ne faudrait les confondre avec une drôlerie, ni même une poétique du déplacement, car ces visages sans bouche se gardent bien de sourire.

Ces fonds de culotte ne sont alors que les modelés hypothétiques d'une enfance mise en jeu, mais qui se retire pourtant au présent de l'image. Ils incarnent l'illusion figée d'une innocence peut-être toujours masquée et pour ainsi dire hors d'atteinte. Enfin, ils formulent le doute d'un formatage du sensible, tel que les apparences vestimentaires, voire les codes

comportementaux s'imposent aux plus jeunes selon le dictat de leurs appartenances sociales.

Alors que leur fabrication intègre cette capacité d'émerveillement que d'aucuns cherchent encore, les masques de Tosani – par les revers qu'ils dévoilent – semblent dresser la face, à rebours de l'enfance et de ses enchantements. Ils en figent une forme d'impuissance par un devenir adulte, là où le ludique a cédé le pas à la réflexion.

Ainsi, le *regard* que les travaux de Tosani posent au-devant de nous ouvre-t-il une expérience de l'art où l'engouement de la découverte voisine toujours avec la gravité de l'épreuve en ce qu'elle délite toute forme d'innocence, comme le souligne Georges Didi-Huberman quant à la réception des images :

Enchantement, ravissement, oui, cela peut arriver devant une image. Mais aussi l'inquiétude ou la terreur, cela dépend. En aucun cas l'innocence. Il n'y a pas de paradis de l'image, ni en amont ni en aval de la connaissance. Il n'y a pas d'innocence du regard qui préexisterait à ce regard-là que je pose sur cette image-ci. Ce qui se passe est bien plus compliqué, plus *dialectique* en réalité. Il y a un savoir qui préexiste à toute approche, à toute réception des images. Mais, il se passe quelque chose d'intéressant lorsque notre savoir préalable, pétri de catégories toutes faites, est mis en pièces pour un moment – qui commence avec l'instant même où l'image apparaît⁶⁹

Pour le dire autrement, lorsque Patrick Tosani dresse face à nous quelque chose comme un regard qui a pivoté sous l'angle du point de vue, il répète une expérience qui n'est autre que le retournement dont nous parle le concept benjaminien d'aura selon les termes déjà cités : « Regard dans le dos. / Rencontre et Regards. / Lever les yeux ; répondre à un regard ». Ce geste induit un saisissement, ainsi que Georges Didi-Huberman le fait observer⁷⁰, et par conséquent dit-il, un dessaisissement pour seule réponse.

Or, ce dessaisissement, s'il intègre ce que nous avons tenté d'approcher comme une capacité d'émerveillement dans laquelle nous voyons une propension naturelle de l'enfant devant les phénomènes, il s'en éloigne tout autant de par la désorientation qu'il signifie pour l'adulte, davantage enclin à dominer les situations qui se présentent à lui.

En ce sens, les masques de Tosani réfutent toute innocence de l'image, à plus forte raison, de toute image portant l'enfance au bout des bras de l'adulte ;

⁶⁹. Georges Didi-Huberman, « La condition des images », Entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, In Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, *L'Expérience des images*, Paris, Éditions de l'INA, 2011, p. 83.

⁷⁰. *Idem*.

du moins ne confondent-ils pas l'innocence enfantine des sujets dont ils relèvent et l'émotion adulte se projetant en celle-ci.

Dès lors chaque masque de l'image apparaît-il comme une immense question qui nous scrute pour mieux nous dessaisir de nos certitudes, et « c'est tout notre langage qui est alors, non pas supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu⁷¹. » En cela sommes-nous, pour un temps encore, si ce n'est innocent, au moins de nouveau : *Infans*.

⁷¹. *Ibidem*, p. 83.

3. « Une insondable tristesse »

Tandis que les regards des enfants photographiés par Tosani accompagnent encore notre réflexion, une image ancienne appartenant aux archives de Benjamin prend un relief nouveau : il s'agit du portrait de Franz Kafka enfant, dont l'impact sur le philosophe est si fort qu'à partir de celui-ci, il déroule une analyse éclairante non seulement de l'œuvre de Kafka, mais encore de ses propres concepts esthétiques qui demandent à être articulés à sa théorie de la photographie.

Il semble donc utile de citer ici le début du texte :

Il existe un portrait de Kafka enfant [fig 1], image rare et poignante de la "pauvre et courte enfance". Sans doute est-il sorti de l'un de ces ateliers du dix-neuvième siècle qui, avec leurs drapés et leurs palmiers, leurs gobelins et leurs chevalets, se situaient à la frontière ambiguë entre salle du trône et chambre de torture. On y voit le gamin d'environ six ans dans son costume d'enfant étriqué, pour ainsi dire humiliant et surchargé de passementeries, au milieu d'une sorte de jardin d'hiver. Des rameaux de palmier se dressent à l'arrière-plan. Et, comme pour ajouter à la suffocante moiteur de ces tropiques capitonnés, le modèle tient dans sa main gauche un chapeau démesuré à large bord, comme en portent les Espagnols. Des yeux d'une insondable tristesse dominant ce paysage qui leur est prédestiné, le pavillon d'une grande oreille l'ausculte⁷².

Dans la description à laquelle procède Benjamin, ce qui retient en premier lieu notre attention – mais aussi conjointement dans l'image –, c'est effectivement « l'insondable tristesse » du visage de Kafka souligné par les bandes blanches de l'encolure de son costume rayé et par le chapeau censé s'y rapporter, beaucoup trop grand pour l'enfant, dont le graphisme spiralé attire l'œil en son centre vibrant.

Or, à plus d'un siècle de distance, les *regards* de Tosani font fortement écho à cette image. D'une part parce que, dans ces travaux, les enfants participent à un portrait costumé déployant à partir du col une capeline (étymologiquement un chapeau aux larges bords⁷³) dont la fonction est ici proche du chapeau tenu en mains par le jeune Kafka – d'autant que cette coiffe est un attribut adulte porté par un enfant et qu'elle attire formellement l'œil à

⁷². Walter Benjamin, « un portrait d'enfant », in W. B. [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 73.

Cf. Volume 2, p. 48.

⁷³. Cf. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], [consulté le 18 Juin 2012], <www.cnrtl.fr/definition/capeline>.

l'intérieur de l'image. D'autre part, parce que, justement, le déguisement est couramment pratiqué par les enfants comme un jeu d'identifications rappelant le potentiel des personnages de théâtre et à l'occasion des figures qui s'imposent dans l'écriture de Kafka, et qu'à ce titre, le jeu proposé par Tosani aux enfants d'une école les place dans le dispositif du tableau-vivant tel qu'il règne dans la photographie de Kafka – du moins en propose-t-il le paradoxe d'un cadre sans contexte propre à conduire l'enfant de la photographie au seuil de l'existence de son regard, en ce qu'il noue ou délie la relation que suppose ce regard.

Ainsi, ce que nous avons isolé en début de chapitre comme un échange de regard mobilisé par l'image réclame à nouveau notre attention avec insistance autant que trouble. Car les visages des enfants de Tosani, s'ils font face, dès lors qu'ils se retirent à l'intérieur des bordures de leur large capeline – nous l'avons déjà remarqué – ne soutiennent pas exactement le regard. Toujours, s'adressent-ils à lui tout en se déroband – que le visage soit absorbé par la réfraction colorée de sa corolle, qu'il semble perdu dans ses pensées ou encore que son regard s'évade au loin.

Pour autant, le caractère prenant de l'image n'en est que renforcé, à l'instar de ce que Benjamin relate du portrait de Kafka enfant, comme si la parenthèse de temps qui s'y éprouve était remplie de charges affectives découpées en plusieurs phases à la fois rapides et lentes : celle de l'éclair de la prise de vue, sa distance immédiate, et un état de rêverie qui s'est instauré à partir de cette fulgurance et lui demeure attachée. Pour le modèle, cela implique une paire d'yeux qui se lèvent, s'attardent un instant, puis s'en vont aussitôt confier au lointain le soupir de leurs espérances. Du côté du regardeur, ce temps est à la fois celui du photographe au présent fugace du faire de l'image tel qu'il est partagé avec le modèle – que les regards coïncident ou non –, mais encore celui d'une observation différée incluant les temporalités de multiples réceptions en un perpétuel renouvellement devant ce qui se donne comme figure apparaissante et comme support imaginaire.

Dès lors, il convient désormais de souligner la qualification « rare et poignante » donnée par Benjamin au portrait de Kafka dès le début de son

analyse, en des termes qui rejoignent la valeur « singulière⁷⁴ » qu'il prête à l'aura, parallèlement à l'effet de saisissement que son apparition suscite. Benjamin reconnaît donc à cette image une particularité en laquelle réside, si ce n'est une unicité au moins une authenticité, de même que quelque chose qui retient.

Cela s'associe, en outre, au moment éphémère de l'enfance que la photographie relate – ici « la pauvre et courte enfance » de Kafka⁷⁵ ; moment où la vie est vécue avec une telle intensité que, ce qu'elle intègre de joies et de douleurs fonde l'individu et en trace bien souvent la trajectoire : ici le destin d'écrivain de Kafka, photographié probablement comme bien d'autres enfants de son époque, ainsi fondu dans cet ordinaire des apparences en lequel Benjamin voyait d'autant une épaisseur à être qu'elle appartient à ce temps de découverte des merveilles du monde et de ses cruautés⁷⁶.

Ainsi, qu'il s'agisse d'attraper la sensation passagère de ce qui se vit ou d'en souligner la quotidienneté, Benjamin, semble toujours cadrer son propos dans le paysage de l'aura au titre de l'expérience qu'elle génère⁷⁷ : souvenons-nous notamment combien les définitions qu'il en donne mettent en scène le paradoxe d'un instant s'étirant sans limite de temps, et relevons comment, curieusement, cet enfant photographié à la lueur des ateliers de portraits du XIX^e siècle tant décriés par Benjamin lui-même happe le philosophe par la présentation de son existence rêveuse en opposition à la frontalité de « son costume d'enfant étriqué, pour ainsi dire humiliant et surchargé de passementeries », puis l'emmène dans l'évasion de son regard, loin du « paysage qui lui est prédestiné », pour déterminer une durée autre, où semblent se loger les imaginaires.

⁷⁴. Walter Benjamin, « Qu'est-ce au juste que l'aura ? : une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il. »

Cf. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » in W.B., *Sur la photographie, op. cit.*, p. 58.

⁷⁵. Les termes situent Benjamin en tant que spectateur affecté, ce qui confère ainsi à sa lecture d'image une dimension nostalgique.

⁷⁶. Bien des textes de Benjamin affirment l'enfance en ce sens depuis ses « lumières pour enfants » [1929-1932] à son « Enfance Berlinoise » [1932-33] à ou à ses archives autobiographiques [1910-1940], l'enfance est ce temps des expériences ambivalentes qui conduisent les lignes d'existence.

⁷⁷. L'aura chez Benjamin semble flotter autour des lieux et des êtres et imprégner l'image d'une expérience toujours réactualisée par le regard qui se porte sur cette image. Elle retourne le sujet de l'image sur son récepteur.

Or, ce dont Benjamin est l'otage dans son observation de la photographie du jeune Kafka est, nous semble-t-il, un phénomène de transfert⁷⁸, tel qu'il a lui-même posé ce mot dans une de ses nombreuses définitions de l'aura et en lequel il reconnaît un pouvoir d'attraction, quand bien même cette attraction conduirait non pas à un enchantement, mais à un sujet en souffrance, à un sujet confronté à une perte⁷⁹.

Pour le dire autrement, il semble que l'aura benjaminienne, quand elle se rapporte à l'image d'un sujet, et particulièrement à son visage, corresponde à ce qui, dans sa présentation figurale, déterminerait un sentiment d'empathie que la photographie de Kafka « rare et poignante » rend particulièrement actif. Il semble même que ce sentiment ne soit pas forcément dépendant de la valeur artistique de l'objet qui le permet, mais serait lié aux possibilités de cet objet de véhiculer l'espace et le temps d'un vécu tel qu'il semble pouvoir entrer en résonance de personne en personne peut-être indéfiniment. En ce sens, il est intéressant de souligner l'ambiguïté de l'approche du concept d'aura chez Benjamin lorsqu'il s'agit du portrait photographique, car à son propos, l'auteur de *La petite histoire de la photographie* induit un glissement de l'aura du sujet photographié dans son *hic* et son *nunc* à une aura de l'objet photographique qui, pour Benjamin, n'existe à strictement parler que dans la pièce unique du daguerréotype. Pourtant Benjamin s'attache à faire entrer dans la lignée des images daguerriennes, des photographies plus tardives, obtenues selon des procédés reproductibles⁸⁰. Il trouve, en effet, dans ces images du sans-art une valeur immense, « poignante » qui ne dépend pas de l'éblouissement des appareils, mais qui se situe au plus près de la quotidienneté de tous, avec ses

⁷⁸. Ce que nous avons déjà évoqué dans la première partie de ce chapitre et ce que remarque par ailleurs Yannick Haenel dans sa préface de la récente réédition des textes de Benjamin *Sur la photographie*, analysant notamment la proximité de la description du portrait de Kafka avec celle que Benjamin donne de son portrait photographique dans son *Enfance berlinoise* par le biais du texte *La commerelle* – lequel reprend les détails de la photographie de studio vécue par Benjamin puis lui substitue un détail ornemental qui passe des mains de la photographie de Kafka à celles de Benjamin : « Je suis là, écrit Benjamin, tête nue ; dans la main gauche un énorme sombrero, que je laisse tomber avec une grâce étudiée. »...

Cf. Yannick Haenel, « L'ange de la photographie », in W. B., *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁹. *Ibidem*, pp. 9-12.

⁸⁰. qui seraient donc censées participer à ce qu'il repère comme un déclin de l'aura. Or, il semble, selon André Gunthert, que Benjamin, en attribuant la décennie 40-50 à des images post-daguerriennes, soit dans une confusion liée aux sources approximatives de l'époque.

Cf. W. B. « Petite histoire de la photographie » [traduite et annotée par André Gunthert] in *Études Photographiques n°1*, Novembre 1996, p. 30, note 4.

habitudes, ses solitudes ou son vivre-ensemble, avec ses gâités ordinaires et ses « insondables tristesses ». Il trouve, semble-t-il, dans ces photographies, l'étendue de ce qui anime les êtres et les transporte à l'horizon d'un paysage ou bien se pose à l'orée d'un visage telle que « l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il⁸¹ » appelle à les regarder puis à penser.

Par conséquent, si l'aura d'une image est bien ce temps de regard que, revenant sur les thèses de Benjamin, Georges Didi-Huberman lui confère sous l'égide d'une rencontre⁸², il nous semble devoir en interroger ce qui – quel qu'en soit le paradoxe – l'attache néanmoins au médium photographique ; en l'occurrence, ce que le texte d'« un portrait d'enfant » qualifie de « rare et poignant », ainsi cette « étincelle de hasard, d'ici et de maintenant grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image⁸³. »

Or, l'image photographique, en ce qu'elle transpose le présent de l'acte de regard dont elle dépend, place l'intensité du *hic* et du *nunc* sur lequel repose cet acte dans un geste de capture, certes, mais aussi dans son immédiat dessaisissement⁸⁴ : il y a effectivement détachement matériel et temporel d'un instant d'image en ce que celle-ci tient lieu d'une rencontre passée – en ce sens pourrions-nous dire dépassée, puis déplacée – entre un photographe et un sujet dont pourtant elle retient l'apparente surface comme le hors champ – et cela, qu'il s'agisse d'une image daguerrienne ou d'une image tirée à partir d'un négatif.

Tout geste photographique contient donc, parallèlement au semblant de prise qu'il instaure, la densité d'une latence le propulsant vers un avenir qui réside dans l'écart incertain se glissant entre la saisie de l'image et sa révélation, comme dans l'écart se forgeant entre la façon dont est perçue l'image en son époque et une réception future imprévisible.

⁸¹ W. B. « Petite histoire de la photographie », in W.B, *Sur la photographie, op. cit.*, p. 58.

⁸² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 241.

⁸³ W. B. « Petite histoire de la photographie », [trad. Jörn Cambreleng], in W.B, *Sur la photographie, op. cit.*, p. 49.

⁸⁴ En ce sens, on pourrait dire que la photographie rend absent ce qui est présent au contraire du processus pictural qui tend à rendre présent ce qui est absent – ce, aussi bien au cours de la faction du peintre qui ne requiert pas en permanence la présence du modèle que dans la réception de la peinture de portrait qui tire le visage vers la présence, alors que la photographie lui confère une densité fantomale.

Pour ces raisons, si l'image photographique s'avère effectuer le détachement matériel et temporel d'une situation existentielle originelle, elle constitue d'autant le support d'un déplacement d'affects capable d'actualiser un fonctionnement empathique brûlant l'image des regards qu'elle recouvre tels qu'ils sont, de part et d'autre, à la fois plongés dans la dimension d'une plénitude, d'une perte et d'un avenir. Dans ce cas, ce qui au présent de la réception de l'image tend à relever de l'aura ne résiderait pas dans son statut objectal, quand bien même celui-ci définirait une œuvre ou bien une chose unique, mais dans l'être qui regarde cet objet, ainsi, dans la présence de ce qui lui fait écho et ébranle des éprouvés pour venir le regarder : « Dès qu'on est ou qu'on se croit regardé, on lève les yeux.⁸⁵ » écrit Benjamin.

C'est pourquoi le philosophe est probablement si bouleversé par certains portraits photographiques post-daguerriens : celui de Kafka enfant, à partir duquel nous tentons de mener cette réflexion, mais encore les images de Sander notamment. Et, que les sujets de ces images fixent l'objectif ou non, Benjamin en capte le regard lointain « si proche qu'il puisse être », quitte à en éprouver « l'insondable tristesse », alors que par ailleurs, tandis qu'il explique combien « sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux⁸⁶ », nous savons implicitement, malgré le désespoir dont ces yeux pourraient être animés, qu'une rencontre « rare et poignante » a bien eu lieu.

Dès lors, que justifie le rapprochement du portrait de Kafka avec les images contemporaines de Patrick Tosani, si ce n'est cet impact de *regard*⁸⁷ que tente aujourd'hui la fabrication d'une image dont l'étrangeté de mise en scène dépasse tout mobile identitaire, traverse toute codification générique pour mieux entrer dans la temporalité du regard, pour mieux ouvrir l'espace interloqué de la rencontre qu'il sous-tend ?

Il semble donc important de souligner que les images de Tosani ne sont pas des portraits, a contrario de la photographie représentant Kafka enfant ; qu'elles ne reposent pas sur le même registre visuel puisque les images de Tosani font état d'un statut artistique que la photographie a progressivement intégré, notamment par le courant des « images fabriquées » auquel se rattache

⁸⁵. W.B, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Ibidem*, p. 152.

⁸⁶. *Idem*.

⁸⁷. Cf. Volume 2, fig. 45 et 46, p. 64 et p. 65.

leur auteur⁸⁸. À ce titre, les images de Tosani retrouvent la rareté matérielle dont fait état Benjamin quant à ce qui lui semble définir une œuvre, tandis qu'elles ancrent un vécu individuel anonyme ainsi posé dans son rapport à autrui en son sens le plus large d'un soi parmi les autres, tel que le montre justement le portrait photographique de Kafka enfant, dont le cliché serait aujourd'hui dispersé s'il n'était celui d'un écrivain passé à la postérité.

Il s'agit donc de relever combien les enjeux esthétiques ont désormais pivoté, combien les travaux contemporains s'appuient – à partir d'une histoire et d'un imaginaire collectifs – sur des procès de transformations, sur des passages de l'art au sans-art et réciproquement, cependant que semblent perdurer les questions que posait Benjamin en son temps – à savoir : en quoi les rapports que l'image entretient avec le réel nous la rendent-ils poignante⁸⁹ ? De quelles forces contradictoires est animée l'image ? Et en quoi celles-ci nous retiennent-elles dans leur dialectique ?

Or, les travaux de Tosani, précisément, de par la créativité dont ils font preuve à la prise de vue, faussent d'emblée le présupposé selon lequel le réel se donnerait tel quel à la perception, de même qu'ils réfutent l'idée selon laquelle la photographie d'un sujet ou d'une chose se donnerait pour le sujet ou la chose même. Tosani nous montre que l'image se construit selon la perception que nous avons des êtres et des choses et dépend pareillement de la façon dont la lumière se pose sur eux, en détermine les intensités de couleur et de valeur, tandis que, ce qui anime l'être de la photographie, ce qui lui est irréductible et poignant s'articule dans le regard qui s'y donne à l'interaction de celui qui s'y arrête un instant.

Poignantes, les photographies de Tosani le sont, car elles appellent l'enfant en chacun de nous à même de reconnaître un pair, voire de se reconnaître dans telle ou telle attitude en jeu que l'ombre inquiétante ou la clarté rayonnante de telle ou telle capeline auréolée tend à définir – ce d'autant

⁸⁸. Une exposition du Centre Georges Pompidou présente ce courant artistique au début des années 1980. Patrick Tosani figure notamment parmi la liste des participants.

Alain Sayag [commissaire], *Images fabriquées*, Paris, Mnam, Centre Georges Pompidou, 1983.

⁸⁹. Notamment, en quoi « la plus exacte technique peut donner à ses productions une valeur magique qu'aucune image peinte ne saurait plus avoir à nos yeux » ?

Cf. W.B. « Petite histoire de la photographie », [trad. Jörn Cambreleng], in W.B., *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 49.

que la série rend chaque regard insistant de la présence du voisin, ce d'autant que chaque large format tend à prendre le récepteur à l'intérieur de l'image et à l'emmenner dans son fond blanc qui épouse la blancheur actuelle des lieux d'accrochage. Poignants, ces travaux le deviennent lorsqu'à la mesure d'une posture – et c'est encore ce qui les rapproche du portrait de Kafka – ils déterminent à la fois un champ d'existence et sa limite, c'est-à-dire une distinction, depuis la sphère des apparences, entre ce qui relèverait de l'éclat – et donc d'une photogénie – et ce qui s'y soustrairait au point d'enterrer le visage, de le faire disparaître sous le poids des apparences ou dans les replis de ses protections imposées comme de ses autoprotectons.

Mais, ce qui rend de part et d'autre poignants, et l'image de Kafka, et les travaux de Tosani, réside dans le silence de l'image dont Benjamin relève l'oreille attentive.

Or, de quoi est fait le silence d'une image photographique si ce n'est de la coupure opérée par la prise de vue, intensifiant dès lors un geste, un regard, la courbure d'une oreille attentive, ou bien une forme, une couleur, autant de détails accumulés qui captent l'attention et réduisent leur récepteur non pas tant au mutisme de la découverte qu'à une prédominance du visuel ?

Et, plus largement, de quoi est fait le silence d'une image si ce n'est d'une césure temporelle qui met à distance l'événement de sa confection ? De quoi est encore fait le silence d'une image si ce n'est d'un temps d'accueil de l'autre en soi-même, alors que, sous le regard, les mots restent suspendus à cet émoussement du quotidien que l'image étouffe en son seuil ? De quoi est étrangement fait le silence, si ce n'est tout à coup d'une inquiétude qui point, d'un pavillon d'oreille tendu vers le feutre d'un chapeau trop grand comme vers la fente de ce coquillage que Levinas trouvait là sur la table à diffuser le bruissement de l'être confronté au vide ambiant ? Enfin, comment s'impose le silence, si ce n'est depuis l'effet de saturation de la blancheur d'un visage, d'un habit, ou la transparence d'une corolle, pleinement déployés à la lumière tel le battement arrêté des ailes d'un papillon, alors qu'effectivement le creux d'une oreille béante ausculte au-delà de la pause la suspension d'un temps amplifié ?

Dans l'écart qui s'ouvre entre le temps des images et l'actualisation de leur accueil, il semble que le silence gagne la densité de ce qui conditionne la

vie et la place dans l'histoire individuelle et collective. Cependant, alors qu'il est tenu par une observation ouvrée à l'intérieur de l'image et ouverte à l'extérieur de celle-ci, le silence est dirigé par les éléments d'une structure symbolique antinomique, capable de dévier les apparences en fonction d'un défaut qui toujours inquiète, et marque un arrêt : cela est frappant dans le texte de Benjamin portant sur le portrait de Kafka, notamment dans l'apparat « humiliant » dont l'enfant est affublé selon des mensurations qui ne sont pas les siennes, comme ce « chapeau aux larges bords que portent les Espagnols », mais encore, dans le sombre décor exotique où se tient son corps frêle, tout engoncé dans son vêtement bien boutonné. Tout cela fourmille de détails suspects qui retiennent le regard de l'enfant, celui du photographe, et le présent du regardeur, dans le secret d'une observation silencieuse, dont on ne sait plus si elle émane du sujet photographié ou si elle appartient à son récepteur, mais qui assurément entre en conflit avec ce que le portrait s'emploie parallèlement à composer.

Il en est de même, lorsqu'on s'attarde à la série des enfants enchemisés de Tosani, dont les visages semblent happés par les couleurs, les plis, et les volutes de leurs parures hors d'échelle qui focalisent particulièrement l'attention. Le sujet est ainsi muselé sous la cape d'apparences hypnotiques et bavardes le réduisant paradoxalement à un silence forcé que la frontalité de la mise en scène photographique invite clairement à partager.

Or, dans le théâtre gestuel que Benjamin soumet à réflexion à partir du portrait de Kafka⁹⁰, s'avère particulièrement active l'idée que la représentation est prise entre des pôles conflictuels dont elle trace le tiraillement. Ainsi, dans sa comparaison implicite entre des modes de représentation, qu'à son époque on jugeait encore fort éloignés, Benjamin souligne comment s'échafaude, dans la photographie, un lieu de la même étoffe structurelle que celle d'un théâtre pétri de silence, lequel ponctue des codes comportementaux qui, chez Kafka, « explosent le cadre qui les entoure habituellement et les introduit dans un cadre plus large⁹¹ ». Et justement, n'est-ce pas cela qui se produit lorsque nous

⁹⁰. W.B. « Un portrait d'enfant », *op. cit.*, pp. 75-77

⁹¹. *Idem.*

regardons un portrait à distance de sa confection ? N'est-ce pas cela que conduit le silence photographique qui apparente l'image à celles qui surgissent au théâtre muet, mais encore à celles qui peuplent notre espace mental ? Et, qu'est-ce qui explose le cadre d'une représentation, si ce n'est l'ampleur d'une origine telle que Benjamin en cernait la valeur auratique dans des définitions à répétition⁹² ?

Quand, à propos de Kafka, Benjamin écrit que « chaque attitude gestuelle est un événement, on pourrait même dire un drame en soi, [et que] la scène sur laquelle se joue ce drame est le théâtre du monde dont le ciel fournit la toile de fond », ne peut-on rapprocher cela du travail de portrait qui combine le geste du peintre ou du photographe, puis une attitude humaine qui s'offre au jeu de l'apparaître dans une disposition spatiale campant une situation d'« arrière-plan », alors que « les candidats n'auront rien d'autre à jouer que de se jouer eux-mêmes⁹³ », c'est-à-dire à naître à l'image ?

Parallèlement, il est fort intéressant de nous interroger avec Benjamin sur le caractère mimétique de la représentation théâtrale, ainsi qu'elle apparaît dans les travaux de Kafka, comme constituant le dernier refuge de l'être. On peut en effet se demander si ce caractère, tel qu'il serait contenu dans le portrait photographique, certes, en raison de sa duplicité technique, mais peut-être davantage par le jeu du corps qui s'y livre et dans la situation somme toute théâtrale que le procédé instaure, n'est pas de la même nature que « la loi » du théâtre gestuel que jouent les écrits de Kafka, ainsi que le relate Benjamin :

Et la loi de ce théâtre est contenue dans cette phrase cachée que l'on trouve dans le "Rapport pour une académie" : "J'imitais [écrit Kafka], parce que je cherchais une issue, pour nulle autre raison."

K., avant la fin de son procès, semble soudain avoir un pressentiment de ces choses. Il s'adresse soudain aux deux messieurs en haut-de-forme qui viennent le chercher et leur demande : " "Dans quel théâtre jouez-vous ?""Théâtre ?" demanda

⁹². Georges Didi-Huberman, explique notamment que «...si l'aura chez Benjamin nomme une qualité anthropologique *originnaire* de l'image, l'*origine* chez lui ne désigne en aucun cas ce qui demeurerait en amont des choses, comme la source est en amont du fleuve : l'origine chez Benjamin, [dans L'Origine du drame baroque allemand] nomme "ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin" ; non pas la source mais "un tourbillon dans le fleuve du devenir [qui] entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître" » Cette matière, il nous semble la voir se déployer dans les cercles concentriques du chapeau de Kafka enfant, puis rimer à l'encolure de son visage et faire le tour d'un grand pavillon d'oreille à l'écoute du monde.

Cf. G. Didi-Huberman, « L'image-aura, du maintenant, de l'autrefois et de la modernité », in *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 235.

⁹³. W.B. « un portrait d'enfant », *op. cit.*, p. 81.

l'un des deux messieurs à l'autre, cherchant conseil avec un pincement à la commissure des lèvres. L'autre se comporta en muet, en lutte avec un organisme rebelle. » Ils ne répondent pas à la question, mais certains détails semblent indiquer qu'elle les a touchés.⁹⁴

Si tel est le cas, si être au monde s'apparente à une présentation de soi et d'autrui mimant le monde pour tenter d'en contenir l'extrême sensibilité, si nous admettons que nous faisons partie d'un théâtre permanent se jouant sans le savoir, alors nous devons concéder que la photographie participe non seulement à cette vaste mise en scène, mais qu'elle en œuvre les dits et les non-dits, ainsi que des agissements volontaires et involontaires, conjointement à la farandole d'images mentales qui nourrissent la psyché et s'y meuvent sans être jamais séparées de ce qui s'y donne comme vivant.

En ce sens, il serait possible de revenir sur ce hiatus théorique qui, dans les recherches de Benjamin, tantôt reconnaît à la photographie un inconscient optique lié au geste de la caméra⁹⁵, tantôt place « les conduites fondées sur l'appareil photographique [dans] le champ de la mémoire volontaire⁹⁶ » – ainsi, d'un souvenir qui serait fabriqué par redoublement et qui donc *représenterait* à l'indice de ce qui se perd.

Or, si la photographie atteste une mémoire volontaire, si dans sa quête intentionnelle du souvenir, elle tend à surjouer la vie, si ainsi elle duplique, en amont comme en aval de son procédé, la caducité d'un présent qui s'enfuit, cela ne présuppose en rien qu'elle ne puisse réactiver l'intuition imageante des mémoires involontaires porteuses d'aura, et donc en constituer l'appui, comme le précise Benjamin, lui-même⁹⁷.

⁹⁴. *Ibidem*, p. 82.

⁹⁵. W. B. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in W.B et al., *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 187 : « Nous connaissons en gros le geste que nous faisons pour saisir un briquet ou une cuiller, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se déroule réellement entre la main et le métal, à plus forte raison des changements qu'introduit dans ces gestes, la fluctuation de nos humeurs. C'est dans ce domaine que pénètre la caméra, avec ses moyens auxiliaires, ses plongées et ses remontées, ses coupures et ses isollements, ses ralentissements et ses accélérations du mouvement, ses agrandissements et ses réductions. Pour la première fois, elle nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre accès à l'inconscient pulsionnel ».

⁹⁶. W.B. « Sur quelques thèmes baudelairiens » in *Sur la photographie*, *op. cit.*, p.149.

⁹⁷. *Idem*, souligné par nous « Si l'on entend par « aura » d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond à cette sorte d'objet, à l'expérience qu'accumule l'exercice dans les objets d'usage. Les conduites fondées sur l'appareil photographique et sur les inventions du même genre, introduites plus tard, élargissent le champ de la mémoire volontaire ; elles permettent en toute occasion, de conserver l'événement en images visuelles et sonores. C'est pourquoi elles sont aujourd'hui des acquisitions essentielles pour une

Peut-être pourrions-nous ajouter ici, combien justement, retenir ce qui est voué à se perdre semble prendre part à l'origine du geste plastique, et que cette origine – étudiée au premier chapitre de notre recherche à partir de ses fables les plus anciennes⁹⁸ – est étendue, par l'évolution des techniques, au geste photographique. Ce dernier n'en est pas moins garant d'un langage sensible chargé de vécu conscient et inconscient qui s'enroule dans le silence de l'image dont il dépend⁹⁹, puis fait venir à lui ce regard de la pensée cher au philosophe.

Ainsi, le fond du problème que pose l'aura benjaminienne est-il peut-être davantage empreint de ce qui motive la nécessité de son expérience – c'est-à-dire, pourquoi avons-nous besoin de réactiver ce rapport sensible aux êtres et aux choses si ce n'est pour nous sentir exister ?

Rien d'étonnant, dès lors, que Benjamin en quête les données à l'approche du visage humain en tant qu'il constitue ce foyer sensible ouvrant en permanence un rapport au monde dans lequel il ne peut s'entrevoir¹⁰⁰. Rien d'étonnant, non plus, que cette quête ait trouvé une voie pratique, lors de l'absorption de drogues, dans des protocoles consistant à arrimer à la conscience une perception fluctuante des choses, des figures et des visages, mais encore des images¹⁰¹.

Enfin, il nous paraît encore moins surprenant que la notion d'aura soit progressivement vouée à quitter le culte du sacré pour rejoindre une dimension

société qui fait de moins en moins de place à l'exercice. » Présumant que l'exercice dont parle Benjamin est cet exercice de mémoire cité plus haut en ce qu'il produit la venues d'images aux propriétés auratiques parce qu'enregistrées et transformées par l'inconscient, il est bien clair que la photographie est envisagée par Benjamin quant à ses possibilités de réactivation de l'appareil psychique.

⁹⁸. Si Plin relate que Dibutade retient l'ombre de son amant par un tracé, Vasari prête à Narcisse l'intention de retenir l'évanescence de son reflet.

⁹⁹. Georges Didi-Huberman remarque ainsi à propos des écrits de Benjamin sur Baudelaire combien « le silence apparaît comme une qualité profondément auratique ».

Cf. G. Didi-Huberman, « L'image-aura, du maintenant, de l'autrefois et de la modernité », in *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰⁰. La citation donnée en exergue de ce chapitre afin d'en situer le propos dans la question de l'aura conceptualise un visage qui ne se voit pas, qui est perçu par un autre envers lequel il lève les yeux et laisse découvrir la totalité ouverte de son visage.

¹⁰¹. Cf. W.B., *Sur le haschich*, [1927-1931], [traduit par Jean-François Poirier], Paris, Christian Bourgeois, 1993.

Cf. W.B., *Images de pensées*, [1925-1935], [traduit par Jean-François Poirier et Jean Lacoste], Paris, Christian Bourgeois, 1998.

profane dont « l'ultime retranchement serait le visage humain¹⁰² », cependant que Benjamin prend soin de préciser : « ce n'est en rien un hasard si le portrait à joué un rôle central aux premiers temps de la photographie¹⁰³. »

Il existerait donc un point de pivot entre une aura sacrée et une aura profane¹⁰⁴ trouvant à s'inscrire dans l'image du visage et posant un problème ayant trait à l'incarnation telle qu'elle illumine la représentation et les imaginaires, puis s'y éteint peut-être tout autant. Nous aurons donc, au cours de cette thèse – entre apparition et disparition, entre adoration et sentiment de perte – à tenter d'en approcher les multiples faces.

Pour autant, nous ne saurions donner une interprétation tangible à la complexité dans laquelle s'insère la théorie benjaminienne de l'image qui, à nos yeux, reconnaît à la photographie – malgré les dérives dont celle-ci est capable¹⁰⁵ – la possibilité d'engager des émotions, là où un phénomène auratique résisterait à la froideur des devenirs objets du monde pour « faire signe¹⁰⁶ » encore une fois. Mais alors, faudrait-il admettre que ce signe n'est pas nécessairement l'apanage de l'art, et par ailleurs, qu'il n'est peut-être plus décelable en dehors d'une « fonction de l'art [qui désormais, comme le constate Benjamin,] ne repose plus sur le rituel, mais sur le politique¹⁰⁷. » Dès lors ce signe inviterait-il, non plus tant au recueillement devant ce qui fait œuvre, qu'à

¹⁰². Rappelons le culte des morts qu'instaura la pratique du daguerréotype. Cf. W.B, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰³. *Idem*.

¹⁰⁴. Cela est par ailleurs décelé par Georges Didi-Huberman dans un article récent. Cf. Georges Didi-Huberman, « L'ivresse des formes et l'illumination profane », in *Images Re-vues, Histoire Anthropologie et théorie de l'art*, [en ligne], *op. cit.*

¹⁰⁵. À lire et relire Benjamin, il semble que ce soient les modes de production industriels de la photographie qui en déprécient la valeur d'image parce qu'ils contribuent à faire du sujet humain une chose et tendent à faire disparaître la densité de l'existence ainsi qu'à en amenuiser les temporalités.

¹⁰⁶. Benjamin, pessimiste, justifiant qui plus est sa théorie en l'appuyant sur le caractère unique – donc authentique et encore à priori auratique – du daguerréotype, écrit : « Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe une dernière fois ». Or, il ne manque pas d'ajouter combien les photographies d'Atget, cette-fois ci reproductibles, situent malgré tout un appel à la présence sur le lieu d'un crime à l'égard du sujet ; il en décrit ainsi la force antinomique qui en un sens appui sa démonstration d'un déclin de l'aura de l'œuvre d'art comme du sujet, mais qui, dans un autre sens, le prend dans les filets d'une absence qui, ici et maintenant, s'avère d'une grande efficacité à plonger son regard dans l'abîme d'un rapport à l'image qui n'est plus une plénitude contemplative mais celui d'une intranquillité. Dès lors il convient d'analyser si l'aura est seulement faite de merveilleux ou si elle intègre une part plus sombre qui tirerait du côté de cette ombre fugace sur la paroi où se projette le désir humain et son faire artistique.

¹⁰⁷. *Ibidem*, p. 171.

la dynamique de regards en rencontre, là où, dans l'image, et devant l'image, chacun a droit de cité.

Revenons néanmoins à l'« Insondable tristesse » du regard de Kafka.

Ne pourrions-nous admettre aujourd'hui que Benjamin s'est laissé emmené par la mélancolie de ce regard au point d'y fondre son propre chagrin du monde tel qu'il en voit décliner l'âme sage au cours des années 30 ? Ne pourrions-nous admettre que la lecture de ce portrait met au travail un processus d'identification induit par une image miroirique, parce que, précisément, il faut bien se résoudre à accepter, en raison de son pouvoir d'attraction « rare et poignant », qu'à partir d'elle, semble se diffuser quelque chose d'une présence à être, et ce, malgré les défaillances dont par ailleurs elle paraît constituer l'épreuve ?

Quelle est donc cette force de l'image qui retient les yeux qui s'y attardent – qu'il s'agisse de Benjamin ou de nous-mêmes écrivant ce texte aujourd'hui –, tandis que le regard en déshérence du jeune Kafka y inscrit un malaise du sujet qui s'impose parallèlement comme déperdition du modèle à l'égard de la prise de vue ?

Ainsi, paradoxalement, alors qu'il est profondément bouleversé par ce regard, pourquoi Benjamin prend-il appui sur cette image pour en faire le paradigme du déclin de l'aura, si ce n'est parce que ce regard perdu lui en fournit le motif sur un support d'image qui n'appartient pas au champ de l'art, mais à une technique dont la portée industrielle en menace les fondements esthétiques, de même qu'elle intervient dans le rapport existentiel que l'homme entretient avec son image ?

Dès lors, en ce chiasme du sujet de l'objet que l'analyse de Benjamin opère à propos du portrait de Kafka, faut-il déduire, tandis qu'il est lui-même retenu dans l'image par la présence en retrait du visage de Kafka, que la photographie est l'endroit d'un évanouissement de toute valeur auratique du sujet telle qu'elle est relayée par sa représentation figurale, ou bien qu'elle constitue plus précisément sa mise en risque par une technique contribuant à la rupture épistémologique de son temps ?

Ne pourrait-on par conséquent envisager la photographie – en tant qu'elle est ce lieu paradoxal, où ce qui se perd de l'exister du sujet et de la valeur culturelle des objets de représentation témoigne, certes, du déclin d'une façon de vivre en accord avec la nature, ainsi que d'une conception contemplative de l'art, mais aussi, parallèlement, d'une nostalgie éternelle portée par une technologie progressiste – comme le support des résistances profanes de l'aura, voire un appel quant à ce qui ne relèverait plus tant du sujet ou de l'objet, mais simplement de la possibilité d'être à l'image ?

Or, il nous semble opportun de soulever ici, lorsqu'il examine le portrait de Kafka, combien Benjamin, à la fin de son texte, rejoint l'enchantement d'un certain angélisme qui, certes préfigure son messianisme futur, mais nous semble surtout déterminer une volonté de survivre à ce qui serait défaillant¹⁰⁸. Ainsi transcrit-il son souhait de voir l'enfant de l'image participer à une représentation théâtrale inédite, participative, où, « habillé en ange [...] ce dernier aurait perdu la tristesse de son regard¹⁰⁹. » Façon, certes, de remettre hâtivement en lumière tout infléchissement de l'aura. Façon de retrouver le sentiment vital et enfantin de l'émerveillement plutôt que de céder à l'inquiétude d'un devenir mortifère¹¹⁰.

¹⁰⁸. N'oublions pas que le texte du « portrait de Kafka », datant de 1934, est postérieur à la crise de 29 et contemporain de la montée du nazisme. Le messianisme dont se teinte sa philosophie dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire* [1940] est probablement à comprendre en réaction à la catastrophe de l'éclatement de la guerre sur fond d'industrialisation massive. Concernant la figure angélique chez Benjamin, il est intéressant, par ailleurs, de se reporter à l'article de Philippe Fleury.

Cf. Philippe Fleury, [en ligne], « L'Ange comme figure messianique dans la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin », in *Archives des sciences sociales des religions*, n° 78, Avril/Juin 1992, pp. 169-177, [consulté le 17 Septembre 2012], <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1992_num_78_1_1526>.

¹⁰⁹. W.B. « un portrait d'enfant » in W.B. [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁰. À ce titre, l'analyse que Benjamin tire de l'image de Kafka enfant est probablement à relier à celle qu'il donne de l'*Angelus Novus* de Klee, commençant notamment par le « Il était une fois » des contes mis au présent de ce qui se vit : « Il existe un portrait d'enfant ... », comme « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner de ce à quoi son regard semble rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où paraît devant nous une suite d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. »

Pourtant, si l'enfance constitue l'étape de l'existence qui demande à être protégée, sommes-nous à même de l'isoler de tout ce qui lui ferait défaut ? L'enfance, n'est-elle pas cette évidente fragilité qui se lance au-devant des expériences, en proie à une défaillance que l'on pourrait ainsi qualifier de structurelle, et ce afin d'en puiser ses lumières ?

Toujours est-il qu'en animant l'enfant de la photographie par des agissements qui appartiennent à son imaginaire, Benjamin mobilise le portrait de Kafka pour en faire exister la figure selon un devenir inattendu. Ainsi, si la photographie constitue pour lui un support affectif dont il épouse les désespoirs, elle est cependant toujours propice à atteindre l'écran d'une rêverie merveilleuse, qu'il imagine rejoindre en s'identifiant à Kafka, comme en l'indien qu'il aurait souhaité incarner sur le cheval de l'enfance, « voyant à peine le pays devant soi¹¹¹ ». Gageons que ce lointain s'enfuyant à l'horizon dans l'écriture et sous le regard de Kafka soit si proche de Benjamin qu'il se donne dans l'attendrissante apparition d'un visage au regard triste au détour d'une photographie déposée sur une table de travail...

En toute logique, les métaphores à l'œuvre à partir des clichés d'enfance de Kafka nous autorisent à leur associer les images fabriquées de Tosani, car toujours des questions similaires se posent au parallèle d'images pourtant d'époques et de contextes différents ; notamment, ici, en quoi la fragilité du regard photographié prévaut-elle sur les attributions angéliques des paraîtres de l'enfance quand, comme l'écrit Benjamin, « sur le long établi recouvert de tissu blanc, on sert tous ceux qui font désormais partie du Théâtre de la nature¹¹² » ? Et tandis qu' « à l'occasion de la fête, des figurants sont habillés en ange¹¹³ », est-ce bien certain, dans ce dispositif scénique décrit par Benjamin – tel qu'il approche de beaucoup les dispositions de prise de vue des studios de portrait du XIX^e, et particulièrement des images fabriquées de Tosani – que « le

Walter Benjamin « Neuvième thèse sur le concept d'histoire : poème de l'*Angelus novus* » [1931], in Gershom Scholem, *Walter Benjamin et son ange*, Paris, Payot, 1995, pp. 143-144.

¹¹¹. W.B. « un portrait d'enfant » in W.B., [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 74.

Notons ici que, justement, la photographie de Kafka contenue dans les archives de Benjamin a un pendant représentant Kafka sans doute un peu plus jeune, à l'âge de 5 ans, sur un cheval blanc. Or, le jeune garçon y arbore le même regard perdu dans le vague du lointain « voyant à peine le pays devant soi. »

¹¹². W.B « Un portrait d'enfant », *op. cit.*, p. 82.

¹¹³. *Idem*.

garçonnet enrubanné et apprêté dont nous parlions, aurait [ainsi] perdu la tristesse de son regard¹¹⁴ » ?

Dans le ressort heureux que propose Benjamin, n'est-ce pas, dès lors, son aptitude à illuminer la vie qui, dans son texte, vient inopinément au secours d'un jeune visage en désarroi, afin de surmonter les inquiétudes pesant sur le regard de l'enfance, dont Tosani, à plus d'un siècle d'écart, choisit d'explorer les tensions ?

En ce sens, le portrait photographique serait effectivement, par les yeux se posant sur le support qu'il constitue, autant que par les regards qu'il retient dans ses latences, un outil visuel de rencontre du visage et de ses complicités émotionnelles, que celles-ci soient positives ou non. Et, si Benjamin charge le portrait photographique – selon lui désolant de Kafka – de son propre regard éclairé, il met certes en œuvre le rayonnement de sa sincérité d'enfant au service d'une authenticité malmenée, mais en révèle d'autant les lumières noires.

Par conséquent, si l'aura est cette authenticité qui, entre sujet et objet, fait regard depuis ce qui se donne à la fois comme joie, comme éclat et aussi ce qui se perd, la photographie pourrait s'avérer constituer le catalyseur de tensions dont elle est l'épreuve, et rejoindrait, alors qu'elle induit un état de crise de la représentation, ce que Benjamin entend justement par « image dialectique. » Car il faut en effet, signale l'exégèse de Georges Didi-Huberman, penser l'image authentique comme image dialectique, « en ce qu'elle réunit et, pour ainsi dire fait exploser des modalités ontologiques contradictoires : d'un côté la présence et de l'autre la présentation¹¹⁵. »

D'où, probablement, le paradoxe auquel se confronte Benjamin observant le portrait de Kafka enfant, quand il en souligne « l'infinie désolation », déplorant par la même un inflexible auratique dont l'image photographique serait le révélateur, mais dont le caractère « rare et poignant » avait soigneusement rejoint ses précieuses archives d'images¹¹⁶.

¹¹⁴. *Id.*

¹¹⁵. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁶. Ce portrait est mentionné comme faisant partie des archives de Walter Benjamin conservées à l'Akademie der Künste de Berlin. Il date de 1888-1889.

Cf. W.B., « Petite histoire de la photographie » in *Études photographiques*, *op. cit.*, p. 18.

Cf. « Cahier d'images » Figure 1, in W.B., *Sur la photographie*, partie de l'ouvrage non paginée.

Si donc Benjamin associe l'« insondable tristesse » du regard de Kafka au déclin de l'aura dont ferait preuve l'image photographique, nous réalisons bien que ce qui préoccupe le philosophe dépasse la fonction symbolique de représentation de l'art et des images en ses sens culturels ou politiques, pour rejoindre une inquiétude ontologique. Ainsi, le déclin qu'il déplore fait-il écho à une transformation du monde où la sophistication et la prolifération des techniques se couplent d'une coupure des repères spatio-temporels naturels qui, par ce biais, annoncent un « décrochage » de l'être, du moins une césure de présence, et donc probablement un décalage entre les corps et les visages vécus et leur mise en image telle que celle-ci génère une présentation objectale, alors que la qualité du sujet est menacée, alors que son expérience sensible, notamment si forte dans la période enfantine, tend, comme le démontre Benjamin à propos de la condition de l'homme moderne¹¹⁷, à s'amenuiser.

Nous ne saurions clore, à présent, ce chapitre sans relater le travail de Loretta Lux, tant il remet ces questions à l'ordre du jour.

Connue depuis 2004, Loretta Lux photographie des enfants selon le principe du tableau-vivant et en fonction d'un procédé argencico-numérique dont elle ne dévoile pas la façon. Ses œuvres sont par ailleurs de petites dimensions et sont tirées sur *Ilfochrome*¹¹⁸.

Or, ses photographies, remarquées comme des images d'enfants trop sages¹¹⁹ font étrangement référence au portrait de Kafka enfant qui a tant retenu Benjamin, et ce pour plusieurs raisons :

Les enfants y sont présentés dans une tristesse souveraine. Ils portent des vêtements très apprêtés, visiblement choisis pour leurs lignes graphiques, leurs couleurs saturées. D'aspect soigné, ces vêtements s'apparentent davantage à des costumes. Ils servent à inscrire les contextes des prises de vue

¹¹⁷. Cela rejoint la thèse de Benjamin, selon laquelle, nous serions devenus pauvres en expérience.

Cf. W.B. *Expérience et pauvreté* [1933], [traduit par Cédric Cohen Skalli], Paris, Payot, 2011.

¹¹⁸. Appelé aussi Cibachrome, il s'agit d'un Tirage positif permettant d'obtenir une épreuve à partir d'une diapositive.

¹¹⁹. Béal Brüsich, [en ligne], « Les enfants trop sages de Loretta Lux », In blog *Mots d'images*, [mis en ligne le 23 Octobre 2007], [consulté le 14 Septembre 2012], <<http://motsdimages.ch/Les-enfants-trop-sages-de-Loretta.html>>.

Cf. Volume 2, fig. 47, p. 50.

photographiques comme autant de rituels, aujourd'hui dépassés – à savoir : la séance de photographie de studio en habits du dimanche sur fond de beaux paysages, le portrait d'obédience religieuse, le portrait individuel ou de fratrie en milieu scolaire, etc. En ce sens, ces vêtements obéissent au mobile du portrait d'apparat qui est de donner une image idéalisée de l'enfant répondant aux souhaits de parents ayant intégré les symboles d'une culture bourgeoise. Mais, comme dans la photographie de Kafka enfant, ces habits si bien boutonnés, aux cols parfaitement repassés¹²⁰, en figeant l'enfant, le positionnent dans des limites comportementales dont la spontanéité semble contenue quant elle n'est pas évincée. Parfois, il semble même que les gestes des jeunes modèles soient joués, comme autant d'attitudes reprises de ce temps de l'insouciance enfantine où l'on croit être libre de son corps alors qu'on est dans une relation mimétique aux êtres et aux choses qui se présentent devant nous. Ainsi, les enfants lèvent-ils les bras pour dire adieu ou planer comme un oiseau¹²¹, les croisent-ils très sérieusement à l'image des adultes¹²², ou s'abandonnent-ils, fatigués de cela, sur leur bureau d'écolier¹²³ – mais, toujours, ils sont dépendants d'un encodage du corps et du visage qui dépend de leur éducation et du milieu où évolue leur jeune âge.

En dehors du fait d'être habillé et coiffé à quatre épingle, il n'est cependant guère possible dans ces images de déceler quoi que ce soit de présence bienveillante qui viendrait accompagner l'enfant, tout comme le portrait du jeune Kafka fait entendre la lettre qu'il adresse à son père en ces termes : « ...ton système pédagogique a touché juste ; je n'ai échappé à aucune prise ; tel que je suis, je suis (abstraction faite des données fondamentales de la vie et de son influence) le résultat de ton éducation et de mon obéissance¹²⁴. »

¹²⁰. Voir les trois photographies de Lois parallèlement au portrait de Kafka.

Cf. Loretta Lux, [en ligne], « Lois 1, 2, 3 », in *Loretta Lux [site de l'artiste], Works I*, [consulté le 14 Septembre 2012], [date de mise à jour non communiquée], <<http://www.lorettalux.de/>>.

Cf. Volume 2, fig. 48, p. 51.

¹²¹. Comme la figure de « Spring » en 2001, in *Loretta Lux [site de l'artiste], Works II*, [consulté le 14 Septembre 2012], [date de mise à jour non communiquée], <<http://www.lorettalux.de/>>.

¹²². Voir « Girl with crossing arms », 2001, in *Loretta Lux [site de l'artiste], Works II*, [consulté le 14 Septembre 2012], [date de mise à jour non communiquée], <<http://www.lorettalux.de/>>.

¹²³. Voir « Yannan », 2004, in *Loretta Lux [site de l'artiste], Works IV*, [consulté le 14 Septembre 2012], [date de mise à jour non communiquée], <<http://www.lorettalux.de/>>.

¹²⁴. Franz Kafka, *Lettre au père*, [écrit en 1919, paru en 1952], Paris, Gallimard, 1957, pp. 28-29.

De même, malgré les couleurs vives ou pastel de leurs vêtements, malgré ce que l'on peut imaginer pouvoir constituer un plaisir du déguisement, les enfants photographiés par Loretta Lux ne sourient jamais, entrent rarement en relation avec leur regardeur, et véhiculent, si ce n'est un désarroi, au moins une inquiétude à prendre figure dans le tableau pourtant harmonieux de l'image. Leurs regards, quant ils ne sont pas retournés sur eux-mêmes ou ne se dirigent pas vers le hors-champ, y sont toujours question posée à l'artiste œuvrant entre capture photographique et maîtrise picturale, au devenir-image de leur figure. En ce sens, non seulement ils s'évadent à leur environnement – et donc à l'horizon destinal qui se présente à eux –, mais ils en soulignent avec insistance la prépondérance matérielle, et sous le décorum, l'abyssal vide affectif qui les entoure.

Ainsi, à l'instar du jeune Kafka de la photographie possédée par Benjamin, les visages des enfants de Loretta Lux – en dépit de la toile de fond qu'elle prend soin de dresser afin de construire une image où le calme, l'ordre et l'équilibre se montreraient comme le gage d'un bonheur assuré – sont les témoins d'une tristesse immense planant tout autour d'eux et se reflétant à leur surface, sans qu'ils soient pleinement ouverts à la conscience de ce désarroi¹²⁵.

Dès lors, loin du caractère lisse et branché qui en fait leur succès, il nous semble que les portraits contemporains de Loretta Lux se situent à rebours de leur apparente idéalisation. Car, s'appuyant précisément sur la désespérance hallucinée de ses sujets effectivement sages comme des images, l'artiste, qui est peintre de formation, s'approprie les technologies numériques – c'est-à-dire autant des outils de captation photographique que les palettes de retouche graphique – non pas pour produire des images esthétisantes et, à ce titre, extrêmement suspectes, mais pour en interroger les manières, voire les manipulations, dont elle conserve toujours la trace un peu grossière. La pertinence de son travail réside donc en ce qu'il se fraie des passages entre les différentes étapes de perception et de création des images et tente d'en interroger les sens à l'heure du changement de paradigme que semblent imposer les plus récentes technologies.

¹²⁵. Cf. Volume 2, fig. 49, p. 52.

Il est par conséquent fort intéressant de souligner à quel point ses tableaux-vivants multiplient les situations paradoxales (à la fois coutumières et étranges) dans lesquelles se trouvent exposés les enfants des images, tout comme l'était Kafka dans les clichés de son enfance, tels qu'ils sont parvenus jusqu'à nous¹²⁶. Outre l'affleurement des vécus de l'enfance, Loretta Lux montre ainsi combien les modelages identitaires menacent cette intensité sans réserve que les plus jeunes savent faire partager à ceux qui les entourent. Or, les enfants de ses images sont isolés sous le regard, ils sont à mille lieues de ce qu'autorise la vie quant au sentiment d'être en lien. Seuls, ils sont à la fois livrés à eux-mêmes et sous un contrôle omniprésent susceptible d'en donner la bonne image. Mais quelle image ces enfants ont-ils d'eux-mêmes ? Et que sont-ils susceptibles de donner de leur personne à la surface d'une image, si ce n'est leurs grands yeux perdus dans le nulle part d'une mélancolie sans fond¹²⁷ ?

Nous voici donc de nouveau devant le problème de la perte d'aura, en proie à sa répétition amplifiée, dont nous mesurons à quel point celle-ci retrouve un sujet en grand malaise quant à ses conditions d'existence – que ces conditions mettent en défaut l'enclos immédiat du milieu de vie, ou qu'elles dépendent d'un système plus large incluant sa situation géographique, historique, sociale, économique et politique ainsi que ses fondements culturels¹²⁸.

Peut-on, en ce sens, rapprocher les inquiétudes existentielles de Kafka, puis de Benjamin, de celles qui sont vécues individuellement et collectivement dans le maintenant des sociétés hyperindustrialisées et de la mondialisation en marche ?

Si cette thèse n'a pas pour but de répondre à la question, elle peut tout de même relever qu'aujourd'hui plus que jamais, l'activité des humains tend à dépasser les rythmes naturels et les relations concrètes et que cela se répercute dans la création des images, dès lors que la valeur accordée à la présence des

¹²⁶. Cela se joue dans un rapport du sujet au fond devant lequel il pose et aux attributs qui en dessinent l'identité d'enfant modèle. Si, dans la photographie de Kafka, nous avons déjà signalé, de par le texte de Benjamin, un environnement exotique décalé par rapport au contexte de vie de Kafka, de même que des ruptures d'échelle des « attributs » lui étant confiés, chez Loretta Lux, les décalages sont plus insidieux et se décèlent notamment sous les différents angles de prise de vue et sources lumineuses que juxtapose l'image.

¹²⁷. Cf. **Volume 2, fig. 51, p. 54, et fig. 52, p. 55.**

¹²⁸. Cf. **Volume 2, fig. 50, p. 53.**

êtres et des choses n'est plus vécue comme importante, ni même nécessaire, mais sert principalement une utilisation à des fins de production et de communication. Il en résulte un malaise accru où l'homme, dépassé par les techniques qu'il invente, dérive sur les rails d'une perte d'individuation, dont la philosophie contemporaine relève les modalités tout en mentionnant qu'en s'appropriant ses outils technologiques en fonction d'une éthique et d'une poïétique, l'homme à peut-être les moyens de retrouver l'énergie du désir qui anime sa vie, ainsi que sa possible transcription individuelle et collective¹²⁹.

Par leur savante mise en abyme des techniques, les travaux de Loretta Lux participent à ce cheminement. En effet, en ce qu'elles prennent appui sur le principe du tableau-vivant, ses pièces rejouent, à l'ère du numérique, une conception de la photographie privilégiant une mise en scène de la prise de vue, et faisant prévaloir au tirage le principe du montage et l'emploi de la retouche. Le procédé, qui n'a plus cours aujourd'hui dans les usages du portrait d'identité, paraît désuet¹³⁰. Pourtant, il se trouve au centre d'un schisme qui divise une photographie purement indicielle s'inscrivant dans une logique de trace et une photographie explorant les possibilités plastiques du médium et voisinant ainsi avec les techniques de la peinture. Dans ces entre-deux, existe la notion d'image avec ses tiraillements et ses conflits, ses enjeux esthétiques où s'alternent souci d'exactitude et transformation plastique, et plus largement les concepts de réalité et de fiction, que l'encodage et la plasticité numériques remettent en tension.

Or, les tableaux vivants photographiques, issus par ailleurs des formes ancestrales du théâtre, placent leurs sujets dans une posture artificielle et figée, où le décor *in situ* et la réalisation de l'image prennent le pas sur la qualité de présence, ainsi immobilisée dans une grâce fabriquée. C'est ce que déplore notamment Benjamin à propos des studios de portrait. C'est aussi ce qui l'inquiète quand il rend les usages de la photographie responsables du déclin de l'aura. Pourtant, peut-être précisément en raison de l'équivoque que ces images

¹²⁹. Ainsi Bernard Stiegler reprend-il à son compte les thèses de Simondon qu'il argumente sous un jour nouveau.

Bernard Stiegler, *De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle, 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2004 et 2005.

¹³⁰. Il est cependant encore savamment appliqué dans les univers de la publicité ou de la mode.

engendrent, quelque chose de « rare et poignant », à leur endroit, s'ouvre parfois à une résistance. Quelque chose dont le ressort se trouve peut-être dans « l'infinie désolation » qui vient toucher une résilience que le décor n'a pas noyée.

Dès lors, que pouvons-nous lire sur les visages qui s'esquissent en retrait de leurs expressions dans les travaux de Loretta Lux ? Cèdent-ils à une perte d'individuation, tels qu'ils « apparaissent abandonnés et seuls au monde » comme l'écrirait encore aujourd'hui Benjamin¹³¹, ou sont-ils malgré tout incarnés sous le masque délicat et figé de leurs traits poudrés ?

La force de ce travail est de nous laisser en douter et de nous immobiliser ainsi dans cet écart que porte l'image entre ce qui est fabriqué de façon ostentatoire et ce qui se donne discrètement comme vérité à être, entre ce qui dépeint artificiellement une fragilité et ce qui se livre comme tel, entre ce qui se joue à la prise de vue et ce qui se vit sur le moment. Il nous faut sans doute ajouter aussi que certains des modèles de Loretta Lux sont rétifs, telle Maria dont la chevelure reste rebelle, le teint imparfait, et dont le regard n'a pas besoin de retouches pour demeurer pensif¹³². Il faudrait mentionner aussi le refus de Milo de regarder l'objectif ou au contraire ses yeux plongeant droit devant, à l'encontre de l'opérateur, comme une provocation d'autant plus saisissante que ses lèvres restent muettes¹³³.

Assurément, loin de toute mièvrerie apparente, c'est à ce qui s'incarne et se désincarne que Loretta Lux se risque. Et quand elle cherche l'irrégulier sous le régulier, la dissymétrie sous la symétrie, la chair sous la poudre, ou encore ce qui diffère de la mêmété, c'est au visage qu'elle s'adresse – à ce qu'il contient

¹³¹. Benjamin écrit à propos du portrait de Kafka : « Cette image, dans son infinie désolation, est un pendant des anciennes photographies [au daguerréotype], sur lesquelles les gens n'apparaissent pas encore abandonnés et seuls au monde comme ce garçonnet. »

Cf. W.B., « Petite histoire de la photographie » [texte traduit et commenté par A. Gunther], in *Études photographiques n°1, Novembre 1996*, p. 18.

Cf. Volume 2, fig. 53, p. 56.

¹³². Cf. Loretta Lux, [en ligne], « The blue dress », « Tree Wishes », « Maria 1, et 2 », [2001], in *Loretta Lux [site de l'artiste], Works II*, [consulté le 14 Septembre 2012], [date de mise à jour non communiquée] <<http://www.lorettalux.de/>>.

Cf. Volume 2, fig. 50, 52, 54, p. 53, p. 55 et p. 57.

¹³³. Cf. Loretta Lux, [en ligne], « Milo 1, 2 » et « Boy in Yellow pullover », [2204], in *Loretta Lux [site de l'artiste], Works IV*, [consulté le 14 Septembre 2012], [date de mise à jour non communiquée], <<http://www.lorettalux.de/>>.

d'irréductible sous les transformations de ses palettes, à ce qui résiste à l'image au-delà de l'apparence qui en est figée.

Dès lors, il nous faut souligner ici le constat de Benjamin lorsque celui-ci se penche sur le tableau-vivant représentant Kafka enfant et qu'il déplore l'arrangement photographique du visage en une image ; car quand le danger qu'il pressent recouvre effectivement l'éventualité de réduire le sujet à l'image qu'on voudrait en donner, il confère néanmoins à ce dernier l'immense faculté de résister¹³⁴.

Cependant, parce qu'à d'autres titres le visage l'interroge, et qu'il fait lui-même une distinction entre visage et physionomie, Benjamin expérimente à quel point le visage est en soi une image qui se donne sans se voir, et une image perçue, vouée à se transformer¹³⁵. Ainsi, si le visage est déjà une image, la photographie, en redoublant cette abstraction, fait du visage une image d'image, dont la reproductibilité accentue un processus de désincarnation. On voit bien ici la logique comme la difficulté devant laquelle se trouve Benjamin : comment, d'une part, accorder une quelconque authenticité auratique au produit d'une technique dont le processus désincarne les sujets qu'elle prétend faire apparaître, et d'autre part, pourquoi, certaines images photographiques retiennent-elles l'attention et, notamment – cela est un problème récurrent – qu'est-ce qui rend le portrait de Kafka enfant « rare et poignant », si ce n'est une résistance du regard dont Benjamin affirme qu'il domine l'image et donc l'âme de sa présence sensible ?

A fortiori, dans le maintenant des images numériques et de leurs usages, alors que le visage devient une image d'image infinie dans le devenir écran du monde, il semble que le travail de Loretta Lux reprenne à son actif les questions que posait Benjamin à l'orée de l'invention photographique. Cela n'est donc pas par hasard que ses créations s'attachent aux images des enfants telles qu'elles se sont insérées dans la mémoire collective. Ce n'est pas non plus par pure fantaisie qu'elles projettent des situations oniriques où ce qui est

¹³⁴. « Sans doute [écrit-il à propos du portrait de Kafka] disparaîtrait-il dans cet arrangement, si les yeux d'une insondable tristesse ne dominaient ce paysage fait pour eux ».

Cf. W.B., « Petite histoire de la photographie » [texte traduit et commenté par A. Gunthert], in *Études photographiques n°1, Novembre 1996*, p. 18.

¹³⁵. Cf. W.B., *Sur le haschich*, *op. cit.*, p. 13, p. 20.

Cf. W.B., « Haschich à Marseille » in *Images de pensée*, *op. cit.*, pp. 203-204.

familier rejoint l'étrangeté des images mentales. Ainsi, les gestes suspendus et les visages figés des enfants représentent-ils leur personne comme une abstraction, peut-être même une illusion. Et, tandis qu'ils nous font signe « encore une fois » par une main tendue au-dessus d'un nuage¹³⁶, ils sont comme des papillons épinglés sous vitrine, dont on croirait avoir capturé les moires colorées, alors que leurs ailes continuent de voler vers d'autres paysages, nous attirant bien loin, sur les chemins des expériences enfantines, lorsque de cette fraîcheur désinvolte propre au jeune âge, on sait encore répondre à l'éphémère illumination d'un regard, sans rien en attendre cependant.

¹³⁶. C'est ce que nous indique le geste de la main de Lois dans les premiers travaux de l'artiste. Cf. Loretta Lux, [en ligne], « Lois 1 et 2 », [2000], in *Loretta Lux [site de l'artiste], Works I*, [consulté le 14 Septembre 2012], [date de mise à jour non communiquée], <<http://www.lorettalux.de/>>.

Cf. Volume 2, fig. 54, p. 57.

DEUXIÈME MOMENT

Impressions,

passions et passages au risque du visage

Si l'homme s'aventure en l'énigme que lui pose le visage, s'il l'aborde par un geste qui, en élaborant des hypothèses, crée en partant du sensible, il semble qu'il soit intéressant d'en questionner la privation et, à l'image de *Psyché* s'aventurant dans l'obscurité, de se laisser guider face à celui qu'on ne voit pas par l'intuition de l'autre, quitte à vouloir en éclairer le sens, et finalement, en tentant de le saisir, à se heurter à la blessure, au *pathos*, à l'épreuve de la passion et à ce qu'elle détermine de charge impulsive.

C'est donc à partir de l'expérience d'un voir à l'aveugle, que l'on tente, au cœur de notre recherche, d'aborder un visage relayé par les autres sens et mu par une érotique, avant même qu'il ne s'ouvre au langage. C'est ainsi, depuis les ressentis, que l'on envisage l'humain, tel qu'entre immanence et transcendance, ses émotions le conduisent en un *aller vers*, au point qu'il semble avoir besoin de fabriquer des images pour en figurer l'occasion de rencontre.

Mais, si tant est qu'une impression sensible donne lieu à une représentation mentale ou matérielle, il semble que, parfois, elle soit subordonnée au croire, et que, dès lors, les supports sur lesquels elle s'appuie et se fixe soient prétexte à activer une pensée animiste. On souhaite alors s'attarder à ce mécanisme, selon qu'il amène à l'inquiétude ou à l'extase, à la terreur ou au sublime, et que du sacré au profane, il appréhende le corps, et cerne particulièrement le visage. C'est pourquoi on se penche sur les empreintes mythiques de la chrétienté, telles que se rapportant à une manière magique, elles engagent une image paradigmatique – celle de la *Sainte Face* – dont la faction influence les techniques de production et de reproduction iconiques, et dont la valeur auratique, entretenue et réactualisée, imprègne le champ de l'art et du sans-art en vertu de dispositifs esthétiques qui se répercutent encore aujourd'hui. Mais, le plus questionnant est sans doute d'essayer de comprendre ce qui, de la *passion* à l'empreinte, puis à l'impression d'un récepteur, tisse dans l'espace et le temps, une image de l'incarnation qui paradoxalement se déréalise, cependant qu'elle reste en quête d'un visage véritable que la pratique photographique prétend à son tour retenir et qui demeure pourtant difficilement atteignable.

Or qu'est-ce qu'une image authentique, et à plus forte raison, en quoi présumerait-elle de la vérité d'un visage ? Si sans doute, l'image blessée de la

face christique renvoie à une expérience extrême qui ne peut mentir la souffrance humaine dont il est question à même le visage (quand bien même les images qu'on en connaît seraient issues des empreintes d'une autre personne ou répondraient à des transcriptions falsifiées), comment, dans le quotidien des hommes et des femmes, fait de joies ou de désarrois minimes, souvent rentrés sous couvert de bienséance et de relations de courtoisies, peut-on accéder à des visages dont on aurait la certitude qu'ils n'enfilent pas le masque de la plus parfaite hypocrisie ? Qu'en est-il alors de la nudité du visage et de la valeur des sentiments que ses traits sont présumés supporter ? En quoi peut-on se fier à l'incarnation d'un visage tel qu'il s'adresse à autrui ? Cette question, pour finir, nous la posons aux comédiens, précisément parce que leur visage transite par la photographie ou le film, et qu'ils en risquent une incarnation qui les transporte, les transforme, parfois les irradie, ou au contraire les met en danger, mais qui toujours leur échappe, au bénéfice du figural et d'un public.

Chapitre 4

Voir ou penser voir le visage

*Le visage ou autrui se tourne vers moi,
ne se résorbe pas dans la représentation du visage.*

Emmanuel Levinas¹

Si, en tant que voyant, au hasard d'un chemin, on rencontre une personne aveugle, on est rapidement mis en recul par une canne blanche qui tâte le terrain et délimite un espace autour d'un corps qu'on ne saurait heurter. On s'écarte donc, pour laisser passer, éventuellement on épaulé pour aider à traverser. Et, si à suivre, on cherche un visage auquel s'adresser, il est alors possible que l'on soit perturbé quant aux habitudes que nos attentes ont su forger, car effectivement, on se heurte à des lunettes noires sans regard, ou encore à des yeux fixes, éparpillés, peut-être même voilés de blanc ou dont l'iris semble avoir été comme creusé, troué, prélevé. Finalement, il semble que l'on se sente un peu mal à l'aise devant ce qui est sans doute un peu hâtivement interprété comme un manque d'interaction qu'aucun sourire ne vient combler, puis, la curiosité dont on fait preuve nous amène subrepticement à baisser les yeux, un peu honteux de cette pulsion du voir qui nous fait détailler l'endroit d'une douleur, d'une dysharmonie, d'une infirmité. De la frontalité à partir de laquelle nous campons nos échanges journaliers, nous réalisons ainsi la violence du vis-à-vis, du face-à-face, du tête-à-tête, que nous prenons en pleine figure. D'ailleurs, si peu après cette rencontre éphémère, on se demande qu'elle image est gardée en mémoire du visage aveugle que l'on vient de croiser, on se rend à l'évidence de modelés qui se sont effacés, gommés, et dont on n'a pas pu, ou pas voulu, retenir les traits. Mais, hormis notre tendance de voyant à rechercher une situation de regard et/ou à évacuer ce qui lui ferait défaut, en quoi le visage d'une personne aveugle résiste-t-il au voir ? Et que savons-nous

¹. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité, op. cit.*, p. 237.

de ce que cette personne, elle, perçoit, des autres et notamment du visage ? En quoi, surtout, ses sens et sa pensée seraient-ils capables de voir par-delà un organe oculaire inactif ?

Quant à nous, par nos pupilles, attachés au visible, y compris dans les retranchements de l'invisible, que voyons-nous, et que pensons-nous voir ? Ne pourrions-nous nous en remettre à la modestie d'une hypothèse que serait un voir tâtonnant, hésitant, ébloui, en somme relatif ?

Selon ce postulat, cette étude se prend ainsi à considérer l'aveuglement comme condition d'un *par-delà* le voir qui, particulièrement, interrogerait le visage en ce qu'il déborde le portrait qui en est tenté, parfois jusqu'à des extrémités qui ne sont pas imaginables pour ceux qui dirigent leurs yeux.

1. Voir le visage de l'aveugle

Lorsque Derrida, commissaire d'exposition au Louvre, interroge les représentations des aveugles dans l'art d'occident¹, il émet deux hypothèses faisant dialoguer la notion de point de vue et rien de moins, dit-il, que ce qu'il nomme : « *l'hypothèse de la vue*². »

Or, si le visage – en tant qu'il est énigme pour soi-même offerte à la vue d'autrui – figure déjà à la croisée de ces cheminements, à plus forte raison, le visage d'un aveugle questionne-t-il le rapport d'une opacité qui ferait face à la limite du corps, de façon concomitante à ce qui s'avérerait constituer une transparence de la vision venant buter sur l'obstacle des choses humaines.

C'est à cette rencontre de choc que nous convoque le portrait d'une *femme aveugle*, pris à New York par Paul Strand au début du XX^e siècle dans le but d'affirmer une *straight photography*³. L'image est dure, frontale, brutale, accusatrice, non pas tant à cause du visage marqué de la femme, que par la fermeté de ses traits et la blancheur de son œil gauche, dont la brillance répond à l'éclat des plaques qu'elle porte au cou sur lesquelles on peut déchiffrer un numéro, et surtout lire, en grand, le mot « *blind* ». Ainsi, ces inscriptions, bien que leur fonction première soit de circonscrire la femme à son handicap, au lieu de réduire cette personne à l'anonymat de la communauté des infirmes, viennent crûment en souligner la digne singularité que nous prenons, de façon littérale, en plein visage.

C'est de cette même démarche que se réclament les « faces⁴ » de Philippe Bazin, dont la frontalité, le cadrage serré en gros plan, et le système sériel,

¹. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

². *Ibidem*, p. 9.

³. À propos de ce portrait conservé au *Metropolitan Museum* de New York, lire Éric de Chassey, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Études photographiques*, 13 | juillet 2003, [En ligne], mis en ligne le 20 septembre 2008. [consulté le 1^{er} Octobre 2012], < <http://etudesphotographiques.revues.org/346> >.

Cf. Volume 2, fig. 55, p. 60.

⁴. « Faces (vieillards) », 1985-86, [vieilles personnes placées en institut de soins dits de « long séjour »]. « Faces (nourrissons) », 1988, [enfants orphelins en attente d'adoption ou dont les parents ont été déchus de leurs droits], « Faces (aliénés) », 1990-93, [aliénés en asile psychiatrique].

Cf. Philippe Bazin, Georges Didi-Huberman, Christiane Vollaire, *La Radicalisation du monde*, *op. cit.*

visent à venir dresser sur les cimaises de la fin du XX^e siècle les visages d'individus que l'on a retirés du monde pour en peupler les « hétérotopies » dénoncées par Michel Foucault⁵. Or, particulièrement, les séries de vieillards ou d'aliénés déclinent des « faciès » qui, dans bien des cas, ne possèdent pas ou plus l'aplomb de leur regard, là où les yeux divergent, s'opacifient ou s'absentent au voir, là où le cerveau fait défaut à la perception, là où la maladie frappe, là où le corps déchoit. Ainsi, paupières baissées, pupilles voilées, démesurément lointaines, yeux collés, levés vers le haut, strabisme convergent ou leucome laiteux, les faces aveugles, dans les photographies de Philippe Bazin, le sont dans un surplus d'invalidité. Elles le sont aussi en ce que la conscience, vouée à l'isolement, a été forcée de refermer de nombreuses portes. Il s'agit donc de visages qui ont perdu leur régime de visibilité dans le quotidien des villes, de sujets pour lesquels le lien à autrui s'est réduit à son strict minimum et qui ne sont plus en mesure de percevoir, encore moins de voir, la condition dans laquelle ils se trouvent. Bazin en éclaire crûment la face restante et résiduelle, dont il renvoie le handicap au récepteur qui s'y heurte, tel l'aveugle avec son bâton se bute à l'obstacle d'un monde qu'il reçoit de plein fouet. Car, aveugles, nous le sommes aussi, nous qui regardons ces images sans en croire nos yeux, parce que ces visages faisant front de leurs infirmités font partie des visages qui sont difficiles à voir au point qu'ils sont fréquemment déniés, comme le souligne Dominique Baqué, « quand le visage de l'Autre ne répond pas à l'attente implicite que j'en ai ; en d'autres termes, quand il n'est pas normalisé, formaté, quand quelque chose en lui relève d'une différence que je ne peux assimiler – plus exactement que je n'ai pas la force morale d'assimiler, d'intégrer⁶. »

Mais, qu'est-ce qu'on n'a pas la force morale d'intégrer de ces faces dressées à notre rencontre, si ce n'est la proximité effrayante de leur difformité en rapport à ce que l'habitude présente chaque jour davantage comme une visagété de plus en plus conforme, et en même temps de plus en plus distanciée de ce que la réalité contient de divers ? Qu'est-ce qui empêche

Cf. Volume 2, fig. 56, 57, 59, pp. 61-64.

⁵. Michel Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, [1966], Paris, Nouvelles éditions lignes, 2009.

⁶. Dominique Baqué, « Ces visages que je refuse », in *Visages, Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, *op. cit.*, p. 107.

d’y faire face, hormis la progressive ignorance du défaut, dans un quotidien d’apparences où les médias et les pratiques sociales évacuent peu à peu l’irrégularité des visages au profit d’un idéal de beauté très domestiqué dans ses modalités ? Enfin, comment considérer un visage autre, quand l’acculturation tend à assimiler progressivement les différences ethniques, à effacer l’origine des corps et des visages, à en transformer sans cesse les mensurations et les surfaces, et quand l’étranger est devenu ce qui finalement, dans la banalité la plus proche, mène l’existence invisible de la maladie cachée, de la singularité escamotée, de la vieillesse repoussée, de l’infirmité niée ?

Dès lors, n’est-ce pas céder à un jugement nous situant du bon côté des choses que d’évoquer, en butée à ces visages si difficiles à aborder, la faiblesse d’une force morale qu’il devient de plus en plus difficile de forger en raison du peu d’acceptation – et donc d’expérience – d’un vivre-ensemble le défaut *avec* la grâce, d’un défaut pris dans la grâce et d’une grâce s’ouvrant au défaut ?

Par ailleurs, si nous observons les faces aveugles de Philippe Bazin, il est frappant de remarquer, à mesure que le regard s’absente des visages photographiés, dans les séries des « vieux » ou des « aliénés », combien leur possibilité de faire face tend à s’esquiver dans sa portée symbolique – c’est-à-dire dans un rapport tissé de convenance où l’expression affleure dans les limites d’un cadre sociétal⁷ – pour faire place à ce que le voyant interprète hâtivement comme une grimace dont la bouche ouverte incontrôlée ne peut assurer le réflexe du sourire ; cela parce qu’effectivement, à l’adresse d’une sympathie qui est perçue par d’autres sens que la vue, quelque chose cherche à se frayer une forme sur la face aveugle ; quelque chose qui ne s’inscrit pas dans l’harmonie symétrique du relèvement des commissures des lèvres, mais qui étire une large bouche allant au-devant de l’inconnu par le rictus.

Et, de fait, les observations médicales de Georges Dumas nous apprennent qu’un aveugle de naissance ne sait pas sourire à moins d’être éduqué⁸. Le visage d’un aveugle, parce qu’il est privé des expressions

7. Ce dont parle aisément David Le Breton.

Cf. David Le Breton, « Figurations sociales : le face-à-face » in *Des visages, Essai d’anthropologie*, 2^{ème} édition, Paris Métailié, 2003 [1992 pour la première édition], pp. 140-166.

8. Il indique ainsi que les aveugles de naissance ont selon lui « un visage de mort » et qu’il a eu pour certains « l’occasion de leur apprendre à sourire en employant le tact pour suppléer à l’absence de la vue. C’est [poursuit-il] en posant mes mains sur leurs joues et en cherchant à

d'interaction en usage, est ainsi pour le voyant, malaisé à accueillir, tant il déstabilise son interlocuteur, tant il le laisse sans partage évident, en situation d'abandon apparent.

Pourtant – et, c'est tout l'intérêt des travaux de Philippe Bazin, même si l'aveugle n'y constitue pas un sujet à part entière, les visages privés de perception visuelle sont loin d'être fermés à autrui, ainsi qu'en témoigne l'expérience photographique à laquelle ils livrent leur aspect physique sans qu'une retenue de convention ne s'inscrive à la surface de leur visage. Il semble, en effet, lors de la prise de vue, que le sujet vive son visage en vertu d'une intensification des sensations tactiles et auditives qui impliquent une grande mobilité des traits, et notamment de la bouche, où le sourire se dit probablement autrement, en s'ouvrant sur la cavité buccale selon un positionnement très libre des mâchoires et un large découverturement des dents.

Force est alors de constater que ces visages *s'offrent* sans réserve au rapport qu'ils partagent avec le photographe, dont il est utile de rappeler qu'il se tient, tout ancien médecin qu'il est, à moins de cinquante centimètres de distance⁹, dans une posture qui est celle du soignant. Force est encore de réaliser que ces visages se donnent dans toute l'insistance de ce que nous ressentons effectivement comme une volonté de participation à une relation vitale, qu'assurément « nous prenons en pleine face¹⁰ », parce qu'ignorants, placés devant quelque chose que la vie ne nous a peut-être pas encore montré, nous sommes en proie à nos peurs les plus profondes, même si elles ne sont pas justifiées : aveugles à nous-mêmes avant que d'être aveugle à autrui, nous le sommes peut-être effectivement tout au long de notre vie.

Or, cet aveuglement, nous l'avons déjà évoqué, Philippe Bazin l'intègre à son processus de travail, puisqu'il revendique le fait de ne pas voir le visage

retrouver la même impression sur leurs joues qu'ils avaient eue en les posant sur les miennes. C'est un procédé analogue à celui qu'on emploie chez les sourds-muets quand le maître appuie sur son larynx tout en exprimant des sons de telle façon que l'enfant appuyant ensuite sa main contre son propre larynx puisse chercher et retrouver les mêmes vibrations qu'il a senties chez le maître et faire entendre le même son. »

Cf. Georges Dumas, *Le Sourire, Psychologie et physiologie*, Paris, PUF, 1948, pp. 86-87, [en ligne], [Mis en ligne à Choutimi, Québec en 2004], [consulté le 2 Octobre 2012],

<http://classiques.uqac.ca/classiques/dumas_georges/le_sourire/le_sourire.html>

⁹. Philippe Bazin, et Christiane Vollaire, « Entretiens [La proximité] », in *Site de Philippe Bazin*, [en ligne], [consulté le 3 Octobre 2012],

<<http://www.philippebazin.fr/index.php?/textes/entretiens-avec-christiane-vollaire/>>.

¹⁰. Christiane Vollaire, « La Radicalisation du monde », in *ouvrage du même titre, op. cit.*, p. 249.

de la personne qu'il photographie au moment de la saisie de l'image, alors que cette personne est elle-même éblouie par le déclenchement du flash :

L'œil du sujet photographié guide plus l'appareil que mon œil ne le fait alors qu'il est collé au viseur. Je m'assure juste que le visage est bien dans le cadre. Et ce visage va être éclairé par l'éclair du flash, si court et si peu intense qu'il aveugle à peine le sujet.

Le film enregistre au moment de la prise de vue ce contact avec quelqu'un d'autre, contact que moi-même, je ne vois pas ni ne maîtrise. En effet, visant de mon œil gauche (je suis gaucher), l'appareil 35 mm est ainsi fait que mon œil droit ne déborde pas sur le côté droit de celui-ci. Il est caché. Avec le *reflex*, au moment du déclenchement, le miroir de l'appareil se relève, mon œil gauche qui vise ne voit plus rien, mon œil droit est obstrué par l'appareil, je ne vois pas ce qui est pris et sera sur le film. Ainsi, ce dispositif me met dans la même situation que le sujet photographié, celle de ne rien voir de ce qui est pris. Cet aveuglement réciproque est essentiel à la constitution de l'image¹¹.

Le dispositif est certes celui d'un double aveuglement, et plus encore lorsque le sujet est non-voyant. Pour autant, il est inégal, car l'intention artistique dépasse la simple situation d'échange : elle voit, elle saisit, elle « rapte¹² », et d'une certaine manière, elle contraint le sujet photographié à entrer dans un protocole qui met en limite la qualité humaine de la rencontre et pourrait la placer dans le système d'une totalité si un lâcher-prise ne s'était imposé de lui-même au titre d'un « aveuglement réciproque » à l'instant de la saisie photographique.

Dès lors, quand le travail d'un artiste, comme l'indique Philippe Bazin, « est un travail sur la question de la vision : sur le voir, le fait de voir¹³ », tandis qu'il se demande : « qu'est-ce que le voir ?¹⁴ », ou, pourrions-nous dire encore le concernant : « qu'est-ce que donner à voir ? », un visage-image nous fait front depuis l'énigme de son regard doublement absenté. Au seuil de cette absence amplifiée, ce que nous prenons alors en pleine face, c'est la puissance de la force figurante du regard aveugle-aveuglé comme question doublement

11. Philippe Bazin, « Une pratique du visage », communication lors d'une journée d'étude sous la direction de François Soulages, *La Crise du visage*, INHA & Paris 8, Enregistrement personnel du 5 décembre 2011.

12. Le mot est de Christiane Vollaire pour laquelle : « Bazin ne séduit pas, il rapte. » Cf. Christiane Vollaire, « La radicalisation du monde », *op. cit.*, p. 252.

13. Philippe Bazin, et Christiane Vollaire, « Entretiens [Présence et disparition] », in *Site de Philippe Bazin*, [en ligne], *op. cit.*

14. *Idem.*

posée, et du point de vue, et de la vision, ainsi que Derrida le formule si justement à l'appui des fables que l'humanité a su forger¹⁵.

Qui donc est aveugle au terme de ce constat ? Celui qui est doté d'une infirmité physique le privant de toute perception visuelle ? Celui qui, voyant, recule d'un grand pas devant ce visage qui vient à lui sans à priori, et auquel il se heurte pourtant comme à l'obstacle des conventions que tous ses yeux n'ayant encore rien vu agrandissent au point d'en repousser la gêne, d'en dénier la possibilité de le regarder ? Celui qui, croyant faire voir en se gardant de voir, dresse la bannière d'une morale tout en se situant hors d'atteinte parce qu'acteur d'un acte démiurgique ?

Comment, par conséquent, lorsqu'on est artiste, lorsqu'on est auteur, travailler sur les infirmités de la vie, sans courir le risque d'être dans un autre aveuglement qui est celui du voyeur ?

Philippe Bazin répond tacitement à cette question en se prévalant de la neutralité du médecin et d'une activité qu'il dit clinique. Mais, ses « faces » dépassent cette objectivité de procédure. Elles ne se situent pas sur le même registre, tout comme le récepteur ne peut les aborder sous l'angle médical, car face à face, cela crie, cela rit, cela pleure, cela se donne ou se retient de la façon la plus humaine qui soit : en un mot, cela bouleverse.

Or, nous nous souvenons, au moment de la publication de « La Radicalisation du monde¹⁶ », avoir rencontré Philippe Bazin et lui avoir demandé pourquoi un discours aussi tranché venait-il border la réception de son travail en distanciant durement les affects, alors que devant ses images, nous étions si tiraillés entre ce que nous ressentions comme un point de vue voyeur qui nous dérangeait et un appel du visage à venir s'y adresser.

¹⁵. Nous pensons au « Mythe de la caverne » de Platon, et à l'enchaînement de ses prisonniers qui les rend incapables de distinguer leur condition illusoire, tandis que leur sortie des lieux les laisse sans secours puisqu'ils finissent par être aveuglés par la lumière du dehors.

Nous pensons à la parabole Chrétienne adressée aux pharisiens que rapporte l'Évangile selon St Matthieu : « Laissez-les. Ce sont des aveugles qui guident des aveugles ; or si un aveugle guide un aveugle, ils tomberont tous les deux dans la fosse. »

Nous pensons encore, au destin d'Œdipe, le voyant-aveuglé – que celui-ci finisse effectivement par choisir la cécité, chez Sophocle, ou qu'il demeure dans l'inutile lumière du jour chez Homère. Et nous pensons, bien sûr, à la prévenance de Tirésias qui sans voir, voit le destin œdipien s'accomplir...

A propos de toutes ces belles histoires, nous renvoyons aux analyses de Jacques Derrida.

Cf. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, autoportrait et autres ruines*, op. cit., p. 27.

¹⁶. Philippe Bazin, Georges Didi-Huberman, Christiane Voltaire, *La Radicalisation du monde*, op. cit.

Sa réponse, bien loin de la rigueur théorique qui vient appuyer la dimension politique de ses images, fut celle d'un effacement de l'artiste au profit d'une rencontre, de visage à visage. Puis, ses yeux tout à coup sont devenus humides, remplis d'une larme qu'il n'a pas pu cacher. Il n'a certes pas vu ce que nous percevions de lui en cet instant où notre mémoire l'a photographié à son tour, mais, depuis le voile liquide de son regard, l'humanité brillait.

2. Voir le visage à l'aveugle

D'autres artistes se sont intéressés à ce qu'est voir et ne pas voir le visage. Reposant sur la substitution de l'appareil photographique à l'organe de vision, leurs pratiques explorent le champ optique dont l'humain dispose et la perception relative qu'il lui est alors possible d'élaborer. Cela donne lieu à des travaux très différents, où s'opposent l'usuelle quête de précision photographique et sa mise en doute par ce que le médium intègre de variations quant à la captation et l'élaboration des images. C'est ainsi que Florence Chevallier et Patrick Tosani expérimentent des vues troublées, déformées, quand elles ne sont pas saturées de lumière. Et, si l'un vrille son objectif sur un flou qui s'applique uniformément, retenant des valeurs sombres comme des ombres flottantes et effaçant les nuances des chairs dans la clarté du jour¹⁷, l'autre «troublée en vérité¹⁸», appareil photographique braqué sur elle à l'aveugle, examine dans une courte série en noir et blanc comment les modelés de son visage prennent les lumières et les ombres puis trouvent à s'inscrire de multiples façons, comme autant de personnages sans identité fixe.

Chez l'un ou l'autre de ces artistes d'une même génération ayant contribué au courant d'une photographie dite tour à tour «créative¹⁹» ou «plasticienne²⁰», ce qui est cherché met en limite la propension de la technique photographique à dévoiler une réalité objective qui aurait ainsi valeur de vérité. La prise de vue est donc interrogée en ce qu'elle ne peut uniquement dépendre d'une saisie intentionnelle, mais s'articule au tâtonnement de l'intuition.

17. Patrick Tosani, «Portraits» [1985], in Site de l'artiste, [en ligne], consulté le 3 Octobre 2012], < <http://www.patricktosani.com/main.php>>.

Cf. Volume 2, fig. 61, p. 66.

18. Florence Chevallier, «Troublée en vérité» [1987], in Jean-Marie Schaeffer et al., *Portrait singulier pluriel, Le photographe et son modèle, op. cit.*, pp. 73-79.

Florence Chevallier, «Troublée en vérité», [1987], in Site de l'artiste [en ligne], [consulté le 3 Octobre 2012], <<http://www.florencechevallier.org/indexoeuvres.html>>.

Cf. Volume 2, fig. 60, p. 65.

19. On reconnaîtra ici le vocabulaire de Jean-Claude Lemagny, Conservateur au département des estampes [section photographie] de la BNF entre 1971 et 1997.

20. Voir les ouvrages de Dominique Baqué.

Cf. Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne, Un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998.

Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, L'extrême contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2009.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Florence Chevallier, tout en gardant « une conscience précise de la lumière et du cadre toujours maintenu vertical²¹ », utilise le boîtier photographique en prolongement de main selon une visée approximative de son visage qu'elle n'est pas en mesure de percevoir. Ce boîtier est donc, aussi bien voyant sur un plan technique, qu'il est aveugle quand il n'est pas relié à un œil humain ; tout comme la photographe est aveugle à son propre visage tant qu'elle ne l'a pas visualisé dans la promesse du procédé argentique, mais aussi voyante, en son geste même, dont la fermeté et les fluctuations – car tenir un boîtier à bout de bras exige l'effort d'une statique, mais induit aussi une action empirique qui n'est ni une assurance, ni une affirmation – rejoignent le paradoxe d'un dessein à tâtons, où se lient la précaire capture des formes et l'esquisse de la graphie. En traquant ainsi à l'aveugle ses propres traits, Florence Chevallier reproduit la dialectique du vu et de l'invu tel que le visage en contient le mystère et qu'il ancre l'origine de l'art au tracé subjectif de soi-même ou de l'autre que reconduit la photographie.

Les visages photographiés par Tosani – qu'il s'agisse d'autoportraits ou non – se situent dans la même lignée, à cette différence près qu'ils font état de la projection d'une figure floue sur une surface d'échelle différente, écrite en braille, et reproduite avec précision²².

En ce sens, ses travaux remettent en question la possibilité qu'aurait la photographie de saisir le visage dans sa réalité sensible. Ils en situent l'expérience dans un rapport où le voir ne dépendrait pas du seul bon fonctionnement de l'œil, ni même de la perfection optique de l'appareil photographique, mais du rapport que la perception visuelle – si minime soit-elle – entretient avec le toucher. Cela nous est connu depuis longtemps, par le philosophe Diderot, qui, s'attachant à comprendre la vie des aveugles, observe notamment qu'un aveugle-né auquel on abaisse les cataractes n'est pas nécessairement en mesure de voir, en raison d'un manque de corrélation entre l'extrême finesse de sa tactilité ainsi développée et la subite acuité d'une perception visuelle encore inappropriée puisqu'elle advient hors de tout

²¹. *Ibidem*, p. 73.

²². Patrick Tosani, « Portraits » [1985], in *Site de l'artiste*, rubrique *Photographies* [en ligne], [consulté le 10 Octobre 2012], < <http://www.patricktosani.com/main.php>>.

Cf. Volume 2, fig. 61, 62 et 63, pp. 66-68.

repérage intelligible. Diderot en déduit, que l'œil, en tant qu'il serait un « organe imbécile tout neuf²³ » ne peut acquérir la fonction de voir sans « l'expérience qui nous apprend à comparer les sensations avec ce qui les occasionne²⁴ », et particulièrement, sans avoir recours au tact : « c'est le tact [dit-il] qui nous instruit de la présence de certaines modifications insensibles aux yeux, qui ne les aperçoivent que quand ils ont été avertis par ce sens (...) L'usage de l'œil est impossible sans le secours du toucher²⁵. »

Cependant, à l'instar du raisonnement de Diderot, les travaux de Tosani vont plus loin : si, par le truchement de l'écriture braille qui surgit en gros plan depuis le fond de l'image, ils appellent à toucher le visage du portrait, ils mettent parallèlement en doute ses caractères de visibilité, en raison de l'inconsistance de son inscription figurale dont les formes se déroberont au plan de représentation. Or, cela ne s'opère pas pour autant en faveur d'une lisibilité qui profiterait au non-voyant, puisque l'écriture braille, photographiée, lui est illusoire, et qu'elle est davantage adressée à un voyant mis dans la condition paradoxale d'un voir aveugle.

Ainsi, pas plus que nous ne pouvons clairement les voir, ni les toucher, les portraits de Tosani n'ont des mains à nous tendre, ni des yeux pour venir nous regarder : ils ne permettent pas d'appréhender autre chose que la surface lisse d'une photographie où se distribuent les nappes de couleurs émoussées d'une figure évanescence. Il s'agit donc d'images qui doutent des apparences, comme elles doutent de leur efficacité à les représenter ; il s'agit de visages qui ne sauraient être cernés, mais seulement apparaître de façon diffuse, selon quelques points de repère optiques et tactiles prêts à s'émousser dans l'espace. Car, les portraits de Patrick Tosani, avant que de douter d'eux-mêmes, doutent de nos modes cognitifs, en ce qu'ils élaborent des analogies qui reposent sur une connaissance partielle du visible et plus largement de l'étendue de nos perceptions. En cela, ils rejoignent la conclusion de Diderot pour laquelle obtempère la fameuse *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* qu'il convient évidemment de citer :

²³. Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, [1749], Paris, Gallimard, 2004, p. 79.

²⁴. *Idem*.

²⁵. *Ibidem*, p. 81 et 82.

Que sais-je si les objets de ma vue sont destinés à être aussi les objets de mon attouchement ? J'ignore si ce qui m'est visible est palpable ; mais quand je ne serais point dans cette incertitude, et que je croirais sur la parole des personnes qui m'environnent, que ce que je vois est réellement ce que j'ai touché, je n'en serais guère avancé. Ces objets pourraient se transformer dans mes mains, et me renvoyer, par le tact, des sensations toutes contraires à celles que j'en éprouve par la vue. [...]

Hélas, Madame, quand on a mis dans la balance les connaissances de Montaigne, on n'est pas éloigné de prendre sa devise. Car, que savons-nous ? Ce que c'est que la matière ? Nullement ; ce que c'est que l'esprit et la pensée ? Encore moins ; ce que c'est que le mouvement, l'espace, la durée ? Point du tout ; [...] Nous ne savons donc presque rien.

Accueillant cette incertitude nourrie de longues heures passées auprès d'aveugles doués d'une immense délicatesse à se manifester dans le registre du visuel par leurs autres sens²⁶, Diderot n'en demeure pas moins attaché à ce que l'apport le plus précieux d'un être dans le monde, qu'il soit aveugle ou non, relève de l'expérience, et particulièrement de celle du toucher, qui permet de comprendre les rapports de proximité et de distance, de permanence et d'impermanence des choses et des êtres.

Mais il faudrait ne pas omettre de souligner le caractère double des images de Tosani. Car si celles-ci se réfèrent à une perception visuelle dont l'exactitude est relativisée, elles voisinent, parallèlement, avec l'aspect volatile des images mentales telles qu'elles semblent se former à l'orée de la mémoire, se réemploient et se transforment dans l'imaginaire, et telles qu'elles s'introjectent ou se projettent sur des écrans psychiques ou physiques.

En ce sens, les visages photographiés par Tosani se situent dans la lignée du portrait pictural dont ils démontent les mobiles d'une ressemblance trait pour trait, faisant valoir, entre ce qui est perçu et ce qui est transcrit, un écart où se loge quelque chose qu'on croit toucher du voir et qui pourtant relève de l'indistinct²⁷. La logique de l'index attachée à la photographie de par son acte de capture y est ainsi brouillée, en tant qu'elle rejoint, dans sa révélation même, l'immatérialité du souvenir, puis la fabrication de la projection que l'on traverse d'un tâtonnement aveugle, au sens où on ne peut en saisir l'essence, mais seulement en traverser la fiction.

²⁶. Il faudrait encore citer ici l'ajout auquel Diderot procède à sa « Lettre sur les aveugles » à plusieurs années de distance. Il y explique toutes sortes de *Phénomènes* enrichissant ses observations précédentes. Notamment, il relate l'existence de Mélanie de Salignac, aveugle-née, dont tous les autres sens hormis la vue se sont développés de façon remarquable. Nous aurons probablement à y revenir.

²⁷. Sartre dirait du « probable ».

Cf. Jean-Paul Sartre, « du portrait à l'image mentale », in *L'Imaginaire, op. cit.*, pp. 104-112.

Or, n'est-ce pas une traversée aveugle entre un en deçà et un au-delà que propose l'ombre antique du mythe de *Dibutade*, tel que son tracé entame le processus de création du figurable aussi bien au titre d'une intention que d'une intuition ? Et si, comme le démontre Derrida à propos de toute *skiagraphia*, « la perception [en ce qu'elle se trace] appartient dès l'origine au souvenir²⁸ » – et peu importe, par ailleurs, que la *photographie* inverse en son nom les valeurs de cette proposition, car de même que les ombres n'apparaissent qu'en vertu d'une lumière, la lumière ne s'écrit qu'en fonction des ombres – nous approchons là, par conséquent, cette expérimentation paradoxale d'un voir aveugle qui, plongeant tour à tour dans l'épaisseur inconnue d'une trouée de noir, puis se laissant brûler par l'illumination éblouissante d'une lumière trop forte, aboutit toujours à une absorption de présence, que celle-ci s'enfonce à la recherche d'une mémoire ou qu'elle soit frappée d'amnésie. De toute façon, pour Derrida le résultat « revient peut-être au même²⁹ », car au final, c'est toujours la dialectique du visible et de l'invisible qui vient regarder les figures : « le visible *en tant que tel* serait [donc] invisible, non pas comme visibilité, *phénoménalité ou essence* du visible, mais comme le corps singulier du visible même, *à même le visible* – qui produirait ainsi de l'aveuglement, par émanation, comme s'il secrétait son propre médium³⁰. »

Au fil de cette dialectique, l'acte photographique rejoint tout dessein de création dans le destin d'un faire image, dont les dimensions matérielles et immatérielles sont vouées à cette « hypothèse de la vue » que Derrida poursuit, car ce geste intègre, au cœur du visible, une faction qui mobilise les mains et les tend à toucher, à appréhender, à capter des traces, mais ces mains avancent à l'aveugle au travers d'une latence invisible que l'opérateur de l'image ne peut pas maîtriser, au sens où elle le transcende en tant que sujet, et qu'elle appelle, en l'objet de son intuition, non seulement une image qui dépasse l'intention de sa capture, mais aussi un sujet autre qui, comme le suggère Derrida, n'est plus l'auteur, mais le spectateur : « Ainsi à l'infini, car il n'y a pas d'objet comme tel sans spectateur supposé : *hypothèse de la vue*³¹ », laquelle, provenant du sensible

²⁸. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, Autoportrait et autres ruines*, *op.cit.*, p. 54.

²⁹. *Ibidem.* p. 56.

³⁰. *Idem.*

³¹. *Ibidem.*, p. 66. Souligné par nous.

– à savoir des perceptions et de leurs transformations – vient rencontrer les champs psychiques d'une réception encore inconnue qui, à l'occasion, voit ou s'aveugle profondément selon un incessant retournement dans lequel le visage, en visibilité pour autrui et invisible à lui-même, trouve une place de choix.

3. Aveugles voyants

Parfois, lorsque le visage est celui de l'artiste en place de l'aveugle ou de l'aveugle en prise avec la fonction d'artiste, *l'hypothèse de la vue* posée par Derrida à partir d'œuvres plus anciennes que celles que nous mobilisons ici est poussée à son paroxysme.

o Sophie Calle et les aveugles

C'est ainsi que les aveugles de naissance rencontrés par Sophie Calle prêtent leur parole et leur visage à trois registres de représentation assemblés en triptyque : leur portrait frontal en gros plan et en noir et blanc, une phrase dactylographiée répondant à « ce qu'est, pour chacun, l'image de la beauté », et enfin, une « vue » produite à l'illustration de cette réponse³² – l'exposition de cet ensemble ayant pour effet de faire entrer les aveugles dans un régime de visibilité, c'est-à-dire, de mettre en lumière des visages inaperçus ou occultés³³, ainsi qu'un rapport au monde profondément assujéti au primat de la perception visuelle, tel que l'impose la majorité des voyants ; primat dans lequel les aveugles s'inscrivent, mais qu'ils dépassent cependant.

Et, une nouvelle fois, nous voilà, en tant que spectateurs, en butée à des visages qui fonctionnent à double sens d'une attraction et d'une répulsion : attraction de ce que ces visages, dans la frontalité de leur infirmité exhibée, provoquent notre curiosité, mais aussi parce qu'elle nous rend voyeurs, au point de les dévisager dans le détail de chair de leurs pupilles abîmées, jusque, parfois, à l'aversion. Répulsion, donc, parce que ces visages ne correspondent

³². La série date de 1986, est prolongée par un autre travail. L'ensemble vient d'être présenté, en cet automne 2012, à la galerie Emmanuel Perrotin.

Cf. Sophie Calle, *Aveugles*, Arles, Actes Sud, 2011.

Cf. Volume 2, fig. 64, p. 69.

³³. Dans son écrit « Des aveugles » publié en 1985, Hervé Guibert, qui était notamment un ami de Sophie Calle et de Michel Foucault, montre comment les aveugles de naissance, pour beaucoup, sont voués à vivre entre les murs d'un institut depuis leur plus jeune âge jusqu'à leur grande maturité : « on ne rejoignait le monde des voyants qu'à la toute fin de sa vie, et rares étaient ceux qui arrivaient au grand âge, car l'institut rejetait ses vieillards, ils étaient placés dans des hospices communs. »

Cf. Hervé Guibert, *Des aveugles*, Paris, Gallimard, 1985, p. 43.

en rien aux constructions symboliques de la beauté dont l'esthétique occidentale a pu véhiculer la plastique³⁴. Répulsion, parce qu'à l'heure où nous remodelons nos corps pour freiner les ravages du temps, nous sommes de moins en moins enclins à en accepter les défauts, si minimes soient-ils, encore moins les infirmités. Dès lors, ce que pointent les yeux des aveugles photographiés par Sophie Calle tels qu'ils nous attirent à la surface de l'image, ce qu'ils nous retournent dans le calme de leur insistance, c'est que « l'hypothèse de la vue », quand elle est obnubilée par le dictat de critères de beauté et de laideur répondant à une fabrique conventionnelle des images du corps, passe à côté de la teneur d'un visage ; laquelle ne dépend pas de la régularité des traits ou de leur unité supposée³⁵, ni même de l'adresse des yeux à un interlocuteur – qu'il soit facteur ou récepteur de l'image –, mais, de part et d'autre, d'un accueil de l'un et de l'autre, en ce que cet accueil ne se réduit pas à la représentation du visage et en ce qu'il se meut dans un espace dialogique dont l'échange pourra se reconduire.

D'où l'importance, pour Sophie Calle, de donner la parole aux aveugles afin de signifier notamment que le visage n'est pas pour eux – on le conçoit bien – ce qu'ils perçoivent en priorité des personnes qu'ils rencontrent, ni ce qu'ils privilégient : « les traits du visage ne me touchent pas beaucoup³⁶ » dit ainsi une femme, affirmant autre chose que ce que les voyants tiennent pour une vérité.

³⁴. Notamment via les canons ancestraux de la Grèce antique, dont les sculptures aveugles traversent les périodes artistiques les yeux ouverts sur le vide d'un globe sans pupille, d'un regard escamoté par l'harmonie générale d'un corps idéalisé. Car, des Kouroï au Laocoon, les orbites ont parfois des yeux peints, fixés sur l'éternité, mais ils n'ont pas de regard, et c'est la circulation du nôtre sur les corps qui est ainsi mise puis reprise dans la statuaire de la renaissance au classicisme du XIX^e siècle.

³⁵. Comme le relate par exemple Georg Simmel, et plus récemment le prétend ouvertement François Dagognet quand il parle de « demi-erreur physiologique ». Ainsi Simmel écrit-il : « [...] il n'existe aucune autre partie du corps, constituant une certaine unité esthétique en soi, qu'une déformation en un point précis puisse aussi facilement, sur le plan esthétique, ruiner en totalité. »

Cf. Georg Simmel, « La signification esthétique du visage », [1901], in G. S. Traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivage, 1988, p. 140.

Quant à François Dagognet, son projet sémiologique s'appuie sur des données de surface : « Or, la physiologie constitue sans doute l'une des premières transcriptions ou concrétisations topo-anthropologiques : elle mêle intimement l'étendue (réunifiée et animée) et le psychisme (matérialisé et perceptible par quelque côté). Comprendre cette configuration (la figure) renvoie bien à une sorte de « géométrie analytique » passionnelle.

Cf. François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris, Vrin, 2003, p. 205.

³⁶. Sophie Calle, *Aveugles, op. cit.*, feuillets situés entre la page 44 et la page 45.

Or, justement, lorsque Sophie Calle confronte un visage qui n'a jamais vu à la beauté comme question posée, elle adresse aux récepteurs de son travail les présupposés d'un « point de vue » hégémonique – ainsi, d'un jugement de goût fondé principalement sur la perception visuelle, tel qu'il impose son universalité d'approche de l'être humain, dont il modélise le corps, et surtout le visage, afin de l'exposer à la contemplation, et donc implicitement à l'admiration.

Mais, en relayant le visage par son dire, puis le dit par l'écrit³⁷, Sophie Calle désagrège ce déterminisme esthétique, en raison certes de ce que ce recueil en éclaire de sens ou de contresens, mais surtout, nous semble-t-il, en ce qu'il autorise une transcription du sentir. C'est pourquoi le visage de l'aveugle ne se limite pas à sa face photographiée, pas plus que son abord de l'autre ne dépend d'une lecture du visage, ni de la seule assimilation des codes que le langage répète machinalement à l'image d'une structure qui se serait vidée de son contenu.

Ainsi, lorsque les mots du non-voyant se tournent en direction d'autrui, ils le touchent d'une sensualité venue caresser un corps sans limites, où le beau est ce qui se révèle à la tactilité selon des directions multiples et parfois opposées³⁸, où la forme humaine prend figure par la découverte de la nudité de la peau ou de sa pilosité, sans autre valeur de référence que l'énergie plastique que cette forme intègre. En témoignent plusieurs des personnes interrogées : « il était chauve, moustachu et vigoureux. [...] Il y avait chez lui une harmonie secrète des proportions³⁹ », « les cheveux, c'est magnifique. Dans les longs cheveux des femmes, je m'enroule, je fais le chat, je miaule⁴⁰. »

³⁷. Il faut souligner qu'en 1986, l'installation « Les aveugles » transcrivait leur parole par le biais de feuillets dactylographiés. Or, ce travail s'est étendu pour donner lieu à d'autres investigations toutes rassemblées dans un récent ouvrage dont les pages imprimées présentent diverses qualités de texture et dont toute la démarche est parallèlement transcrite en braille.

Cf. Sophie Calle, *Aveugles*, *op. cit.*

³⁸. Ainsi, si souvent le doux est associé au beau, les aspérités d'un relief sont aussi très appréciées comme cette femme qui se dit être touchée par le relief d'un moulage du Christ de Vézelay dont elle détaille les cheveux et le sang coagulé. Cette réponse est intéressante en ce qu'elle interroge précisément le jugement de goût portant à considérer un corps souffrant comme beau, lequel est guidé par la doctrine chrétienne, en totale rupture avec l'héritage grec que nous avons mentionné plus haut. *Ibidem*, p. 33.

³⁹. *Ibidem*, p. 35.

⁴⁰. *Ibid.*, p. 37.

Cf. Volume 2, fig. 65, p. 70.

Le visage ne s’y distingue pas comme un motif à part entière, mais demeure relié à la corporéité des personnes. Il semble même constitué par elle, tant il advient par défaut, selon le positionnement du corps dans l’espace – qu’il s’agisse de la hauteur, comme le soulignent plusieurs : « Ma mère [est belle] parce qu’elle est grande et qu’elle a des longs cheveux jusqu’au derrière⁴¹ » [...] « L’homme avec lequel je vis, est ce que je connais de plus beau, mais il lui manque dix centimètres⁴² », ou que soit indiquée une profondeur de champ : « il a marché vers moi. Je l’ai trouvé très beau⁴³. »

Par ailleurs, il est intéressant de souligner les associations discursives qu’opère chaque locuteur aveugle entre ce qu’il perçoit d’autrui et de lui-même – donc de l’image d’autrui et de lui-même – et des espaces environnants. Cela est caractéristique d’une perception atmosphérique et d’une capacité à accueillir l’infini du monde « à perte de vue⁴⁴ ». C’est pourquoi les énoncés passent si rapidement de l’image d’un mari à celle de la Côte d’Azur et de celle de la mer à l’image d’une personne connue dont le visage n’est pas clairement détaillé. C’est pourquoi encore, se sachant portraiturés en leur visage auquel ils n’ont absolument aucun accès, « les aveugles » photographiés par Sophie Calle nous renvoient si aisément leur « contemplation⁴⁵ » d’un paysage, dont ils goûtent par leurs autres sens, la température, l’altitude, l’air, les odeurs, les variations des heures – c’est-à-dire, dont ils vivent pleinement l’immensité, comme « une émotion esthétique de première classe⁴⁶. » Pour eux, la beauté est ainsi celle du monde en tant qu’il se déploie en toutes choses et ne cristallise pas les valeurs d’un anthropocentrisme patent dans les plaisantes images du corps et du visage.

Mais alors, comment la cécité est-elle en mesure de se représenter le monde et de le représenter pour autrui ?

Aux dires de Diderot, les aveugles seraient davantage enclins à l’abstraction⁴⁷. Saunderson, notamment, dont le philosophe décrit la vie privée

⁴¹. *Ibid.*, p. 29.

⁴². *Ibid.*, p. 45.

⁴³. *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴. *Ibid.*, p. 11.

Cf. Volume 2, fig. 64, p. 69. également, fig. 66, p. 71.

⁴⁵. *Ibid.*, p. 35.

⁴⁶. *Idem.*

⁴⁷. Denis Diderot, *op. cit.*, p. 35.

d'yeux, créa une machine arithmétique permettant aux aveugles de compter et de dessiner des figures géométriques ; il enseignait qui plus est les lois optiques. Or, se représenter et appliquer des règles arithmétiques, géométriques ou optiques n'est-ce pas considérer la possibilité du voir dans les limites de son fonctionnement mécanique en ce qu'il fonde une logique du *point de vue* et de son étayage⁴⁸ ?

De même, lorsque Diderot explique comment Mélanie de Salignac, aveugle née, était capable de composer des bouquets et de décorer une pièce selon une grande subtilité d'association des couleurs, est-ce « voir » au sens de percevoir par relais hyperesthésique des autres sens ou répondre selon une connaissance attendue dans l'horizon du visible ? Dès lors, était-elle capable simplement de lire le sensible et de le répéter, ou de s'en pénétrer et de le recréer selon une combinatoire singulière ? Pour le dire autrement, Mélanie pouvait-elle faire venir en elle une image mentale en l'absence de toute perception oculaire, et donc en conduire la représentation au titre d'une imagination ?

Ainsi aujourd'hui, quand les aveugles de naissance photographiés par Sophie Calle parlent des choses qu'ils ont « vues⁴⁹ », s'agit-il de choses relayées par la perception des autres sens ou de choses qui se présentent à leur entendement en fonction de conventions dictées par la médiation des voyants ? S'agit-il de clichés construits par les rhétoriques d'un langage fondé sur le visible ou des élaborations d'une conscience imageante au contact de phénomènes non visibles ? Pourquoi, d'autre part, ces personnes ont-elles besoin de se référer à l'acte photographique, éventuellement de faire des photographies qu'elles ne verront pas, si ce n'est pour se représenter le réel, tel qu'il affecte leur sens, construit leur conscience, et peut se partager avec

⁴⁸. N'est-ce pas justement le mobile de *La Dioptrique* de Descartes que Diderot critique hardiment dans sa *Lettre sur les aveugles* ? Rappelons ici la première phrase de l'ouvrage de Descartes : « Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble, il n'y a point de doute que les inventions qui servent à augmenter sa puissance ne soient des plus utiles qui puissent être. »

Cf. René Descartes, *La Dioptrique*, 1637, [en ligne], UQAC, Les classiques des sciences sociales, [Mis à jour le 12 Juin 2008 par Jean-Marie Tremblay], [consulté le 7 novembre 2012], <<http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/dioptrique/dioptrique.html>>.

⁴⁹. L'utilisation du mot « voir » ou « vue » est à souligner à propos de plusieurs des aveugles interrogés.

Sophie Calle, *Aveugles, op. cit.*, p. 11, p. 13, p. 27, p. 47, p. 53.

autrui au seuil d'une image ? Ainsi, peut-on lire : « j'ai pensé qu'il était très beau. Je n'ai pas gardé de photo de lui⁵⁰ », ou « J'ai été frappée par ce paysage désolé. Je l'ai photographié. La photo ne rendra pas le vent, mais peut-être l'impression d'immensité⁵¹. »

Parallèlement, lorsque le travail de Sophie Calle nous conduit au troisième volet de sa rencontre avec les aveugles, c'est-à-dire à la proposition d'une représentation de ce qui est décrit par chacun en réponse à la question de la beauté, nous sommes saisis de ce que la « vue » proposée représente certes le contenu de la description, mais est décalée de ce que nous avons mentalement visualisé lors de la lecture du cartel : ainsi « la mer à perte de vue » n'est pas celle à laquelle nous pensions, pas plus que les autres images ne correspondent à ce que nous avons mentalisé depuis notre propre rapport au monde, tel qu'il relie notre « vision » à nos souvenirs, aussi nets ou diffus soient-ils. L'écart est d'autant plus flagrant lorsque les « vues » proposées par Sophie Calle sont des photographies appartenant aux archives familiales des aveugles qui ont répondu à sa question, car alors, ce que figurent les photographies⁵² ne correspond pas à ce que l'association du portrait de l'aveugle à son énoncé forge dans l'imagination. Pourtant véritables, au sens où elles sont au plus près de l'existence du sujet dont il est question et qu'elles en incarnent un instant vécu, ces images sont pour ainsi dire décevantes en regard de ce que l'imaginaire construit comme sa propre vérité à représenter – rappelons-le, ici, la « beauté ».

Or précisément, cette déception, nous la vivons tous, dès lors que nous nous confrontons à la photographie de notre visage en tant qu'elle montre autre chose que ce que nous nous attendons figurer comme répondant à ce que nous ressentons de nous-mêmes et à l'image intérieure que nous en avons. Sartre le premier en fait l'expérience désagréable à l'examen d'une photographie le représentant dans son plus jeune âge : image physique si navrante qu'elle est maquillée par sa mère ; image en profond décalage avec

⁵⁰. Sophie Calle, *Ibidem*, p. 35.

⁵¹. *Ibidem*, p. 31.

Cf. Volume 2, fig. 66, p. 71.

⁵². *Ibid.*, p. 25, p. 29, p. 47.

l'image mentale qui poussait en avant son développement d'enfant⁵³. Mais, soulignons combien cette déception est une blessure de voyant en proie à cette injonction selon laquelle la beauté dépasserait la vie ordinaire, la magnifierait au travers de formes d'exception destinées à toujours nous emmener *au-delà*, vers un point de lumière, dans « l'éclat du visible » relève Jean-Luc Nancy⁵⁴.

Cependant, celui qui est privé de la vue depuis la naissance n'est pas dans cette idée d'une beauté attisant son désir d'une chose à atteindre. Pour lui, est beau ce qui venant à son contact, lui procure une sensation agréable et l'enveloppe d'une présence émotionnelle, en somme lui est aimable au sens d'une plénitude : il s'agit d'une *aisthesis* dépouillée des brillances que lui connaissent les voyants ; dépouillée aussi d'une focalisation sur le visage, ainsi que le corrobore l'installation de Sophie Calle en associant justement le visage d'aveugles, seulement en vue pour nous autres voyants, à ce qu'ils *emvisagent* de beau autour d'eux et qui rarement se fixe sur un visage, en tout cas jamais ne revient à leur propre visage. C'est ainsi que l'aveugle *Robert*, dans l'ouvrage qu'Hervé Guibert écrit en amont du travail de Sophie Calle, répond à la question de la beauté posée par son professeur de philosophie, en « dessinant sur la page le cadre d'un miroir dans lequel se reflète un asticot⁵⁵. »

Notre déception de voyant est par conséquent prise au piège d'un regard qui s'aveugle toujours quand il place son rapport au monde dans l'unicité d'un point de vue qui retourne sur lui-même en une obsession du visage et de sa beauté supposée. Il nous faut donc, encore, chercher à tâtons cette hypothèse du voir, où se dessinent les images d'une vision en tant qu'elle relie à autrui un soi qui ne voit pas et qu'elle tente l'hypothèse d'un visage, plutôt qu'elle ne le donne d'emblée.

⁵³. « On me dit que je suis beau et je le crois, Depuis quelques temps, je porte sur l'œil droit la taie qui me rendra borgne et louche mais rien n'y paraît encore. On tire de moi cent photos que ma mère retouche avec des crayons de couleur. Sur l'une d'elle qui est restée, je suis rose et blond, avec des boucles, j'ai la joue ronde et dans le regard une déférence affable pour l'ordre établi ; la bouche est gonflée par une hypocrite arrogance : je sais ce que je vaux. »

Cf. Sartre, *Les mots*, [1964], Paris, Gallimard, p. 26.

Sylvie Jopeck, *La Photographie et l'(auto)biographie*, Paris, Gallimard, 2004, p. 20.

⁵⁴. Jean-Luc Nancy, *La Beauté, Petite conférence*, Paris, Bayard, 2009, pp. 28-29.

⁵⁵. Hervé Guibert, *Des aveugles, op. cit.*, p. 34.

Revenons dès lors à l'installation qui nous occupe et à son troisième volet voué à représenter les propos des aveugles interrogés par Sophie Calle, volet que nous nous attachons à décrypter.

En effet, lorsque l'énoncé d'un aveugle se réfère à une figure qui est passée dans l'imagerie collective (par exemple : la reproduction d'une œuvre d'art, une figuration de Sainte Lucie, ou un portrait d'Alain Delon⁵⁶), la représentation qu'en tire Sophie Calle depuis des sources diverses (cartes postales, images de magazines, etc.) illustre de plus près l'image que nous pouvons en avoir sans toutefois y adhérer complètement⁵⁷.

Il semble donc que la fonction de représentation navigue entre des images physiques et des images mentales – et réciproquement – sans nécessaire stabilité ni concomitance d'une personne à l'autre. C'est d'ailleurs, ce que nous apprend la théorie peircienne pour laquelle cette fonction fait signe lorsque « quelque chose tient lieu de quelque autre chose pour quelqu'un sous quelque rapport et à quelque titre⁵⁸. » Ainsi pouvons-nous en considérer la faculté à représenter ce qui est absent (ici le « non voir » de chaque aveugle visible pour d'autres), mais encore un rapport affectif (issu, à partir des phénomènes, de ressentis qui, que l'on soit aveugle ou non, ne sont pas visibles), et le fait que les signes, en articulant les deux faces collées d'un signifiant et d'un signifié (ici les éléments de l'installation de Sophie Calle en tant qu'ils aboutissent à un portrait conceptuel) servent à communiquer sans pour autant constituer la vérité du monde, puisqu'ils en définissent une structuration imageante symbolique⁵⁹ qui vaut pour un individu ou un groupe d'individus, mais ne peut se généraliser à l'ensemble des hommes ni des espèces vivantes.

Or, c'est justement ce processus de symbolisation, qui permet à chacun de se représenter le monde au titre d'une conscience de soi et d'autrui dans le

⁵⁶. Hervé Guibert, qui a été un temps lecteur dans une institution pour aveugles, observe dans le livre précité qu'il a consacré à ce sujet l'espace intime dans lequel évolue ses héros. Il y mentionne notamment leur souhait d'afficher des images de personnes célèbres du show business.

Cf, Hervé Guibert, *Ibidem*, p. 69.

⁵⁷. Cf. **Volume 2, fig. 67, p. 72.**

⁵⁸. Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, [rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle], Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 215.

⁵⁹. Le symbole de *sumbolon* ou *sum-balló* [...] c'est-à-dire « jeté ensemble » est un objet coupé en deux dont chaque partie renvoie à l'autre au titre d'un ajustement.

Cf. Barbara Cassin [sous la dir. de], *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 1159.

monde, tout comme il construit des systèmes de sens enclins à dialoguer. Et, c'est encore ce processus qui amène les artistes à mettre en œuvre des images en tant qu'elles sont reliées à un vouloir dire dont la conception et les façonnages sont sans cesse en recherche de nouveaux langages.

Mais, parce que la fonction de représentation est animée d'un mobile relationnel, les images qu'elle recouvre reposent généralement sur un rapport de convention qui établit son appréhension des étants, soit par prélèvement d'un *indice* d'appartenance, soit par formation d'une unité cohérente, fondée sur des critères de ressemblance et sur une facture d'imitation que la sémiotique nomme *icône*⁶⁰. La fonction de représentation est ainsi communément dominée par le primat de la perception visuelle qui, pour le voyant, oscille entre repérage, captation et imitation, puis dresse à partir de ces postulats le cadre d'un accès à l'imagination qui a regardé les ombres sur la paroi de la caverne, a découvert les reflets ondoyants à la surface de l'eau, a ouvert sa fenêtre sur le monde, et ainsi projette ce qu'il retient des réalités visuelles de ce monde qu'il assemble sur l'écran mental de sa pensée.

Les aveugles de naissance, quant à eux, abordent la fonction de représentation par relais des autres sens qui, s'ils se subordonnent aux conventions des voyants, n'en permettent pas moins un imaginaire comme l'explique Pierre Villey, en tant que philosophe aveugle⁶¹ :

Il y a des imaginatifs de toute sorte : chaque ordre de sensations a les siens. Une forme d'imagination est fermée aux aveugles ; il leur en reste d'autres qui pourront suppléer celle-là. Mais la même illusion est toujours là : comme les images visuelles occupent presque entièrement le champ de la conscience, comme elles y ont une clarté et une richesse exceptionnelles, même dans les esprits les plus médiocrement imaginatifs elles nous paraissent constituer un ressort d'action que rien ne saurait remplacer. Le voyant ne conçoit qu'à grand'peine que l'aveugle puisse avoir assez d'images sensibles pour en tenir lieu, et surtout qu'il puisse les associer avec assez d'éléments de conscience.

⁶⁰. Voir à ce sujet :

Sémir Badir, Nicole Everaert-Desmedt, Lucie Guillemette, [et al.], *Signo, Site internet des théories sémiotiques*, [en ligne], [consulté le 12 Novembre 2012], < <http://www.signosemio.com/theories-semiotiques.asp>>.

Cf. Pierre Delayin, « Triangle sémiotique de Peirce, Il faut penser l'image (ou icône) entre l'indice et le symbole » in *Idixa, Art, pensée et philosophie*, [en ligne], [consulté le 12 Novembre 2012],

< <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0803071839.html>>.

⁶¹. Pierre Villey, *Le Monde des aveugles, Essai de psychologie*, Paris, Librairie José Corti, 1954, pp. 252-253.

Cet imaginaire si difficilement concevable par les voyants ne semble pas avoir de cadre délimitant la visualisation d'un seuil, mais pourrait se traduire en termes d'approches, de tâtonnements, d'obstacles, d'acheminements, de parcours, et peut-être de traversées de ce seuil, comme on passerait de la cartographie à l'exploration du voyage.

Or, lorsque nous considérons les représentations que propose Sophie Calle par substitution à ce que pourraient voir des aveugles, sous leur apparente neutralité⁶², les clichés photographiques qui reproduisent les motifs du monde, s'ils permettent d'en isoler le concept visuel à titre collectif, nous conduisent néanmoins à considérer le caractère aléatoire et changeant de ces motifs selon les points de vue auxquels ils sont susceptibles d'être reliés. En ce sens, si représenter le monde permet de reconnaître ce monde et de s'y situer, que l'on soit voyant ou non, nos rapports aux phénomènes tendent à déborder les étapes de représentation que nous pouvons forger – notamment par la photographie – pour rejoindre une activité imaginaire qui nous fait naviguer entre la réalité du monde et la doublure mentale qui l'accompagne. C'est pourquoi, lorsque nous observons des images photographiques, nous sommes pris entre les feux de leur valeur de témoignage et de l'interprétation que nous en donnons, mais aussi, entre leurs modes de fabrication, puis les imaginaires qu'elles sous-tendent et formulent par-delà leur faction.

C'est, nous semble-t-il, ce à quoi nous invitent à réfléchir les installations tripartites de Sophie Calle. C'est ce dont témoignent en premier lieu leurs visages d'aveugles, nous rappelant ce que Gilles Deleuze remarque ailleurs comme « un véritable échange de la fonction-témoin dans le triptyque [... alors que], le témoin le plus profond, le témoin figural, ce sera celui qui ne voit pas,

⁶². Dont nous notons ici qu'elle voisine avec le principe de dénotation que présente Roland Barthes dans sa *Rhétorique de l'image*, c'est-à-dire un sens purement littéral qu'il nomme encore « état adamique de l'image », par opposition au principe de connotation de la représentation symbolique en tant que cette représentation s'appuie sur une culture ; ce qui permet à Barthes de pointer un paradoxe dans lequel s'insère, selon lui, l'image photographique « dans son état littéral », à savoir celui d'un message symbolique qui serait sans code. Reste aujourd'hui à interroger la possibilité d'un sens littéral du médium photographique. Notre développement se prend à en douter.

Cf. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », [1964], in *Œuvres complètes*, Tome 2, Livres, textes, entretiens, 1962-1967, Paris, Le Seuil, 2002, pp. 573-588.

qui n'est pas en situation de voir⁶³. » Il est notamment intéressant de remarquer que Gilles Deleuze alloue à cette fonction-témoin l'horizontalité du dispositif, qui ici est marquée par le rapport du visage aveugle à sa parole, tandis que la dernière partie du triptyque, placée en verticale, marque un sens de chute et l'intensité qui lui est associée : « La chute [nous dit encore le philosophe], est ce qu'il y a de plus vivant dans la sensation, ce dans quoi la sensation s'éprouve comme vivante⁶⁴. » C'est aussi ce qui concrétise l'épreuve de l'aveugle à chacun de ses pas, puisque celui-ci avance vers un obstacle susceptible de le faire chuter, et qu'il vit, en fonction de cela,⁶⁵ dans la calme étendue du monde telle qu'elle se manifeste justement dans les vues distancées de Sophie Calle.

Or, ici, le visage de chaque personne aveugle, parce qu'il précède, et l'énoncé de sa sensation du beau (sa parole rapportée), et la représentation qui en est donnée (sa reproduction documentaire), en relativise les codes au profit d'un « voir » qui ne s'arrête pas à son résultat symbolique, mais s'ouvre à une conscience d'image qui, à l'instar d'un visage totalement inaccessible pour soi et offert à autrui, est amenée à déborder son cadre, voyageant à merci dans la mouvance du réel, entre ce que celui-ci autorise d'états de connaissance et engendre d'imaginaires.

En ce sens, les différentes images de la beauté qui sont présentées à nos yeux par l'installation de Sophie Calle ne sont en aucun cas à comprendre comme le semblant d'apparition d'une vue recouverte. Elles sont plutôt des

⁶³. Gilles Deleuze, « Note : qu'est-ce qu'un triptyque ? » in *Francis Bacon, Logique de la sensation, Tome I, op. cit.*, p. 51.

Il est difficile ici de ne pas penser à Tirésias que le co-auteur de l'anti-Œdipe met à la place du héros. Façon d'invertir le point de vue de celui qui voit mais ne voit rien avec celui qui ne voyant pas voit de façon prédictive ; l'enjeu étant pour Deleuze et Guattari de bousculer les structures conventionnelles des différents systèmes de représentation en tant qu'ils sont, selon eux, dictés par un inconscient collectif régissant les formes historiques selon des modes répressifs. Il faut d'autre part remarquer que l'anti-Œdipe se veut bousculer les théories psychanalytiques : si ses auteurs s'opposent au fondement de l'individu selon les bases d'une relation à ce qui manque (la castration) et selon un système réduit à la sphère familiale, ils proposent surtout une théorie de l'immanence accordée à la question du désir, où l'individu se construirait en vertu d'un souci de soi visant un bien-être en soi et avec les autres dans la pluralité du monde. Dans le cadre qui nous occupe, le propos de Deleuze à la recherche d'une logique de la sensation, nous paraît intéressant à pointer en ce qu'il ne se suffit pas du seul point de vue du voyant pris dans l'alternance des apparitions et des disparitions, mais, en ce qu'il occulte la vue pour situer un corps de sensations à partir duquel comprendre les potentialités de l'être au monde. Nous tenons à situer la pensée de Deleuze dans son contexte qui est celui de la déconstruction.

⁶⁴. *Ibidem*, p. 54.

⁶⁵. En ce sens, nous réalisons que l'aveugle est ainsi lui aussi confronté au vertige du manque qui se traduit par une perte d'équilibre et un défaut de stabilité.

surfaces de départ qui ont déjà quitté le cadre de la représentation pour mieux plonger dans son tourbillon invisible – cela, parce que l’aveugle n’a pas besoin de seuil pour entrer dans la réalité du monde, la vivre, ni en constituer des images.

Par conséquent, dans la mesure où l’installation des *Aveugles* s’appuie en grande partie sur la valeur indicielle de la photographie – c’est-à-dire sur une propension à penser qu’en tant que trace du réel, elle constituerait le résultat objectif d’une captation tangible⁶⁶ où l’intention d’image coïnciderait avec un mode perceptif à valeur universelle – la rencontre que cette installation propose, entre un visage aveugle et la représentation de sa conscience imageante en prise avec le réel, en illustrant la parole de ce visage par un document photographique volontairement neutre, prouve justement, *a contrario*, combien toute visée est dominée par un point de vue relatif tel qu’il intègre un cadrage, des valeurs, des couleurs et des luminosités qui favorisent ou non la corporéité des choses qui prennent figure dans l’espace et le temps.

Bref, cette installation, tandis qu’elle donne du réel une représentation reconnaissable dans son principe, mise certes sur les facultés de la photographie à le reproduire, mais encore, à traduire la façon dont toute réalité affecte un sujet et le conduit à en répéter le ressenti, c’est-à-dire à doubler une réalité physique d’une image sensible chargée d’émotions, qui tendra peut-être à s’inscrire de façon concrète, à moins qu’elle ne vagabonde dans les couloirs inconscients de l’imagination.

Dès lors, en ce que le geste photographique est exprimé par plusieurs aveugles comme la possible captation sensorielle d’une image vitaliste dont la part visuelle leur est absente, les propositions de représentation de Sophie Calle *en place des aveugles*, constituent des invitations à « voir » la réalité du monde, en ce que celui-ci véhicule des vécus individuels et collectifs, et en ce qu’il autorise des visées à la fois en deçà de la frontière du visible et par-delà, comme pure potentialité à imaginer.

⁶⁶. Ce qu’au passage Roland Barthes reconnaît lui-même comme « le caractère utopique de la dénotation » de l’image photographique qu’il juge possible en raison de sa nature de trace analogique et parce que celle-ci intervient en regard de ce qui « a été là » dans l’espace et le temps.

Cf. Roland Barthes, *op cit.*, pp. 581-583.

Ainsi, est-il possible de supposer que devant les yeux clos des aveugles, comme le suggère la publication actuelle du travail de Sophie Calle ⁶⁷, entre des reliefs d'écriture en braille et des surfaces douces de texture fine, puisse se présenter une « vision », telle qu'elle se détacherait du visible pour rejoindre cette intuition qui, avec Derrida, nous a guidés jusque-là⁶⁸. Et, regardant à nouveau ces portraits en noir et blanc qui nous tendent leurs visages, nous nous prenons, à fermer les yeux, à les rouvrir, à voir encore un visage, à le considérer, à en habiter la chair, puis à tourner les pages, à fermer encore les yeux, et à naviguer dans un livre infini, où la voix de Borges faisant *L'Éloge de l'ombre* se met à résonner :

[...] il n'y a pas de lettres sur les pages des livres.
 Tout ceci devrait m'effrayer,
 mais c'est une douceur un retour.
 Des générations de textes qu'il y a sur la terre,
 je n'en aurai lu que quelques-uns
 ceux que je continue à lire dans la mémoire,
 à lire et à transformer.
 Du Sud, de l'Est, de l'Ouest et du Nord,
 convergent les chemins qui m'ont conduit
 à mon centre secret.
 Ces chemins ont été des échos et des pas,
 Des femmes, des hommes, des agonies, des résurrections,
 Des jours et des nuits,
 Des demi-rêves et des rêves
 Chaque infime instant de la veille
 et des veilles du monde,
 La ferme épée du Danois et la lune du Persan
 Les actes des morts,
 L'amour partagé, les mots,
 Emerson et la neige et tant de choses.
 Maintenant je peux les oublier. J'arrive à mon centre,
 À mon algèbre à ma clef,
 À mon miroir.
 Bientôt je saurai qui je suis⁶⁹.

⁶⁷. Sophie Calle, *Aveugles*, *op. cit.*,

⁶⁸. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁹. Jorge Luis Borges, « Éloge de l'ombre », in *Ceuvres complètes, Tome II*, *op. cit.*, p. 185.

○ Artistes aveugles

Il arrive que des personnes aveugles ressentent la nécessité de réaliser des images photographiques. Il arrive qu'elles développent ainsi un savoir-faire artistique, qui, en partant du non voir, envisage le visible. Pour cette raison, il semble opportun de nous arrêter, parmi d'autres⁷⁰, aux travaux d'Evgen Bavcar, aveugle depuis l'âge de douze ans et photographe depuis ses seize ans⁷¹. Cependant, avant d'explorer son œuvre, on voudrait souligner ici, d'une part, que pour la grande majorité des auteurs aveugles, la pratique de la photographie s'impose à titre palliatif après une cécité traumatique, et d'autre part, qu'elle présente une esthétique récurrente dont Bavcar s'avère le précurseur. Il est donc possible, à partir de ses premières séries en noir et blanc, de dégager plusieurs tendances qui se retrouvent chez ses suiveurs.

La première est relative à l'autoportrait⁷². Bavcar se photographie généralement dans l'obscurité, près d'une lampe, et chaussé de lunettes noires ou transparentes. Ses autoportraits sont ainsi interrogation d'un soi autrefois voyant, désormais totalement plongé dans le noir, dont le corps et le visage sont apparaissant pour un autre en hors champ qui est acteur de la photographie au sens où il en agence la mise en scène selon les indications de l'artiste ; mais cet autre invisible est aussi, au futur, le regardeur d'une image qui expose son auteur au sens plein du terme puisque celui-ci, en livrant l'aperception de son apparence à quelqu'un qui lui est inconnu, s'offre dans toute la fragilité qui le constitue : « Mes images sont fragiles [dit justement Evgen Bavcar], je ne les ai jamais vues, mais je sais qu'elles existent et certaines m'ont beaucoup ému⁷³. »

Or, cette fragilité de celui qui ayant vu ne peut plus voir, nous semble faire écho à l'extrême précarité de l'apparaître des images, notamment dans cet

70. Citons notamment le collectif *Seeing With Photography Collective*, qui regroupe une vingtaine d'artistes américains.

Cf. *Seeing With Photography Collective*, [en ligne], [consulté le 1^{er} Décembre 2012], < http://www.seeingwithphotography.com/swpc_home.html>.

71. Evgen Bavcar perd un œil par accident à l'âge de quatre ans, puis à onze ans reçoit un éclat d'obus qui lui endommage son deuxième œil.

72. Cf. **Volume 2, fig. 68, p. 73.**

73. Evgen Bavcar, « The mirror of dreams », in *Zone Zero* [en ligne], [consulté le 3 Décembre 2012], < <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar17.html>>.

écart que déterminent les différentes racines du mot « *phantasia*⁷⁴ », telles qu'elles passent de « *phainô* » [faire apparaître la lumière] à « *phainomai* » [venir à la lumière, apparaître] et à « *phantozomai* » [devenir visible, apparaître, se montrer] ou encore « *phantazô* » [rendre visible, présent à l'œil ou à l'esprit]⁷⁵. Il y a dans le mot « *phantasia* » – en ce qu'il désigne aussi bien l'imagination que la représentation d'une image ou son apparition – en même temps qu'une volonté de vie et d'action, quelque chose d'une faillibilité de l'être en tant que son existence est soumise à un apparaître venant à s'inscrire par une lumière qui est autant source d'un éclat issu des réalités sensibles que lueur d'images mentales qui produisent la *phantasma* au sens où l'entend Aristote⁷⁶. En cette acception, les autoportraits de Bavcar obéissent à une structure double où se donner à voir sans se voir revient à se voir en soi-même ou à se représenter l'image de soi sur l'écran de sa nuit intérieure pendant qu'elle apparaît photographiquement.

Ce procès n'est pas spécifique aux personnes aveugles. Nous y retrouvons le problème du visage et de son image, tel qu'il se pose aux voyants, et de façon certes accrue à ceux qui n'y ont pas accès dans le visible. Nous avons notamment souligné plus haut la difficulté devant laquelle nous nous trouvons, lorsque, périodiquement, au hasard d'une photographie, nous faisons face à l'image de nous-mêmes (dont ne connaissons pas précisément la nature en dehors de l'ombre qu'il nous arrive d'apercevoir ou du reflet inversé que les miroirs nous tendent), et que nous découvrons un visage qui nous semble en profond décalage avec celui que nous nous représentons – et pour cause : il est bien rare que ces deux images coïncident exactement.

Particulièrement ici, si Evgen Bavcar décide l'éclairage en clair-obscur et le cadrage de son visage dans l'espace, il n'en voit jamais le résultat imagé qui s'incarne dans le visible. Ainsi, comme il l'explique lui-même, Evgen Bavcar

74. Jean-Louis Labarrière, « *phantasia* [Φαντασία] », in Barbara Cassin (sous la dir de), *Vocabulaire européen des philosophies*, *op. cit.*, pp. 931-935.

75. « si la *Phantasia* est ce en vertu de quoi nous disons qu'un *phantasma* se produit en nous » (Aristote, *De Anima*, III, 3 428a 1-2)

Cf. Jean-Louis Labarrière, *op. cit.*, p. 933.

76. Pour Aristote, la *phantasma* est *phantasia* contrairement à Platon qui semble généraliser sous le terme « *phantasma* » ce qui a trait uniquement à l'idée.

Cf. Aristote, *De Anima* II, 3, 428a 1-2 ou 433a 9.

« photographie ce qu'il imagine⁷⁷ », tandis que le cliché témoigne autant d'une réalité apparaissante que de la visualisation d'une pensée en acte.

Or, n'est-ce pas ce qui se produit lorsque nous photographions ?

En effet, quel photographe peut affirmer de l'image obtenue qu'elle n'est pas tirillée entre ce qu'il a perçu du réel et ce qu'il pensait tirer à partir de celui-ci ? Quel photographe peut-il prétendre produire une image sans passer par une série de filtres de sélection destinés à élire un cliché dont le tirage donnera les dernières garanties d'un travail répondant à un choix de vision qui s'écarte plus ou moins du visible perçu, comme de ce qui, en lui, n'est pas du tout perçu ou pas encore perçu au titre d'une conscience imageante ?

Or, sous couvert d'un résultat dont le support visuel ne lui est pas accessible, tout photographe non-voyant, de par son acte paradoxal, met à jour un conflit entre ce qui relèverait du réel ou de ses apparences (visibles et invisibles) au titre d'une vérité, et ce qui viendrait à l'imagination selon des vues mentales assimilées à des illusions. Il s'agit là d'un conflit inhérent à la notion d'image qui, on le sait, agite le berceau de la philosophie occidentale depuis Platon, dont on se souvient de la mise en garde quant au pouvoir d'aveuglement des simulacres.

Cependant, lorsque Evgen Bavcar écrit : « je sais qu'il y a des choses qui m'échappent, mais c'est vrai aussi pour les photographes voyants », il témoigne de ce que ce conflit se joue entre perception et représentation au sens où Husserl a interrogé les apparitions d'images selon les intentions qui les guident et leur modalité d'appréhension⁷⁸. C'est pourquoi Bavcar, dans ses autoportraits, se plaît – sans pour autant les percevoir – à présenter son ombre ou son reflet dans un miroir qui, dès lors qu'ils sont photographiés, induisent une hésitation de réception quant à la manifestation de sa personne physique en une image. C'est pourquoi, d'autre part, il joue à inonder de lumière sa figure qui se tient dans la pénombre, ou à en souligner uniquement les

77. Evgen Bavcar, « The mirror of dreams », in *Zone Zero* [en ligne], [consulté le 3 Décembre 2012], < <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar02.html>>.

78. Sur ces questions, voir Raluca Mocan, « Perception et conflits fondateurs chez Husserl (1) », in *Implications philosophiques, Espace de recherche et de diffusion*, [en ligne], [publié le 12 décembre 2011], [consulté le 10 Janvier 2012], <<http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/perception-et-conflits-fondateurs-chez-husserl-1/>>.

contours⁷⁹, troublant, de fait, la conscience que nous pouvons forger de l'apparition de cette figure ou de sa disparition sur le support photographique tel que celui-ci révèle la mise en acte d'une présence qui tend vers l'absence. En cela, Bavcar active une figuration qui, en amont de la prise de vue photographique, tend à dédoubler la réalité de sa personne et à la transformer en apparence esthétique, exactement comme lorsqu'un comédien joue un personnage qu'il ne voit pas au sein de la représentation à laquelle il participe et qu'il efface son propre visage sous les feux du masque qui lui est demandé.

Cela nous rappelle une forme traditionnelle de spectacle connue à Prague sous le nom de « théâtre noir », dont Evgen Bavcar a peut-être connu l'existence avant de perdre la vue. Or, dans ces spectacles, la scène est constituée d'une boîte plongée dans une obscurité totale et les figurants sont généralement recouverts de noir des pieds à la tête, tandis que leur visage est pareillement masqué. Leur personne devient ainsi invisible, même lorsqu'elle arbore des costumes extravagants, lesquels sont alors éclairés par des projecteurs ultraviolets comme le sont aussi les éléments du décor et les accessoires. Ce procédé, au demeurant très simple, permet de créer de nombreuses incohérences scéniques (objets voltigeant dans les airs, figures sans visage placées dans des positions improbables, etc.), mais surtout, en annulant la perspective, il crée l'illusion d'une image animée aux couleurs saturées, telle que cette image pourrait sembler se projeter sur l'écran intérieur d'une imagination fantaisiste. Pourtant, il s'agit d'un simulacre comme en fabriquaient les lanternes magiques et autres fantasmagories⁸⁰.

Or, comme dans les prouesses illusionnistes savamment mises en œuvre par ces « théâtres noirs », certains des autoportraits d'Evgen Bavcar requièrent des effets scénographiques dans lesquels les figures sont absorbées en partie

⁷⁹. Cf. **Volume 2, fig. 69, p. 73.**

⁸⁰. On en connaît l'impact au Moyen-âge puis à la Renaissance, au cours de laquelle les dispositifs optiques se perfectionnent pour s'appliquer au principe de la *camera obscura*. Giovanni Battista della Porta a mentionné leurs fonctionnements et leurs usages dans son *Magiae naturalis*.

Cf. Giambattista della Porta, « La magie naturelle », Livre 4, [livre numérique google libre de droits], [en ligne], [consulté le 10 Janvier 2013], <http://books.google.fr/books?id=dc5AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gs_b_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

par l'épaisseur de l'obscurité, alors que d'autres sont violemment éclairées⁸¹. Cela conditionne un trouble quant à la réception de l'image, car un court instant, nous ne savons plus distinguer la statue dont le corps est factice – motif récurrent chez Bavcar – de l'homme en chair et en os qui pose pour la photographie ; tout comme nous sommes perturbés quant à la différenciation des « composantes réelles » et des « composantes intentionnelles » dont les apparitions sont discordantes dans le cas où nous nous trouvons, selon le paradigme husserlien, devant un mannequin de cire⁸².

Mais, plus encore, la référence que nous osons au « théâtre noir » marque une expérience de vie dont la lumière s'est peu à peu retirée pour laisser percevoir, avant la cécité totale, des formes probablement marquées par des contrastes en clair-obscur. Cela explique pourquoi Bavcar produit essentiellement des images nocturnes : « Je fais des photos la nuit avec des éclairages », confirme-t-il⁸³. Cela explique également l'utilisation d'une lampe-torche qui pendant le temps de pose, soit balaie de son faisceau un trajet gestuel que d'autres appellent « *light painting*⁸⁴ », soit se fixe sur le visage jusqu'à en surexposer la chair⁸⁵. Il est d'ailleurs étonnant de remarquer que la majeure partie des travaux de photographes non-voyants – en tout cas pour ceux qui ont vu une partie de leur vie – mobilise des éclairages qui se focalisent sur le

⁸¹. Le mot « scène » nous est permis car, dans plusieurs de ces autoportraits, Bavcar se sert notamment d'une estrade.

⁸². Raluca Mocan, *op. cit.*

Husserl explique ainsi : « La même complexion de contenus de sensation peut être au fondement de perceptions différentes, de perceptions d'objets différents, comme tout mannequin le prouve, dans la mesure où ici, d'un point de vue maintenu fixe, deux « perceptions » sont en conflit, celle de la chose mannequin et celle de l'être humain représenté, l'une et l'autre édifiés sur le même fondement de sensations. »

Cf. Edmund Husserl, *Chose et espace, Leçons de 1907*, [Trad. Jean-François Lavigne], Paris, Puf, 1989, §15, §69 [45].

⁸³. Evgen Bavcar, Daniel Mermet, « Evgen Bavcar et Rembrandt, Entretien au Louvre le 21 Mars 1991 », in *La bas si j'y suis, émission de Daniel Mermet, du 23 Mars 2010 sur France Inter*, [média en ligne], [mis en ligne le 23 Mars 2010], [consulté le 30 Novembre 2012], <http://www.la-bas.org/article.php3?id_article=1916>, [18'52"]

⁸⁴. C'est le cas notamment de Sonia Soberats également non-voyante, dont les images récentes offrent de grandes proximités plastiques avec celles de Bavcar.

Cf. Julie Turkewitz, « Visions of a blind photographe » in the New York Times blog, Lens : Photography, video and visual journalism, [en ligne], [posté le 18 septembre 2012], [consulté le 29 Novembre 2012], < <http://lens.blogs.nytimes.com/2012/09/18/visions-of-a-blind-photographer/>>.

⁸⁵. Evgen Bavcar, « sans titre » [photographie n° 30], in *Zone Zero* [en ligne], [consulté le 3 Décembre 2012],

<<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar30.html>>.

Cf. Volume 2, fig. 70, p. 74.

corps et particulièrement sur le visage⁸⁶. Cela montre qu'à l'inverse des aveugles de naissance, les personnes qui subissent une cécité tardive semblent constamment rester en appel du visage de soi-même et d'autrui. Borges en témoigne au fil de nombreux poèmes, dont *L'aveugle* est peut-être le plus poignant, en ce que, dès les premiers mots, il déplore une privation de « la diversité du monde » et qu'il marque une impossibilité à situer les proches dans la continuité du temps qui passe, tant celui qui a perdu la vue à en tête « Les visages dont aucun n'a changé [...] »⁸⁷

Néanmoins, par la pratique de la photographie, Evgen Bavcar – comme d'autres aveugles aujourd'hui – semble faire acte de résistance quant à la privation du visage. C'est ainsi qu'au cours de la prise de vue de son propre visage, il concentre sur celui-ci une lumière dont ses yeux ne perçoivent pas la vive intensité, mais dont il sent probablement la chaleur. Cela engage une attitude où l'être se veut continuer à ressentir l'apparaître qu'il incarne, mais sur lequel il n'a plus vraiment de prise en dehors de la possibilité d'une image qu'il lui appartient de fabriquer et d'inscrire à la lumière, ainsi de *photographier*.

Il est d'ailleurs intéressant de retenir les propos d'Evgen Bavcar, lorsqu'invité à appréhender un autoportrait de Rembrandt⁸⁸, non seulement il revient toujours au visage dont il souhaite que lui soit détaillés précisément les traits, mais il demande à son interlocuteur : « Est-ce que vous pourriez vous imaginer si vous regardez ce visage avec une lampe de poche ? »⁸⁹ pour finir par le questionner sur la possibilité que posséderait le tableau « d'aveugler le regard ? »⁹⁰ S'ouvre ici une dialectique – que Bavcar met en œuvre dans ses photographies – où la curiosité du voir se trouve rattrapée par un aveuglement

⁸⁶. Nous renvoyons par exemple aux travaux de Sonia Soberats.

⁸⁷. Jorge Luis Borges, « L'aveugle », in *Œuvres complètes, Tome II, op. cit.*, p. 268.

⁸⁸. Il s'agit d'un autoportrait de Rembrandt au chevalet situé dans l'aile Richelieu du Musée du Louvre [peinture à l'huile sur toile, 1660]

Mais, rappelons aussi que 1991 est l'année où Derrida est commissaire de l'exposition « Mémoire d'aveugle, Autoportrait et autres ruines » dont les dessins montraient notamment la difficulté de voir son propre visage que Rembrandt contournait par l'utilisation d'un miroir. Ainsi si Rembrandt figure au catalogue de cette exposition par d'autres œuvres que les autoportraits, nous la jugeons opportune quant aux circonstances culturelles de l'émission précitée.

⁸⁹. Evgen Bavcar, Daniel Mermet, *op. cit.*, [44].

⁹⁰. *Idem*, [51]

Cf. Volume 2, fig. 71, p. 75. (bien qu'il s'agisse évidemment dans cette reproduction d'un livre d'images ouvert sur un portrait de Vermeer).

inéluçtable. Le voyant y est renvoyé à un voir aveuglé, tandis que l'aveugle met en lumière une « vision » qui le rend illusoirement voyant.

Cela rejoint à double sens la notion d'*éblouissement* au-dedans ou au-devant duquel les hommes sont également aveuglés, que la cause en soit une pathologie interne ou que le trouble en soit provoqué par la trop vive lumière d'un dehors⁹¹. Les prisonniers de la caverne platonicienne en savaient les extrêmes, eux dont les yeux scrutaient les ombres pour se représenter un monde dans lequel ils n'avaient pas d'existence autre qu'un corps sans visage ; eux dont les yeux s'aveuglaient à la lumière si toutefois ils tentaient une sortie vers le jour ; eux enfin, qui s'étant habitués à ce jour n'étaient plus en situation de voir dès lors qu'ils retournaient dans l'obscurité de la caverne à la rencontre des leurs⁹².

Mais, loin d'entrer dans la condamnation des images généralement déduite de cette caverne sans issue, il nous paraît plus intéressant d'en comprendre la prévenance au seuil de l'espace psychique qu'elle tend à formuler – c'est-à-dire d'un lieu où, bien qu'il soit muni d'yeux pour voir, l'humain, en tant qu'il demeure ignorant de la réalité du monde, ne semble pas en mesure d'en distinguer autre chose que les parts extrêmes qui, de quelque endroit qu'il se tourne, le soumettent à l'aveuglement.

Qu'est-ce à dire, si ce n'est, d'une part, qu'en subissant une situation au cœur de laquelle il demeure sans maîtrise, l'homme serait voué, dans son existence, à tenter de discerner des formes dans une obscurité dont il ne peut mesurer la consistance, et à se diriger vers une lumière permettant un apparaître dont l'éclat susciterait son désir le plus fort jusqu'à cet éblouissement qui retourne au soleil noir de la douleur ?

Dès lors, si, comme le souligne justement Dominique Baqué, « ce qui éblouit est à la fois ce qui fascine et frappe de cécité, ce qui soudain m'advient et que je ne maîtrise pas, mais aussi peut-être, ce que j'attendais toujours déjà,

⁹¹. C'est ce que signifient les différents sens du mot, selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], [consulté le 5 Décembre 2012], <<http://www.cnrtl.fr/definition/éblouissement>>.

⁹². Platon, « L'allégorie de la caverne », in *La République*, Livre VII, 514a à 519a., [trad. Émile Chambry], Paris, Les Belles lettres, 1967.

qui me ravit et me consume⁹³ », la photographie pourrait être un médium de l'éblouissement, au sens où, quoi qu'elle regarde, elle expose un rapport au monde saisissant cette faille de l'être qui voit jusqu'à l'envi sans toujours voir et ne voit pas ce que pourtant il donne à voir dans le soudain éclair qui surgit de ses zones ombrées.

Dans cet oxymore, la photographie, de par son acte comme son procédé sensible, semble réactiver autant une pulsion qu'une blessure, mais, en tant qu'elle redouble la mise en risque de la contingence d'être au monde dans toute la fragilité qui la constitue, elle nous semble surtout réagir à un *pathos*, c'est-à-dire à ce que l'on subit passivement, comme l'indique l'étymologie du mot que Georges Didi-Huberman souligne instamment⁹⁴. Or, cette réaction en son potentiel cathartique est passion. En ce sens, elle agit une épreuve tant physique qu'émotionnelle appelant la nécessité d'une connaissance des étendues sensibles, mais encore d'une raison visant à vivre ces étendues tout en les distinguant.

C'est ainsi que les images d'Evgen Bavcar retournent périodiquement sur les lieux de l'accident qui conduit à la cécité. Cependant, au lieu de chercher « la dernière image » comme le tente par ailleurs Sophie Calle auprès de personnes qui ont perdu la vue subitement⁹⁵, la quête photographique d'Evgen Bavcar, d'une part, se concentre sur l'œil et ses déterritorialisations, et d'autre part, tend à déréaliser le visage (le sien ou celui des femmes qui l'entourent) – quitte, éventuellement, à le mettre en abîme au sein d'une vision fictionnelle qui ainsi se déploie à l'infini.

Dans le premier cas, l'œil n'est que cavité sombre, orbite inhabitée, ou au contraire iris percé, comme le montre ici et là une tête sculptée ; mais toujours, il a partie liée avec une situation de manque, ou alors la métaphore d'une douleur qui, outre un acte de percement, rappelle la rétractation sensible d'une pupille exposée à une lumière trop vive. Cela est criant dans « *Shot against*

⁹³. Dominique Baqué, « La part d'ombre de l'éblouissement », in *Éblouissements*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2004, p. 17.

⁹⁴. Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, Peuples figurants, L'Œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, 2012, p. 47.

Cette notion est aussi reprise constamment dans son séminaire de l'EHESS intitulé en 2012-2013 : « Peuples en larmes, peuples en armes. »

⁹⁵. Sophie Calle, « La dernière image », in *Aveugles, op. cit.*, pp. 75-103.

*time*⁹⁶ », où Bavcar met en scène la cible d'une visée au centre d'un cercle de lumière dont la trouée figure autant une pupille active qu'un iris bientôt atteint.

Il est ainsi difficile de ne pas associer le contenu de l'image au coup porté de l'acte photographique dont Philippe Dubois rapporte la violence⁹⁷. Mais, parce que cette violence est pensée du côté de celui qui en reçoit la charge, il semble que les images d'Evgen Bavcar renvoient leur éclat fulgurant à la curiosité du voir, et corollairement au hasard de sa déflagration, tel qu'il s'ouvre à la béance de l'arrêt du temps. Cela, Bavcar ne le sait, en effet, que trop crûment. Il en va de cet obus tenu en mains, dont il nous retourne le tragique éblouissement⁹⁸.

Parallèlement, lorsque Bavcar interroge le drame de sa cécité, il a parfois recours à l'image de son visage d'enfant qu'il duplique puis essaime sur les terrains de ses parcours juvéniles. Ainsi, son portrait photographique à l'âge de huit ans environ (et précédant de peu son premier accident oculaire⁹⁹) vient-il scander les paysages de ses anciens territoires de jeux avant que de s'écouler dans le lit d'une rivière qui emporte les rêves d'un devenir à jamais dévié. Bavcar se situe donc dans une pratique photographique, où l'image de soi, en ce qu'elle n'est pas vue, est doublement donnée au monde, alors que s'enfonce dans l'oubli le souvenir émoussé de son propre visage et que la nature transforme tout événement en un autre dans l'infini du temps. S'y articule une conception de l'existence où le flux du vivant emporte l'éphémère de l'instant qui pourtant a posé sa marque sur une destinée. En ce sens, en tant qu'écriture de soi, l'intention photographique, dès lors qu'elle suit le cours de la vie d'un individu, bien qu'elle en trace un événement identitaire ciblé, semble cependant le renvoyer de façon inéluctable à un processus d'effacement où s'articule ce

⁹⁶. Evgen Bavcar, « Shot against time », sd.

Sur son site : <<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/index.html>, n°2.>.

Cf. Volume 2, fig. 72, p. 76.

⁹⁷. Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, [édition augmentée], p. 154.

⁹⁸. Evgen Bavcar [et al.], *L'Inaccessible étoile, un voyage dans le temps*, Berne, Éditions Benteli, 1996.

⁹⁹. Ce qu'il a précisé lors de l'entretien téléphonique qu'il nous a accordé en date du 8 Janvier 2013, relatant qu'à l'âge de 8 ans une branche d'arbre reçue en plein visage est à l'origine de la perte d'un œil. « Il perdit l'autre en trouvant dans le bois un obus non-éclaté qui lui explosa dans la main » ainsi que l'explique l'article d'Esther Woerderhoff dans le texte accompagnant la monographie qui lui est consacrée.

Cf. Esther Woerderhoff, « Evgen Bavcar, un portrait », in Evgen Bavcar, *L'Inaccessible étoile, Un voyage dans le temps*, op. cit., p. 7.

que la conscience est vouée à renoncer voir, à moins qu'il ne s'agisse, parfois, d'un refoulement.

Or, tout se passe chez Bavcar, comme si l'acte photographique était à la fois la vaine tentative d'une rétention pour soi de l'instant passé et une offrande pour autrui d'un devenir à vivre dans sa dimension inconnue. Et, cela semble se répéter, d'image en image, particulièrement par l'insertion récurrente de ce visage plein cadre de Bavcar enfant, qui tour à tour vient effectivement s'inclure au sein d'un paysage, ou se superposer au tirage à l'avant-plan de lieux intimes – il y est alors tendu à bout de bras, se multipliant autour du visage d'une femme peut-être aimée ou aimante, et bientôt, il est remplacé par une étoile au rayonnement inaccessible¹⁰⁰.

Ainsi, nuanciant ce que nous avons affirmé à propos des aveugles de naissance¹⁰¹, il semble que les travaux de Bavcar se situent dans une dialectique du désir et du manque, en tant que celle-ci – que l'on voit ou non – oscille entre attirance, contact et dessaisissement. Or, au cœur de cette dialectique, s'articule un geste de création tel qu'il interroge le visage via l'apparition d'une trace qui s'élabore dans l'obscurité à la faveur d'une lumière qui en permet la captation, le contact et l'échappée. Nous y reconnaissons les mythes qui ont retenu notre réflexion au premier chapitre de cette recherche. Nous y trouvons aussi le mobile selon lequel la pratique photographique s'est attachée à retenir le visage, croyant en immobiliser l'impermanence à la surface d'un feuillet. Surtout, nous comprenons en quoi cette pratique engage en soi et hors de soi ce que l'on appelle un acte artistique, dont Evgen Bavcar – parce que justement il ne voit pas – confirme quel désir en origine la mise en œuvre sous l'égide d'un rapport au réel, mais aussi du rêve et de la fiction que ce rêve sous-tend, comme il l'indique explicitement : « si fugitive qu'en soit la présence, étant

¹⁰⁰. Cf. Volume 2, fig. 73, p. 77 et fig. 74, p. 78.

¹⁰¹. Dont nous supposons que le rapport aux images se construit sur l'obstacle, du moins sur ce qui vient toucher physiquement la personne aveugle en tant qu'elle fait partie du tout du monde, et donc, probablement très peu en fonction d'un attrait tel qu'il éblouit les voyants. Il nous semble néanmoins, qu'il serait judicieux de reconsidérer la question en partant des images acoustiques que produisent les différents grains de voix. Peut-être cela permettrait-il de poser une distinction entre l'attrait irrésistible des phénomènes visibles et l'attraction telle qu'elle s'ouvre à quelque chose de plus fin et de sans doute plus vaste.

donné le caractère trop intellectuel de ma perception, le rêve de la chose inaccessible m'a amené un jour à prendre mes premières photos¹⁰². »

Que l'on soit aveugle ou non, un désir irréductible, absolu, semble donc être à l'origine des images et particulièrement de celle du visage. Et, que celui-ci soit autoportrait ou non, qu'il soit vu ou non par son auteur n'est peut-être pas primordial, tant ce qui est essentiel à son image est un élan qui part de l'être et va à la rencontre de forces intimes et extimes qui certes reviennent à soi – Jean-Luc Nancy analyse cela avec justesse¹⁰³ – mais qui, au-delà de soi, s'abandonnent dans le monde, qu'il s'agisse du tout du monde ou d'un singulier dans ce monde, puisque toujours il s'agit d'une entité de l'étrangeté en ce qu'elle désigne autrui en son sens le plus ouvert. Or, il nous semble que cet abandon n'est pas seulement un lâcher-prise, mais qu'il est déterminé par un mouvement, qui, en contrepoint du désir, emmène l'être et sa ligne fictionnelle dans une dimension de l'oubli : oubli de soi pour sortir de soi, constate l'écrivain Bernard Noël, dans son « Livre de l'oubli¹⁰⁴ », quand, se demandant ce qu'est une image mentale, il y entrevoit « le croisement de la mémoire et de l'imaginaire, ou l'oubli de cette hybridation¹⁰⁵. »

Que reste-t-il alors à la surface des photographies de Bavcar si ce n'est la rencontre d'une illusion et le contact que cette illusion a malgré tout généré dans la réalité d'un voir invu ? N'est-ce pas là le problème que le visage pose à la photographie dont chaque cliché pourrait sembler vouloir rejouer l'hypothèse ? C'est en effet, ce dont semble témoigner la dernière tendance qu'il est intéressant de souligner dans le travail d'Evgen Bavcar, à savoir, les images où par sa main le visage est touché.

Cela relève d'une pratique photographique où Bavcar s'attache à l'occasion d'une rencontre. Ainsi déambule-t-il, en extérieur, à la croisée de personnes – généralement de jeunes-femmes – dont il touche le visage de sa main gauche, tandis qu'il tient son appareil autofocus de son bras droit à

¹⁰². Evgen Bavcar, *Le Voyeur absolu*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 15.

¹⁰³. Jean-Luc Nancy affirme ainsi que « si tout portrait est un autoportrait, c'est avant tout dans la mesure où il accomplit le trait de l'auto : le rapport à soi, ou le rapport à (un) moi ». » Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, *op. cit.*, pp. 34-35.

¹⁰⁴. « L'oubli dénonce l'en-soi, il oblige à en sortir » écrit-il.

Cf. Bernard Noël, « Le Livre de l'oubli », in *Revue Europe* n° 981-982 / Janvier/ Février 2011, n° spécial Bernard Noël, p. 16.

¹⁰⁵. *Ibidem*, p. 15.

hauteur de sa bouche qui est approximativement celle du visage de la fille qu'il croise, à laquelle il parle, et dont la voix, en réponse, guide le cadrage au 28mm : « je vous écoute, je sais que votre tête est là¹⁰⁶ » dit-il opérant son acte. Et de rajouter : « j'ai mis ma pensée sur votre voix en quelque sorte¹⁰⁷. »

Mais, à bien observer les mains de Bavcar dans les images des passantes qui dialoguent avec lui, ce toucher est un effleurement des doigts¹⁰⁸. Son geste se meut éventuellement en une apposition lorsque les femmes entrent dans un espace intime qui, parallèlement, devient celui d'une image plus élaborée. L'auteur se démarque alors d'une « vision » instantanée – du moins du cliché qui en tiendrait lieu – par la fabrication d'un dispositif imaginaire aspirant à une conception du temps qui n'est pas celle d'un ici maintenu dans l'unicité de l'instant, mais qui ouvre le geste photographique sur une durée : celle des prémices de la mise en scène du corps et du visage, celle des différents temps d'exposition d'un même négatif, celle du tirage, puis, celle du regard qui vient dire l'image à son auteur, et enfin celle de la graphie qui trouve parfois à s'y inscrire – c'est-à-dire, autant de temps d'images, en leurs latences, qui s'avèrent, par ailleurs, constituer une constante dans la pratique des photographes non-voyants¹⁰⁹.

Cependant, quelle que soit la situation spatio-temporelle de la prise de vue pour laquelle obtempère Bavcar, son appareil photographique capte le toucher de son auteur, et son renouvellement,¹¹⁰ en ce que ce contact va à la rencontre d'un visage. Il n'agit donc pas l'autorité d'une saisie, mais plutôt l'érotique d'une caresse venant « regarder » comme il l'explique lui-même¹¹¹, ce

¹⁰⁶. Evgen Bavcar, Daniel Mermet, *op. cit.*, [18'07"]

¹⁰⁷. *Idem*, [18'16"]

¹⁰⁸. Il faut ici mentionner que Bavcar se heurte à bien des difficultés lorsqu'il travaille ainsi ; les personnes ne souhaitant pas toujours être touchées, particulièrement au niveau du visage. Toujours est-il qu'il en rencontre l'apparence dont il sait montrer, dans une série sur Venise, combien celle-ci est un masque de surface.

Cf. Evgen Bavcar, « Mask in Venice » [photographie n° 20], en ligne sur le site], < <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar29.html>>.

Cf. Volume 2, fig. 75, p. 79.

¹⁰⁹. Nous renvoyons ici au site déjà cité : *Seeing With Photography Collective*, [en ligne], [consulté le 1^{er} Décembre 2012],

< http://www.seeingwithphotography.com/swpc_home.html>.

¹¹⁰. Ce qui est permis par l'exposition du même négatif à plusieurs prises de vue.

Cf. Volume 2, fig. 76, p. 80.

¹¹¹. Evgen Bavcar a souligné cela lors d'un entretien téléphonique déjà mentionné en date du 8 Janvier 2013.

qui – dans le réel où un soi aveugle est plongé – est non seulement invisible, mais étranger.

Ce geste est ainsi à rapprocher de celui que conte le mythe de *Psyché* dont il convient de rappeler l'expérience¹¹² : *Psyché* dont le charme innocent est soumis aux lois divines du désenchantement. *Psyché* qui, isolée, attend chaque nuit dans le noir la rencontre de celui dont elle a promis de ne jamais chercher à voir le visage. *Psyché*, dès lors plongée dans une obscurité où rien n'autorise un quelconque discernement.

Pourtant, à celle dont le nom retient le souffle du vivant¹¹³, vient l'idée d'éclairer le visage d'*Éros* dont elle craint, ne le voyant pas, qu'il ne soit le monstre le plus abject. Or, à la découverte du plus beau visage qui soit, tandis qu'elle en caresse les traits, l'huile de sa lampe se met à couler sur son compagnon, le marquant d'une brûlure à la mesure de l'éblouissement dont *Psyché* témoigne.

Le mythe est intéressant à plus d'un titre, car s'il accompagne dans son fondement la pratique photographique d'Evgen Bavcar, il nous semble précisément retenir en son centre le problème du visage et de son image, en tant que celui-ci dépasse les apparences sensibles tout en s'y ancrant, pour finalement s'ouvrir à une transcendance. Ainsi serons-nous amenés au cours de cette thèse à mobiliser différents axes de cet ancien récit.

Mais revenons aux images d'Evgen Bavcar : dans leur ensemble, ne rejouent-elles pas un désenchantement de l'enfance que leur auteur doit autant à la perte de son père à l'âge de sept ans qu'aux épreuves des deux accidents qui, à quelques années de distance, lui ont imposé une cécité totale – ce, au moment de l'insouciance légèreté qu'occasionne le jeu sur les terrains de ses récréations ?

Or, n'est-ce pas en partie un arrachement du même ordre que rapporte l'histoire de *Psyché* qui, absolument rayonnante dans la joliesse de la jeunesse, est bientôt séparée de son milieu d'origine ainsi remplacé par un univers fictif où des lieux fabuleux alternent avec l'espace nocturne d'une chambre qui place

¹¹². Le mythe d'*Éros* et *Psyché* est écrit par Apulée, « Livre IV-28 jusqu'au Livre VI-25 », in *L'Âne d'or ou Les métamorphoses*, *op. cit.*, pp. 110-151.

¹¹³. Dont il faut préciser qu'elle porte bientôt la vie éternelle d'un enfant divin. Cf. Apulée, *op. cit.*, p. 123.

Psyché dans la cécité, alors que parallèlement, elle semble entrer dans l'âge adulte ?

De plus, si l'on revient aux images que nous avons isolées chez Baccar comme appartenant à un processus de déterritorialisation de l'œil et se transformant tour à tour en cadrant d'horloge, roulette de jeu de hasard, cible, lac sombre, ou trouée lumineuse du paysage, nous découvrons un vocabulaire iconique polysémique rassemblant des conceptualisations de l'espace et du temps avec les notions de visée et de trouée – cela, afin de façonner un système métaphorique traduisant à la fois l'idée de vertige et de passage, ainsi que les sentiments d'attraction et de blessure.

Et, justement, c'est, entre autres, ce qui se donne à comprendre dans le récit auquel nous nous référons, car, en sa structure même, l'espace et le temps ne procèdent pas des mêmes images selon que la narration place le lecteur dans l'ordinaire de la vie quotidienne ou dans les contes qui viennent la scander. Or, cet écart, la situation de *Psyché* le redouble selon qu'elle est décrite au milieu des siens ou dans l'espace-temps fictionnel du royaume des dieux où se meuvent des constructions imaginaires tant individuelles que collectives.

Il est par ailleurs important de souligner qu'au fil du mythe, *Psyché* est parfois encline à des effets vertigineux (elle est amenée à un rocher « désigné sur un mont escarpé¹¹⁴ », puis *Zéphyr* l'emporte au-dessus d'une vallée¹¹⁵, et plus loin on la retrouve suspendue dans les airs à la jambe d'*Éros* qui s'envole¹¹⁶ ; enfin, mise à l'épreuve, elle veut se suicider du haut d'une berge¹¹⁷, ailleurs elle doit atteindre un pic rocheux dont l'ascension est mortelle, etc.¹¹⁸) *Psyché* est – par là même et en outre – soumise à de nombreux rites de passages et de franchissements de seuils (celui du palais devant lequel elle est transportée¹¹⁹, celui des préparatifs qui la conduisent à l'isolement de sa chambre¹²⁰, celui du

¹¹⁴. Apulée, *op. cit.*, Livre IV, p. 115.

¹¹⁵. *Idem*.

¹¹⁶. *Ibidem*, Livre V, p. 130.

¹¹⁷. *Ibid.*, Livre VI, p. 143.

¹¹⁸. Au sens figuré il est même dit qu'elle « se précipite dans le gouffre du malheur ». *Ibid.*, Livre V, p. 127.

¹¹⁹. « Attirée par le charme de ces lieux, *Psyché* s'approche et, s'enhardissant, franchit le seuil ». *Idem*, Livre V, p. 116.

¹²⁰. *Ibid.*, Livre V, p. 117.

Ténare vers la fin de l'histoire¹²¹). Tout cela définit une trajectoire où la vision pivote sous l'orientation de points de vue multiples, et passe par des périodes de cécité, alors que le récit répète ça et là comment les sentiments s'arriment à des attirances et des blessures : attirance sensible des corps et des visages qui se retournent ainsi fatalement sur le contrepoint d'une beauté venant éventuellement à manquer (au sens propre comme au figuré) pendant que l'aménité du vivre est soumise à rude épreuve.

Ainsi, se dit un désir de vie en perpétuelle menace d'un trop voir ou d'un ne plus rien voir qui se confronte à l'invisibilité de l'absence¹²². Ainsi se construit, entre réalité et fantasme, une érotique de l'être guidant son rapport aux phénomènes et à autrui selon une dialectique du visible et de l'invisible, du perceptible et de l'imperceptible, de la présence et de l'absence, de la plénitude et du manque, de ce qui se saisit et de ce qui s'échappe, de ce qui touche et de ce qui est touché, de ce qui réjouit et de ce qui blesse.

Nous retrouvons là, outre l'histoire particulière d'Evgen Bavcar, celle que l'on peut supposer de tout humain, en ce qu'il – ou elle – *est* au monde, en sensibilité, en raison, et en déraison, à la fois dans un plaisir ouvert, et dans l'épreuve d'un déplaisir rejoignant le point aveugle d'une fatalité où se dessine une dimension de perte.

Revenons cependant à l'effleurement qui se déploie dans les images de Bavcar : s'il est abord de l'autre en son visage, il dépend d'un contact accueilli par celui qui est touché et qui donc en autorise la lecture. Il y a là un échange érotique qui fait écho à la scène initiale de la chambre de *Psyché* et d'*Éros*, au sens où Bavcar caresse un visage depuis l'obscurité de sa propre cécité, et où chaque femme touchée est certes voyante, mais aveugle à la représentation mentale que construit le geste tactile venant au-devant d'elle.

Pour Bavcar, « celui qui est caressé est obligé de regarder en son intérieur¹²³. » Cela signifie non seulement que le visage se retranche en deçà de sa surface physique jusqu'aux sensations les plus intimes du corps, mais encore, qu'il se déploie au-delà du physique et de ses perceptions, dans un espace immatériel où s'entrevoient les aspirations de l'esprit comme les processus

¹²¹. *Ibid.*, Livre VI, p. 146.

¹²². *Psyché* est notamment nommée par Apulée : « du nom de Vénus absente ». *Ibid.*, p. 111.

¹²³. Ainsi qu'il l'a énoncé lors de son entretien téléphonique accordé en date du 8 Janvier 2013.

inconscients de l'âme. On peut alors se demander avec Jean-Luc Marion, cependant qu'il interroge le phénomène érotique, en quoi le visage manifesterait un surcroît d'être, tant comme source d'intuitions, il « ne bénéficie d'aucun privilège à l'encontre des autres parties du corps humain¹²⁴. » C'est sans doute pour cette raison que la main de Bavcar se déplace de l'extériorité du visage vers l'intime nudité du corps. C'est aussi pourquoi son geste passe de l'effleurement à une plus ample caresse dont il dit qu'elle « regarde de près¹²⁵ » comme s'il « voyait des points de braille¹²⁶ », tandis qu'il photographie dans le noir en éclairant ses modèles par une lanterne qui paraît sortir du mythe que conte Apulée, ou encore par le rayon lumineux d'une lampe-torche déployant ça et là son faisceau dans la volute d'un ruban caressant qui joue avec les moires des faces visibles et de celles qui ne le sont pas, que de toute façon il ne voit pas.

Or, Bavcar, ne s'arrête pas à ce geste d'éclairage qu'il ne veut en aucun cas confondre avec une lumière qui se révélerait par et depuis la personne qui accueille sa caresse. Pour cette raison, sa pratique photographique évolue vers l'emploi d'un matériel sensible aux rayons infrarouges¹²⁷ qui ne sont pas perceptibles par les humains et dont la captation dépend de la chaleur thermique qui émane du vivant. Les images ainsi prises dans la plus totale obscurité révèlent une intensité lumineuse et chromatique toute chargée de présence quant à la main de Bavcar, qui toujours entre dans leur cadrage aveugle. Il en est de même au sujet du buste et du cou de son modèle, alors que le visage de la jeune femme, à peine discernable, montre quelqu'un qui attend dans le noir, les yeux écarquillés de néant et la bouche ouverte sur une peau de silence.

Dès lors, que l'on devine la figure depuis la main qui touche ou que vienne à l'apparaître la personne qui est touchée, l'expérience du visage semble ici se tourner vers la chair partagée en sa surface sensible. Et si Bavcar insiste

¹²⁴. Jean-Luc Marion, *Le Phénomène érotique, Six méditations*, Paris, Grasset, 2003, p. 158.

¹²⁵. Nous faisons référence à l'entretien déjà cité.

Voir également en volume 2, la figure 77, p. 80.

¹²⁶. *Idem*.

¹²⁷. Dont il garde le secret, sachant que la photographie infra-rouge nécessite soit des pellicules qui sont sensibles à ce rayonnement, soit un démontage du filtre à infra-rouge dont sont désormais munis les capteurs digitaux.

Cf. Volume 2, fig. 78, p. 81.

sur la présence kundérienne du « visage qui partage avec vous le sommeil¹²⁸ », c'est que le visage auquel il accède est celui d'un échange tendre que l'artiste ne détache pas du corps et de ses sensations. Il s'agit également d'un visage qui, mis à égalité dans l'obscurité de la cécité, participe à la vie imaginaire de celui qui le rencontre.

Pour autant, il ne faudrait pas penser que Bavcar est dans une proximité érotique dont la photographie tiendrait lieu de passage à l'acte. Il nous semble plutôt qu'il se sert sagement de ses connaissances de philosophe pour élaborer un espace conceptuel dont nous retrouvons le principe dans les définitions de la « stanza » de Giorgio Agamben qu'il lui plaît si souvent de citer. La « stanza » est ainsi autant « une demeure, un lieu de séjour, une chambre » qu'une poétique, dont les troubadours du XIII^e siècle chantaient le *joi d'amour*¹²⁹. C'est donc le lieu d'une érotique qui transcende le charnel et en diffuse les forces libidinales en un sens plus général¹³⁰.

Or, il nous semble que la chambre obscure où *Psyché* séjourne en présence ou en l'absence d'*Éros* pourrait s'ajouter au nombre des *stanze* qu'arpente Agamben à la recherche des élans d'amour. S'y jouent des temps d'attente où, dans l'invisibilité nocturne, s'articule la palette des fantasmes qui tout à tour doutent du vil ou de l'aimable ; fantasmes en lesquels grandit une curiosité qui motive la nécessité du voir ainsi que l'impression sensible conséquente à son acte. Il est d'ailleurs à souligner combien cette impression s'inscrit en tant que trace à même le corps d'*Éros* brûlé par l'huile de la lampe qui l'éclaire, mais aussi à même celui de *Psyché* blessée par la pointe d'une flèche retirée du carquois de son compagnon, alors que cette flèche sert usuellement à viser, c'est-à-dire à atteindre, à toucher une cible attrayante, et ici involontairement à poser sa marque. Il est aussi important de souligner que ces

¹²⁸. Ainsi qu'il l'a rapporté lors d'un entretien téléphonique déjà cité, en faisant notamment référence à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, où Tomas et Tereza sont réunis par le « désir du sommeil partagé », seul moment où chacun d'eux peut fermer les yeux et abandonner son visage dans la confiance à l'autre.

Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 27-29.

¹²⁹. Giorgio Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, [trad. Par Yves Hersant], Paris, Payot et Rivages, 1992, p. 4.

¹³⁰. Notons que si Agamben analyse les fantasmes que cette poétique véhicule telle qu'elle s'est construite depuis les textes antiques puis réinterprétée à l'aune des textes d'Ovide diffusés au moyen-âge et à la renaissance, en aucun cas il ne cite le récit d'Apulée mais se réfère aux mythes de Narcisse et de Pygmalion.

impressions sont blessantes parce qu'elles restent attachées à une intention de saisie et de transgression quand bien même cette intention s'émuousserait d'un profond dessaisissement – en tout cas, elles en demeurent les indices.

Par conséquent, que pouvons-nous retenir de la narration de ces faits concernant le figurable dont l'enjeu pose la question de la révélation du visage¹³¹, si ce n'est, d'une part, qu'issu d'un rapport, celui-ci est relié aux sensations du corps – à ses percepts et à ses affects, ainsi à ses émotions –, et que d'autre part – c'est l'objet même du récit – ces émotions ne dépendent pas uniquement du voir et pourtant déterminent une vision ?

Mais, est-il possible de déduire, qu'à l'image de l'acte et du sentiment amoureux, une représentation oscillerait entre l'élan d'un désir et le mouvement de sa déprise ? Serait-elle ainsi vouée à une érotique dont on ne peut nier que le lien soit parfois rompu par l'épreuve de la perte ? Agit-elle un geste qui, dans l'obscurité de la chambre de l'âme, opérerait quelque chose comme le dévoilement d'un rapport à être, dont elle accepterait l'échappée tout en accueillant son authenticité ?

Nous retrouvons ici le sens vers lequel tend le tracé ombré de l'amant en partance, que *Dibutade* s'emploie à dessiner sur la paroi de son atelier. Toutefois, ce que le mythe d'*Éros* et *Psyché* permet de cerner campe une autre chambre, où la nuit amène à regarder au-dedans de soi les images mentales qui se forgent à l'horizon de nos perceptions les plus intimes telles qu'elles contrastent avec les éclairages soudainement violents du réel.

Dès lors, il nous semble que cette chambre obscure préfigure la chambre noire du photographique, en tant qu'elle dresse le lieu paradoxal où se rejoignent la fabrique des images mentales et la captation des réalités sensibles¹³², en ce que son dispositif situe un périmètre de l'être – en soi et au-devant d'autrui, et surtout, en ce que son procédé produit les traces d'impressions fugitives et non moins intenses d'un rapport.

¹³¹. Celui d'*Éros*, dont il faut rappeler que *Psyché* a promis de ne jamais chercher à voir les traits quand bien même si, comme l'énonce d'*Éros* : « le but est de te persuader de connaître mon visage que, je te l'ai si souvent prédit, tu ne verras plus si tu le vois ». Mais encore, celui de *Psyché*, dont nous remarquons qu'elle ne peut en connaître l'image en dehors des dires d'autrui. Cf. Apulée, *op. cit.*, p. 123.

¹³². Ce que les thèses de Rosalind Krauss ont depuis longtemps démontré. Cf. Rosalind Krauss, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, *op. cit.*

C'est pourquoi, tandis que les travaux d'Evgen Bavcar reconduisent les clairs-obscur d'impressions photographiques qui engagent sa relation au monde et à ce qui lui est autre, il pourrait s'avérer judicieux de les observer en gardant en tête ce que la chambre nocturne de *Psyché* offre de traits communs avec la chambre noire où se forment et se fixent les images de l'extérieur ; car ces images sont parfois si proches de celles qui hantent les écrans de nos pensées, qu'il nous arrive, entre fantasme et réalité, de les superposer.

Enfin, si l'espace nocturne où se tient *Psyché* est le lieu secret du visage où nul miroir n'est en mesure d'en attester l'image, il faut aussi souligner que le visage de *Psyché* est toujours donné, par le récit d'Apulée, au privilège de l'autre ; que celui-ci soit situé, au tout début de l'histoire, dans le cadre d'un *éthos*, qu'il se devine par comparaison aux visages des autres femmes – notamment celui de *Vénus* –, ou qu'il devienne l'apanage de l'acte d'amour. Par ailleurs, jamais les traits n'en sont décrits avec précision, de sorte que le lecteur, à l'instar de l'héroïne dont il est question, n'en a qu'une idée ponctuée de sensations de plaisirs ou d'étonnements, et le plus souvent, d'une profonde tristesse que des flots de larmes recouvrent périodiquement. Autant dire que le visage de *Psyché* ne lui est non seulement aucunement accessible, et qu'il est uniquement esquissé en vertu d'une altérité souvent en situation de puissance. *Psyché* demeure donc dans un aveuglement juvénile, et il lui faut venir à bout de bien des épreuves pour trouver un visage, qui pourrait s'avérer correspondre à un discernement de la conscience.

Parallèlement, le visage d'*Éros*, visible pour le lecteur, demeure longtemps invisible à *Psyché* qui en perçoit pourtant la présence immanente avant même que de le découvrir : « Je ne demande plus à apercevoir ton visage [lui dit-elle], maintenant même les ténèbres de la nuit ne m'empêchent point de voir : je te tiens, toi, ma lumière !¹³³ » Et l'histoire de donner la suite que l'on connaît, où le visage éclairé et caressé d'*Éros* s'enfuit loin du feu brûlant qui permet sa révélation.

Dans ce récit, le visage est donc autant image inconnue de soi-même qu'image invisible de l'autre. Et cette image, cependant qu'elle relève d'une

¹³³. Apulée, *op. cit.*, p. 124.

émotion contenue ou exprimée, parfois même suspendue au seuil de l'aperçu, semble autant retenue imminente que fuite et échappée. Enfin, elle dépend de mouvements de proximité ou d'écart, en lesquels nous décelons l'élan d'un vouloir voir ou au contraire celui d'une dérobée jusqu'à un ne-plus-voir, tandis que le regard est pris dans un excès quant à ce qui est trop près ou trop éloigné.

Le visage est ainsi ce « centre secret », pour reprendre encore Borges¹³⁴, d'un soi dont l'identité est peut-être inatteignable, toujours en procès, en tout cas impossible sans un regard autre qui est autant conscience de ses propres actes en avant de son être et de son corps – ainsi distance posée vis-à-vis de soi-même – que rapport à autrui dans son étrangeté la plus attirante, mais aussi la plus inquiétante.

En ce sens, tout visage est rencontre de soi et d'autrui au centre de la chambre secrète où s'anime une métaphysique de l'être¹³⁵. Et, tout visage est autant surface apparente que le gardien d'un lieu où se vivent des intensités d'existence qui font lien entre une nature physique – sensible – et des temporalités abstraites constituant les passages éphémères des voyages de l'âme et des sentiments qu'ils emportent.

Qu'en est-il, cependant, dans la chambre obscure du photographique ? Le visage n'y figure-t-il pas, entre image de soi et image de l'autre, ce même centre secret jouant un principe identitaire où le manifesté croirait prendre le pas sur l'intériorité et pour autant échapperait à sa propre trace ?

Qu'est-ce donc que la photographie d'un visage ? Le visage y figure-t-il un éclat immanent qui s'imposerait telle une luciole de la nuit dont l'occasion capterait l'éphémère brillance, ou serait-il une surface sensible aux éclairages qui en cherchent les modelés et en transposent les réfractions évanescences ?

¹³⁴. Borges, « Éloge de l'ombre », poème, *op. cit.*

Cf. Jorge Luis Borges, « Éloge de l'ombre », in *Œuvres complètes, Tome II, op. cit.*, p. 185.

¹³⁵. Psyché en est ainsi la personnification.

C'est notamment ce que la théorie jungienne conçoit à travers les notions d'*anima* et d'*animus* dont les personifications symboliques, selon lui, structurent l'inconscient de façon individuelle et collective.

Cf. Marie-Louise Von Franz « le processus d'individuation », [1964], in Carl Gustav Jung [et al.], *L'Homme et ses symboles*, Paris, Laffont, 1990, pp. 177-197.

Qu'est-ce alors que photographier un visage ? Est-ce en trouver la lumière nocturne ou est-ce l'éclairer de curiosité ? Est-ce, par le voir, accéder à son immédiateté et le tenir ainsi sous le regard, en somme l'attester ? Ou serait-ce, dans le voir comme le sans-voir, en tenter la dialectique à la frontière de deux corps, là où les identités se cherchent entre présence et absence, visible et invisible, conscient et inconscient, *éros* et *éthos* – mais encore, là où elles errent, depuis le sensible jusqu'à ce qui affecte, depuis la sensation jusqu'à ce qui construit le sentiment ?

En ce qu'il relie une éthique à une érotique, et des sensations à des émotions, il semble ainsi qu'il soit possible de penser l'acte photographique à l'orée d'une poétique. C'est, sans aucun doute, le projet des images qu'Evgen Bavcar va puiser au cœur de sa cécité, alors que, le caressant, il photographie un visage tout en appliquant sa pensée sur une voix, comme le ferait le narrateur d'une vieille histoire qui penche son visage sur d'autres visages pour en faire venir les images et les amener à dialoguer.

Mais, dans la mesure où le mythe d'*Éros* et *Psyché* conçoit le visage comme une expérience de l'altérité, il en aborde, à la frontière du visible et de l'émotionnel, une énergie figurante confrontée à de profondes inquiétudes qu'il s'agit maintenant d'appréhender.

4. Penser voir : expériences de l'œil à la sortie du visage

Il nous faut donc entrer dans une pièce obscure où à force de scruter l'épaisseur du noir des yeux s'inquiéteraient de ce qui n'est pas visible et qui pourtant serait susceptible de présence. Mais de quelle sorte pourrait être cette présence, hormis celle du doute qui lui est attaché ? Et de quel doute pourrait-il s'agir, si ce n'est celui d'un irréprésentable susceptible de prendre figure ?

C'est ainsi que bien des sans visage déambulent dans les histoires et les images, soigneusement enveloppés de drapés entourant leur informe existence comme la nuit enveloppe le regard de non-voir. Clément Rosset en relate l'invisible « présence » à partir d'une gravure issue de la célèbre série des *Caprices* de Goya nommée « *Que viene el Coco*¹³⁶ », laquelle indique comment on demandait autrefois aux enfants de s'endormir, sous peine d'être emmenés par ce qu'une chansonnette du même titre laisse supposer être un horrible monstre.

Or, lorsque l'on appelle *El Coco* dans la chambre du petit-âge, vient à l'enfant une grande peur issue de l'instauration d'une illusion d'autant plus effrayante qu'elle est justement une illusion. « Pour le dire en un mot [écrit Clément Rosset] : si, dans l'illusion de la perception, l'objet de la vision n'existe pas, la « vision » de l'objet, ou son imagination, n'en existe pas moins. » C'est pourquoi *El Coco* est si puissant.

Mais, sur quoi repose cette vision si ce n'est sur le fait que, faute de voir, elle mobilise entièrement l'imagination au profit d'un croire ? Et comment fonctionne cette vision, si ce n'est, à partir d'une excitation sensorielle, par comparaison, puis montage de réalités antérieurement perçues, et conjointement, par déformation, voire substitution de ces mêmes réalités premières, cela en fonction de la teneur et de l'ampleur des sensations auxquelles elles sont reliées, et le tout projeté sur l'écran d'une pensée ?

Il y a là construction d'un *phantasma* au sens où celui-ci articule à la *phantasia* quelque chose d'extrême, tel que ce quelque chose se transformerait tout en s'amplifiant, sans pour autant se définir parfaitement comme réalité, et

¹³⁶. Clément Rosset, *L'Invisible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, pp. 61-73.

Cf. Volume 2, fig. 79, p. 82.

pourtant se présenterait à la pensée en une image mentale toute puissante transitant par le rêve, éventuellement par des fictions éveillées, ou allant jusqu'à provoquer une hallucination.

De plus, si l'on observe le caractère paradoxal de la situation dans laquelle se trouve l'enfant auquel on répète la chanson du *Coco* – entre la chaleur du sein nourricier près duquel on s'endort et la menace d'être emmené par un cuisinier qui le croquerait¹³⁷ – le *Phantasma* généré par cette histoire, induirait donc, en son phénomène, un rapport entremêlé de désir et d'angoisse tirant l'être soit du côté de la satisfaction – donc d'un plaisir – soit du côté d'un appel néantisant porteur d'inquiétude.

En ce sens, lorsque Goya grave « *Que viene El Coco* », il en appelle à la raison¹³⁸. Ainsi, s'il creuse le paradoxe de la situation qu'il représente, dont il renforce la théâtralisation, c'est pour mieux désarmer le caractère fantasmatique de l'image de l'ogre, du moins la croyance qui lui est attachée. Pour ce faire, il figure le mythique personnage sous l'aspect d'un fantôme arborant une corporéité massive et qui prête à son apparition un certain ridicule¹³⁹. Néanmoins, l'effroi n'est pas évacué de la scène : il fait signe par le blottissement des corps, par le mouvement vers le hors-champ d'un enfant à l'avant-plan, et enfin par l'expression de son visage dont la bouche est renversée et les yeux exorbités de ce qu'ils sont supposés voir.

Or, que nous montre Goya quant au monstre attendu ?

Comme l'enfant auquel on chante le refrain du *Coco*, il nous met en attente d'une menace sans autre fondement que celui d'un croire voir qu'il tourne en dérision, certes, mais d'une menace qui demeure cependant

¹³⁷. *Coco* offre une proximité avec le latin « coquo » qui est relatif à celui qui fait la cuisine. Cf. Dictionnaire Gaffiot, Latin Français, [1934], [en ligne], [consulté le 30 Janvier 2013], < <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=429>>.

¹³⁸. Ce qu'il évoque dans une autre gravure bien connue de la série des *Caprices*, à savoir : « Le Sommeil de la raison engendre des monstres ». Il est par ailleurs à noter que les monstres en question sont des chouettes effraies et un lynx, lesquels ont tous la particularité d'être des animaux qui voient plus clairement que l'humain dans l'obscurité. La morale à en tirer serait peut-être qu'il est plus difficile pour un humain qui s'abandonne à sa rêverie de voir la réalité du monde naturel que pour un animal auquel on ne prête pas à cette époque de faculté d'imagination.

Cf. Goya, *Les Caprices*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2005.

¹³⁹. Ce que Clément Rosset décèle aisément.

Cf. Clément Rosset, *L'Invisible*, *op. cit.*, p. 65-69.

inquiétante, au point de prendre une intensité d'autant plus terrifiante – en tout cas si l'on s'en tient à l'effet que produit le monstre sur le visage poupin – que les traits n'en sont pas dévoilés.

En ce sens, il peut s'avérer intéressant de s'arrêter à la situation très concrète de la montre au travail dans la gravure de Goya, dont il convient de rappeler l'origine latine qui, suivant le sens du verbe « *monstrare* », met littéralement sous les yeux l'étrangeté la plus radicale en ce qu'elle produit des monstres. Or, la chanson du *Coco*, tout comme la gravure de Goya se base sur un paradoxe qui table sur la montre d'un monstre sans que celui-ci ne montre ses traits. Qu'est-ce à dire ?

D'une part, que l'on indique une menace qui, si elle existe, n'est pas fondée en raison ; d'autre part, que le monstre tire son étrangeté de ce qu'il avance dans la dissimulation ; enfin, et par conséquent, que ce monstre n'est peut-être pas à chercher dans l'apparition spectaculaire d'*El Coco*, mais dans l'effet de cette apparition sur le marmot incapable d'écouter l'injonction de son parent, tel que son caprice le constitue à l'image d'un petit diable qui ne veut pas dormir. C'est en ce sens, précisément, que nous observons le visage de l'enfant aux yeux exorbités comme le pendant du marmot de l'arrière-plan arborant un faciès démoniaque. Ainsi, se dédouble et se perd le visage de l'âge tendre bien vite déformé par les puissances de la désobéissance en laquelle s'immiscent de mauvaises tendances.

Il n'y aurait toutefois pas de quoi en faire un plat pour *El Coco*, si la situation ne recouvrait pas autre chose. En effet, la frayeur dont fait preuve le visage de l'enfant aux yeux exorbités est tout à fait disproportionnée en regard de ce qui est conté. Il s'agit donc d'une frayeur qui, au-delà d'un caprice de bambin, reflète une monstruosité que l'on se doit de chercher ailleurs, et notamment dans ce qu'elle offre de proximité d'expression avec le *Saturne* que Goya peint quelques années plus tard sur les murs de sa propre maison¹⁴⁰.

¹⁴⁰. Nous avons par ailleurs tenté d'en comprendre les forces destructrices lors d'une journée d'étude que notre laboratoire de recherche a consacré à la *Crise du visage* sous l'égide de François Soulages.

Par ailleurs, il est bien sûr opportun de citer ici la magistrale analyse qu'en donne Yves Bonnefoy.

Cf. Yves Bonnefoy, *Goya, Les peintures noires*, Bordeaux, William Blake & Co éditeurs, 2006, pp. 87-91.

C'est par conséquent le visage du parent que le « monstre » lourdement drapé des *Caprices* pourrait finalement renvoyer contre toute attente. Il est d'ailleurs possible de déceler cette déviation dans la posture de la mère, dont la charmante berceuse provoque ostensiblement une peur abusive. La thèse paraît fortement plausible dès lors que l'on observe ses yeux ombrés qui ne sont plus que trouées mortifères s'enfonçant à l'intérieur d'un visage impassible, tandis qu'elle tient en mains un enfant totalement paniqué à l'idée de ce qu'il pourrait voir et qui n'existe pas. Et la chanson de répéter son refrain de double contrainte : « Endors-toi mon enfant, endors-toi tout de suite, car le *Coco* arrive et va te manger¹⁴¹. »

Mais regardant cette gravure, il faut maintenant se demander où se trouve un tel monstre : s'est-il seulement niché dans l'image que véhicule la ritournelle ou, traversant le temps, appartient-il au réel le plus familier jusqu'à le hanter de la découverte inattendue d'une étrangeté qui se situerait au plus près de soi-même ?

Il est intéressant de revenir ici à la fonction du verbe « montrer », dans la mesure où cette fonction incline à regarder quelque chose que l'on ne voit pas, et qu'elle éclaire, tout en inspirant et en avertissant¹⁴². En ce sens, montrer n'est pas nécessairement assimilé à ce qui provoque l'effroi. Montrer serait ainsi désigner, dessiner, représenter, faire prendre forme, figurer, et donc connaître ce que l'on ne connaît pas au sens où cela nous est étranger, quitte à l'imaginer.

Or, qu'est-ce qui fait pivoter le sens du verbe montrer à la figure inquiétante que l'on sait, si ce n'est, justement, ce qui n'ayant pas de forme peut les prendre toutes jusqu'à cet informe qui vient rompre et néantiser la sereine quotidienneté des jours ? Qu'est-ce qui vient éteindre un mouvement d'inspiration puisé dans le réel, si ce n'est l'angoisse que cette inspiration est susceptible de trouver au bout du chemin, là où les yeux dépassent le visible pour plonger dans l'obscurité ? Alors les pupilles roulent à l'intérieur du visage et font sortir des globes blancs affolés, alors les bras se tendent dans le vide,

¹⁴¹. Clément Rosset, *L'Invisible*, *op. cit.*, p. 65-69.

¹⁴². Voir l'étymologie du verbe « montrer » et celle du mot « monstre » en provenance du latin « monstrum », issu de « monere » : « avertir, éclairer, inspirer ». Cf. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], [notices consultées le 24 Janvier 2012], < <http://www.cnrtl.fr/definition/montrer>>, et < <http://www.cnrtl.fr/definition/monstre>>.

sans pour autant trouver de sein maternel où se réfugier, ni de regard où s'accrocher qui soit autre que la béance sombre accompagnant un sourcil ourlé.

Freud le premier a su mettre en relation cette sortie d'orbite que l'œil opère devant l'étrangement inquiétant¹⁴³, qu'il s'agisse de son explication du « mauvais œil », ou de son analyse du conte d'Hoffmann dans lequel les organes oculaires du héros sont volés aux fins d'animer un automate. Cependant, si dans les exemples qu'il cite pour analyser le sentiment d'*Inquiétante étrangeté*, le père de la psychanalyse associe la perte des yeux au complexe de castration qu'il rattache également à l'histoire d'*Œdipe*¹⁴⁴, il n'en demeure pas moins qu'il insiste particulièrement sur la teneur animiste de ce sentiment, qui selon lui anime une pensée toute puissante, d'origine infantile, projetée par le sujet en dehors de lui-même et faisant pourtant retour dans sa psyché¹⁴⁵.

On comprend bien, dans ce cas, ce qui se trame, et dans la chanson du *Coco*, et dans la gravure de Goya : les sensations de la petite enfance y sont directement reliées à la tendre chair nourricière, au corps maternel auquel on accède, au sein contre lequel on s'endort jusqu'à cet âge où, tenu en éveil, et peut-être submergé par le sensoriel, on n'est pas toujours capable d'accepter d'emblée une autorité autre – ici sans doute celle du père si maladroitement affublé –, quitte à s'installer dans la toute-puissance du caprice qui ne veut pas céder.

Cependant le concept d'*Inquiétante étrangeté* ouvre d'autres portes. Il semble donc important de le mobiliser, d'une part pour indiquer les fantasmes qui s'y logent et prennent corps dans la chambre de l'infantile, et d'autre part, pour tenter de comprendre comment l'*Unheimliche* est à l'œuvre et se déplace dans les images, ce depuis des temps déjà anciens jusqu'à des plus récents¹⁴⁶.

¹⁴³. Freud, « L'Inquiétante étrangeté » [1919], in Claude This, *De l'art et de la psychanalyse, Freud et Lacan*, pp. 151-169.

¹⁴⁴. À propos de laquelle il indique notamment « même l'auto-aveuglement du criminel mythique Œdipe n'est qu'une atténuation de la peine de castration qui eût été la seule adéquate selon la loi du Talion » *Ibidem*, p. 155.

¹⁴⁵. *Ibid.*, p. 163-164.

¹⁴⁶. À ces fins, il est utile de consulter le commentaire éclairant de François Stirn. Cf. François Stirn, « L'Inquiétante étrangeté, Introduction et commentaires » [1987], in *PhiloSophie*, [en ligne], [édition électronique de 2008], [consulté le 30 Janvier 2013], < http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/freud_etrangete.pdf>.

Enfin, il semble nécessaire à l'égard de notre recherche, d'exposer en quoi ce sentiment continue à poser problème selon des formes très différenciées, lesquelles ayant pour traits communs d'annihiler le voir au profit d'une vision emportée par la croyance et son imagination.

À ce titre, deux démarches peuvent être retenues qui ont pour particularité de toujours revenir au visage, quand bien même on croirait s'en éloigner.

Les travaux d'Annette Messenger méritent ainsi qu'on s'attarde à leurs *Chimères*, car, que l'artiste en présente les faces inversées, gigantisées, ou déformées¹⁴⁷, et qu'elle les articule ou non à d'autres objets, il faut remarquer comment ces constructions fabuleuses s'originent dans les accumulations ordinaires du réel qui donnent lieu à des « collections » de choses, de négatifs, et d'images, éventuellement réemployées et hybridées. En ce sens, les collections d'Annette Messenger ont trait à la manière dont s'empilent les images de tous les jours dans l'appareil psychique, et à la façon dont la pensée les relègue ou les mobilise, les réutilise ou les transforme, les isole ou les assemble, et enfin les accumule ou les dissimule, comme en témoignent les installations auxquelles se livre la plasticienne depuis de nombreuses années.

Mais ce qui, dans ces constructions, s'ouvre à une fantasmagorie, tient à la fonction d'étrangeté qu'y prend le visage via un éclairage puissant et en clair-obscur qui déforme la plasticité convenue des lumières diurnes. Les yeux n'y sont plus voyants, mais de même que les dents, ils brillent d'une lumière braquée de telle façon que leurs pupilles ne présentent plus la possibilité du regard. D'où leur éventuelle déterritorialisation vers une zone usuellement occultée par le vêtement, là où le sexe éblouit, au sens où sa découverte constitue le point de hantise de l'infantile freudien.

Cela est repris dans l'installation circulaire des « vœux¹⁴⁸ » de l'artiste : cet immense œil vitreux expose alors quelque chose d'une opacité du voir relative au nombre incalculable des fragments qui composent ce que la vision enregistre comme autant d'instantanés sensibles stratifiant un vécu du corps

¹⁴⁷. Cf. Volume 2, fig. 80, p. 83.

¹⁴⁸. Voir Annette Messenger, « Mes vœux » [1988-1989], in Catherine Grenier, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2012, pp. 84-85.

Cf. Volume 2, fig. 81, p. 83.

selon un rapport où autrui est non seulement relié à des sensations synesthésiques appelant le sexuel, mais encore et surtout où, en proie à un mode fétichiste, ce qui est autre est incorporé dans le soi, ou, pour le dire autrement, entièrement avalé par la puissance du désir.

Un écho saturnien se profile donc ici en un œil-corps morcelé, épinglé en vertu d'un point de vue, et parallèlement mis dans l'incapacité de voir ses actes, alors que la vision tourne encore et encore à l'infini. Et cet écho est assurément transgression, détournement, profanation d'un croire voir et de la vénération que l'on peut porter à cette détermination. C'est pourquoi il joue à faire peur, à l'instar de Goya convoquant *El Coco*, ou plus sombrement, en appelant cet ogre inquiétant qui dévore ses enfants afin de leur survivre plutôt que d'accepter sa propre mort en leur continuité. Le visage n'en sort pas exempt. Il se tord, s'inverse, et se retourne sur le sexe qu'il guette d'un œil avide tandis que l'autre est exorbité. Il s'amplifie, se recherche lui-même, se déplace, et se départage, tel un *Janus* aux deux visages dressant la table de saturnales dont le festin n'aurait pas de fin.

Ainsi est peut-être la condition de l'humain : de se trouver, dans le quotidien de son existence, en prise frénétique avec son propre corps à corps, là où le visage n'a plus de mine, puisqu'il s'en retourne à son pendant de sexe qui lui met effectivement le diable au corps. Annette Messenger en tire les ficelles non sans humour, et nous savons quelles parts d'enfances elle exhume ainsi, puis refoule, comme autant de pièces disparates sous les voiles de son *Casino* à la grande loterie de la vie, tandis qu'ailleurs elle raye les yeux des bébés qu'elle aurait peut-être aimé porter, mais que, par-delà les images, elle a avortés¹⁴⁹. Il est alors troublant de considérer son œuvre dans les résonances qu'elle opère avec celle de Goya dont les figures du *Saturne* et du croque-mitaine sont autant de noires réminiscences qui avancent voilées sans qu'on

¹⁴⁹. Deux pièces d'Annette Messenger mettent sous voile des éléments disparates sous les titres « sous-vent », et « Casino » ; la dernière pièce met sous voile le mensonge des images dont est victime la traditionnelle figure de Pinocchio : enfant fabriqué, mais aussi enfant animé par le croire de son créateur, et enfin enfant à l'innocence malmenée de par l'expérience de l'exister.

Cf. Annette Messenger et al., *sous-vent*, Paris Musées, 2004.

Annette Messenger et al., *Casino*, Biennale de Venise 2005, Éditions Xavier Barral, Paris Musée, 2005.

Cf. Annette Messenger, la série « les enfants aux yeux rayés » in Catherine Grenier, *Annette Messenger, op. cit.*, p. 21.

puisse en voir le visage, mais continuent de se déplacer à pas feutrés dans un champ de vision auquel on n'a pas fini de croire et auquel notre existence semble tout entière conditionnée, « à corps perdu¹⁵⁰. »

Il ne faudrait pas pour autant penser que l'impression d'*Inquiétante étrangeté* soit toujours aussi facilement identifiable, ni qu'elle verse aussi aisément dans le démoniaque. En ce sens, l'œuvre photographique d'Hervé Guibert apporte un éclairage singulier, à la fois parce qu'en totalité elle s'ancre dans le défilement des jours et des rencontres et que, plus ponctuellement, elle s'attache à la figure inanimée du mannequin de cire dont Guibert découvre l'étrange ambivalence à l'occasion de visites muséales, voire de l'exploration des coulisses de l'établissement Grévin.

Or, le mannequin de cire est une des figures de l'*Unheimlichkeit*, que Freud puise dans le conte de « L'Homme au sable » afin d'indiquer comment le héros de la narration se trouve dans une situation duelle ne lui permettant pas de s'accrocher à quoi que ce soit de réel, mais qui, tout en le tirillant, le précipite en avant d'une fuite fictionnelle, où la figure du même fait retour sur le modèle d'origine et le dédouble.

C'est précisément ce qui ressort des photographies de Guibert présentant des mannequins de cire, tant il semble que leur auteur soit très concrètement en prise avec l'injonction de sa propre image¹⁵¹. Et c'est peut-être alors de façon plus insidieuse le sens de l'acte photographique, quand il est autobiographique, que de dupliquer l'instant vécu pour en fabriquer – notamment chez Guibert – une « image fantôme » qui sans cesse reviendrait hanter son auteur, puis en dédoubler l'existence, de par la fiction enchantée du quotidien ainsi opérée.

Cependant, à l'examen de ces photographies, si l'on se doit de repérer une figure du double, et si l'on peut certes souligner quel trouble de la

¹⁵⁰. C'est le titre de l'installation qu'Annette Messenger a présentée fin 2009 à la galerie Marian Goodman, dont les éléments photographiés de corps épars se gonflent et se dégonflent en une profonde respiration, laquelle tient l'installation en vie sous un voile de tulle noir qui déjà hante le corps de la mort qui l'étreint.

Cf. Annette Messenger, « À corps perdu, Heart and soul », [2008-2009], in *Site de la Marian Goodman Gallery*, [page de l'artiste], [en ligne], [consulté le 4 Février 2013],

< [¹⁵¹. Cf. **Volume 2, fig. 82, p. 84.**](http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2009-09-05_annette-messenger/#></p>
</div>
<div data-bbox=)

conscience imageante est instauré par le mannequin¹⁵², il semble que quelque chose de plus dérangeant encore fasse converger le sens de l'image vers la cire figée du corps modélisé, vers ses yeux sans regard, en leur fixité aveugle, en un malaise en somme beaucoup plus grand : celui de la pétrification morbide qui signe pour chacun le pacte de la mort annoncée¹⁵³.

Car, en effet, parce qu'ils sont immobiles, les yeux des mannequins désagrègent l'illusion selon laquelle on croirait voir sous peu leur visage, leur figure, s'animer. Et c'est bien en ce sens que leur image – et à plus forte raison, leur image d'image – prend tout à coup un relief inquiétant. Car ces yeux fixes rabattent brutalement la rêverie du croire sur son absurdité. Ils laissent celui qui en rencontre l'inexistence à l'abandon de la fable qu'il s'est contée et qui cependant continue à faire son chemin dans le fonctionnement analogique de la pensée, là où la mêmété a encore toute sa place, là où celle-ci rejoint les mécanismes animistes qui donnent vie aux poupées¹⁵⁴.

Or, cette brutale chute du fantasme semble aller de pair avec l'idée d'un arrachement : arrachement des yeux d'*Olympia* dans le conte d'Hoffmann, dépôt et multiplication des yeux de verre dans les photographies de Guibert¹⁵⁵. Conséquemment, le pouvoir de la croyance semble ainsi devoir reculer au profit d'une mise à distance méthodologique qui nécessite un comptage, un tri, un repérage des yeux à placer sur tel buste, sur tel mannequin. Cela préfigure l'emploi de lecteur qu'Hervé Guibert occupe quelque temps plus tard dans une institution pour non-voyants, travail qui exige un abord du regard de l'aveugle dans ce qu'il offre de plus vrai puisque l'inertie de ses yeux ne ment jamais¹⁵⁶. Mais, ce travail est éminemment rattrapé par l'étrangeté de ce qui s'y expose. Dans ce contexte, Guibert observe l'inquiétude tisser les anomalies du voir et du non-voir jusqu'à ce qu'à nouveau elles remplissent leur fonction déréalisante. Dès lors, faisant corps avec elle, il pressent la crainte de l'ultime

¹⁵². Comme évoqué plus haut dans ce chapitre, la figure du mannequin se rattache aux théories husserliennes relatives à la conscience d'image.

Voir p. 227 de cette thèse.

¹⁵³. Cf. Volume 2, fig. 83, p. 85.

¹⁵⁴. Ce que relève précisément le texte de Freud comme les commentaires qui en sont donnés. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁵. Cf. Volume 2, fig. 84 et 85, p. 86.

¹⁵⁶. C'est ce que précise par induction Josette, lorsqu'elle s'écrit doutant de son amant : « Tu mens. Tu n'es pas aveugle. Laisse-moi toucher tes yeux qu'ils te trahissent ».

Cf. Hervé Guibert, *Des aveugles*, *op. cit.*, p. 103.

jusqu'au vertige de son arrivée déchirante et de son coup fatal. C'est pourquoi il photographie avec l'œil unique de son appareil photographique l'écorché aux yeux écarquillés prêt à l'emmenager dans les cercueils des cires anatomiques. C'est pourquoi il écrit, encore et encore, dans une avidité sans fin, jusqu'à ce que les yeux lui sortent du visage en une expérience à rapprocher de celle de Bataille, dont l'énoncé, dans son tourbillon nocturne, cherche à retrouver un peu du *bleu du ciel* :

Quand je sollicite doucement, au cœur même de l'angoisse, une étrange absurdité, un œil s'ouvre au sommet, au milieu de mon crâne.

Cet œil qui, pour le contempler, dans sa nudité, seul à seul, s'ouvre sur le soleil dans toute sa gloire, n'est pas le fait de ma raison : c'est un cri qui m'échappe. Car au moment où la fulguration m'aveugle, je suis l'éclat d'une vie brisée, et cette vie – angoisse et vertige – s'ouvrant sur un vide infini, se déchire et s'épuise d'un seul coup dans ce vide.

La terre se hérissé de plantes qu'un mouvement continu porte de jour en jour au vide céleste, et ses innombrables surfaces renvoient à l'immensité brillante de l'espace ensemble des hommes riant ou déchirés. Dans ce mouvement libre, indépendant de toute conscience, les corps élevés se tendent vers une absence de bornes qui arrête le souffle ; mais bien que l'agitation et l'hilarité intérieures se perdent sans cesse en un ciel si beau, mais non moins illusoire que la mort, mes yeux continuent à m'assujettir par un lien vulgaire, aux choses qui m'entourent, au milieu desquelles mes démarches sont limitées par les nécessités habituelles de la vie.

C'est seulement par le moyen d'une représentation malade – un œil s'ouvrant au sommet de ma propre tête – à l'endroit même où la métaphysique ingénue plaçait le siège de l'âme – que l'être humain, oublié sur la Terre – tel qu'aujourd'hui je me révèle à moi-même, tombé, sans espoir, dans l'oubli – accède tout à coup à la chute délirante dans le vide du ciel.¹⁵⁷

L'œil, donc, parce qu'il croit en la version fantasmée de sa vision, se déplace à la sortie du visage, là où le corps se sent intensément vivant avant son saut dans le vide. Cela lui autorise un sursis, car, dans la solitude de son unicité, l'homme devine bientôt que son origine ne lui renvoie rien d'autre que le défilement du temps sous les traits d'un visage moribond d'où sortent des yeux exorbités par une puissance de néantisation : ceux de l'enfant des *Caprices* gravés par Goya, ceux des personnages qui hantent les contes nocturnes d'Hoffmann, ceux d'un Freud surpris par le reflet de sa vieille personne sur la vitre du wagon de train, ceux enfin si inquiétants de l'aveugle dont Guibert relate qu'ils habitent « un organe plutôt qu'un visage, un cœur, quelque chose de cru, d'extirpé¹⁵⁸ », à moins qu'il ne s'agisse de ces billes errantes, ces *friandises*

¹⁵⁷. Georges Bataille, « le bleu du ciel », in *L'Expérience intérieure*, [1943 revu en 54], Paris, Gallimard, 1983, pp. 92-93.

¹⁵⁸. Hervé Guibert, *Des aveugles*, *op. cit.*, p. 107.

cannibales dont Bataille reprend l'expression à Stevenson¹⁵⁹, lequel, n'ayant plus de globes oculaires, en connaissait l'humide pouvoir de regard envers qui croirait les consommer ; Stevenson, qui, mourant à découvert de son visage abimé, le tourne en direction de sa femme « comme s'il eut cherché à la voir [...] » depuis sa peau aux orbites enfoncées¹⁶⁰.

Toujours est-il, qu'en l'hypothèse du visage, un voir semble appelé au-delà de sa faculté, et parfois, jusqu'à son point de révolusion. Toujours est-il que, par-delà la chair qui palpite et écarquille les yeux, l'être sensible y découvre l'inquiétante face écorchée qui aura tôt fait de le digérer, comme le monstre avale *Josette*, l'héroïne aveugle, dans la fiction que Guibert lui a consacrée et à laquelle on laissera le soin de conclure ce chapitre, lui donnant volontiers le dernier mot : « dans une autre vie [dit-elle], j'aurai des yeux¹⁶¹. »

¹⁵⁹. Georges Bataille, « Œil » in *Documents*, Paris, Mercure de France, 1968, pp. 187-189.
Georges Bataille, *Premiers écrits, 1922-1940, Histoire de l'œil, L'Annus solaire, Sacrifices, Articles*, Paris, Gallimard, 1973.

¹⁶⁰. Denis Diderot, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶¹. Hervé Guibert, *Des aveugles, op. cit.* p. 121.

Chapitre 5

Épiphanies du visage :

impressions, révélations, aspirations

L'Étant surgit sur un fond qui le dépasse comme l'individu à partir du concept.

Emmanuel Levinas¹

L'apparition d'un visage fait naître des émotions que David Le Breton nomme « le sentiment du visage² ». Selon lui, ce sentiment, dont il relève justement « le terme un peu flou³ » est lié à une impression à laquelle il refuse toute logique de raison et toute tentative d'objectivation. C'est ainsi que pour le sociologue, « ni l'homme qui offre son image sans la voir, ni celui qui la regarde ne peuvent être assurés de partager les mêmes significations⁴. »

Or, dès que l'homme évoque le visage, il semble qu'il en situe l'apparition en vertu d'un écart et par conséquent d'une distance, laquelle alimente ses sentiments en fonction de ce que sa pensée véhicule à l'endroit de la face qui lui apparaît. Ainsi, quand de cette face il invente des images, que celles-ci se diffusent par le dit ou par le récit ou qu'elles prennent forme sur un support, il reconduit, pour lui et pour d'autres, les conditions d'apparition d'un visage hors d'atteinte, puis les transports d'âme que suscite cet apparaître sans qu'il soit besoin de le toucher. En ce sens, il révèle un visage, dont l'essence est vécue comme sacrée.

Cependant, par son geste imageant, celui qui crée s'octroie parallèlement un contact électif ou profane par lequel il rencontre le visage. Il arrive ainsi parfois qu'il fabrique des empreintes qui sont une manière de capter le visage au plus près du foyer de sens dont il semble alors pouvoir attester avec

¹. Emmanuel Levinas, « La métaphysique précède l'ontologie », in *Totalité et Infini*, *op. cit.*, p. 35.

². David Le Breton, *Des visages, Essai d'Anthropologie*, *op. cit.*, p. 102.

³. *Idem.*

⁴. *Ibidem*, p. 107.

certitude la valeur expressive. L'image indicielle prétend dans ce cas à une authenticité d'autant plus louable qu'elle met en lien avec une personne dont elle tire les traits en *pour trait*.

Il est ainsi intéressant d'observer que son procédé est particulièrement mobilisé au temps des premiers chrétiens aux fins de conserver l'image d'un visage christique que par ailleurs les évangiles ne détaillent jamais. Mais, parce que ces empreintes touchent au visage, dont elles prélèvent l'existence à même la peau, elles tendent à en fétichiser l'image et à lui conférer une valeur magique qui dépasse le caractère vénérable des icônes auxquelles elles sont pourtant associées. De plus, quand se fait jour l'hypothèse selon laquelle le visage imprimé de la *Sainte Face* serait un substitut de celui pour lequel il est donné, que d'expertises en expertises, l'authentification se heurte au faux et à l'anonymat de celui dont le support porte les traits, la « vraie image » passe de la saisie appuyée du visage à une empreinte inventée, pure manière de peintre, ou savante manipulation de la plasticité des matières et des formes. La duplication par empreinte rejoint alors la fabrication par imitation quand ce n'est pas la création issue de l'imagination, mais toujours elle est vouée à la répétition et à la diffusion par diverses techniques de reproduction, et cependant toujours elle véhicule une valeur auratique qui parfois confine à la dévotion et au miraculeux, dont cette étude voudrait examiner, sinon les paradoxes, au moins les tensions.

Or, le plus intéressant est qu'entre fonction idolâtre et fonction iconique, entre reliques fétichistes et pièces votives, entre travail artisan et travail de l'art, ces images posent la question de la captation en regard de l'incarnation d'un visage. C'est pourquoi, nous avons à cœur d'en observer les déplacements contemporains, tels que pour faire œuvre, ils interrogent la saisie photographique quant à ses possibilités de « retenir et fixer ce qui est sublime », comme le propose notamment Marie-Jo Lafontaine, ou encore, en ce qu'ils incluent des photographies de visages selon des dispositifs qui visent à dépasser la réalité de la vie humaine, dont Christian Boltanski affronte les extrémités, pour tenter, par son art, de garantir à la communauté des hommes une possibilité de survie.

1. Images sacrées du visage & empreintes mythiques

Il est un seuil où l'hypothèse du visage tend à se révéler. Ce seuil est métaphysique. S'y esquisse la question de l'incarnation, en ce que celle-ci agit un corps par une âme qui le vit en sensibilité et en émotion, et en ce qu'elle engage une irréductibilité de l'être qui accompagne l'homme de la vie à la mort et le relie au sacré. Ce seuil est ainsi, entre intériorité et extériorité, la voie de passage intensif d'un sens double où ce qui est sacré, comme l'indiquent les usages antinomiques de ce mot, se colore de profane – donc d'altération, voire de transgression – et où le profane se tend en direction du *Sacer*, c'est-à-dire, « celui qui ne peut être touché sans être souillé¹ », celui qui, d'une pureté inviolable est exemplaire, celui, enfin, que certains hommes de foi nomment un *Saint*.

De là, plusieurs directions sont données à l'image du visage par les cultures et les croyances : l'une tend à contenir le visage par masquage ou marquage, voire par retrait ou interdiction, l'autre entre dans l'émoi de ses désirs et de ses souffrances – quitte à en rencontrer les excès –, tandis qu'une voie médiane semble accueillir la simplicité du visage en son exister.

Mais, parce que le sacré – c'est là son paradoxe – dépend de la chair, cette étude ne saurait le séparer du sensible où il nous paraît s'ancrer. C'est donc sur la voie tracée par Michel Henry, pour qui « être incarné, c'est être traversé par le désir et la crainte² », que l'on cherchera l'étant du visage en tant que support apparent de « toute la série des impressions liées à la chair parce que constitutives de la substance – une substance impressionnelle donc, commençant et finissant avec ce qu'elle éprouve³. »

En ce sens, un visage exemplaire porte la question de l'incarnation aux confins du profane et du sacré : ce visage est celui d'un homme nommé Jésus, dont la parole rapportée marque la pensée occidentale d'une profonde rupture avec l'antiquité gréco-latine – d'une part, en ce que l'existence de cet homme vénéré comme messie d'un dieu unique affirme un monothéisme en marche

¹. « Sacer » in Cnrtl [en ligne], [consulté le 12 Février 2013], <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/sacer>>.

². Michel Henry, *Incarnation, Une philosophie de la chair*, Paris, Le seuil, 2000, p. 9.

³. *Ibidem*. [souligné par l'auteur].

au-devant de croyances polythéistes, et, d'autre part, parce que cette existence toujours relie le sensible à l'intelligible au lieu de les séparer⁴.

Il est ainsi utile, premièrement, de remarquer sous quelles apparences se donne la figure christique dans des écrits évangéliques qui varient en fonction des différents rapporteurs de l'histoire de Jésus, lesquels tendent surtout à en privilégier les gestes et la parole, beaucoup plus rarement le visage, à moins d'en indiquer la béatitude ou l'outrage, mais jamais le détail des traits susceptibles de permettre une précise identification⁵.

Parmi ces témoignages, celui de Matthieu est certes le plus ancien et à ce titre peut-être le plus fiable, c'est aussi celui qui, se référant à l'Ancien Testament, aborde Jésus en un visage pluriel, tel qu'il s'adresse à tous et se veut être celui de tous, mais encore, un visage clairement signifié comme ouverture sensitive à une possible rencontre émotionnelle, pour qui veut bien y prêter attention :

Ainsi s'accomplit pour eux la prophétie d'Ésaïe : *« Vous entendez et ne comprenez pas. Vous regardez et vous ne voyez pas. Le cœur de ce peuple est devenu dur. Il s'est bouché les oreilles et il a fermé les yeux. Autrement leurs yeux verraient, leurs oreilles entendraient, leurs esprits comprendraient, ils pourraient changer leur cœur et je les guérirais. »* Heureux donc vos yeux parce qu'ils voient ! Heureuses vos oreilles parce qu'elles entendent ! C'est vrai, je vous le dis : beaucoup de prophètes et d'amis de Dieu ont voulu voir ce que vous voyez et ne l'ont pas vu, ont voulu entendre ce que vous entendez et ne l'ont pas entendu !⁶

Cette parole, rapportée au discours direct, fait suite à une question, dont le propos retient le concept d'une médiation du langage par l'image. Posée par les disciples eux-mêmes, et demandant « Pourquoi Jésus parle-t-il en employant des images ?⁷ », elle trouve pour réponse l'injonction répétitive d'une nécessaire ouverture des sens : « Je leur parle employant des images parce qu'ils voient sans voir, parce qu'ils entendent sans entendre, ni comprendre⁸. »

⁴. Sur ce point de rupture avec la philosophie platonicienne voir la démonstration de Michel Henry dans l'ouvrage opus cité.

⁵. Il faut ainsi remarquer qu'à l'arrestation de Jésus, c'est l'avancée de Judas qui le désigne et non une connaissance des caractères que pourrait présenter son visage.

⁶. Matthieu, 13.14., in *Les Quatre Évangiles*, [traduits par Pierre de Beaumont], Paris, Fayard, 1968.

Notons que dans ce chapitre toutes les mentions faites aux Évangiles se réfèrent à cette traduction.

⁷. *Ibidem*, 13.10.

⁸. *Ibidem*, 13.13. Il faut observer bien sûr que cette parole s'adresse au peuple Juif soumis à l'interdiction de représentation et de culte idolâtre par le décalogue de l'Ancien Testament. Pour preuve, on se référerait à la dure parabole adressée aux pharisiens aveugles pour lesquels « quand un aveugle en conduit un autre, tous deux tombent dans un trou. »

À celle-ci, s'ajoute, au hasard du cheminement prophétique, une grande importance accordée aux aveugles qui recouvrent la vue en fonction d'un toucher – c'est-à-dire, par un geste d'apposition littéralement donné aux yeux de l'autre en une *vision*, présentée à la fois comme expérience sensible et comme l'instrument d'un raisonnement capable de mettre en œuvre une pensée imageante par laquelle on peut interpréter le monde, puis partager l'expérience de cette compréhension. C'est d'ailleurs en ce sens que Matthieu rapporte les paroles suivantes : « J'emploierai des images en leur parlant. Je leur ferai comprendre des choses cachées depuis le commencement du monde⁹ », puis plus loin : « Quand il a fini de parler employant toutes les images, il part¹⁰. »

Il est ainsi troublant de constater au cœur même de la narration de sa propre histoire comment Jésus se fait d'abord fort d'une parole en un visage qui s'adresse à autrui tout en se retirant, et comment, parallèlement, il se situe à plusieurs reprises, dans une présentation imagée qui associe le geste du contact à une vision, laquelle, tout en sollicitant la vue, ne dépend pas de la seule faculté du voir, mais, plus loin que le voir, suppose une compréhension de quelque chose qui passe de l'invisible au visible puis s'en détache.

Le processus, en ce qu'il réunit des perceptions et des conceptions, relève de l'art selon sa plus large acception. Il est, de plus, lié à une véritable pratique verbale et gestuelle qui associe le langage, la main, et ce que l'on peut appeler une façon : en ce sens, à partir d'une réalité vécue – du moins rapportée comme vécue –, il *met en œuvre* des images impressives selon des registres divers qui oscillent de l'acte le plus concret à l'idée tout à fait abstraite d'une transcendance qui viendrait s'y incarner ; tout cela sur fond de rituels de répétition qui ont la charge d'assurer la diffusion des images ainsi créées.

On ne s'étonnera pas, dès lors, que ce processus, au plus près de l'expérience christique, trouve pour support direct les tissus censés être voisins du corps de Jésus sur lesquels se seraient déposées les empreintes de ses humeurs : linge trempé sur lequel on raconte qu'il s'essuie, le tendant au

Cf. Matthieu, 15.14.

⁹. Matthieu, 13.35. Soulignons ici le sens pédagogique des images et leur valeur de révélation dans un être-au-monde.

¹⁰. *Ibidem*, 16.53.

peintre chargé de faire son portrait, et qui aurait donné lieu à de nombreuses copies ou « icônes » d'après ce *mandylion* désormais perdu¹¹ ; voile tendu par Véronique pour éponger le visage souffrant dont elle rapporte le *sudarium* aujourd'hui conservé à Saint Pierre de Rome¹² ; linceul appelé « Suaire de Turin » qui entoure la totalité d'un corps défunt authentifié par l'église comme celui du Christ¹³ – ces précieuses reliques faisant toutes l'objet de rares ostensions, comme c'est aussi le cas pour bien d'autres linges sacrés¹⁴.

Or, ces supports sont les véhicules d'un visage-image dont le report d'empreinte vise à matérialiser la survivance d'une chair disparue, protégée par des tissus qui témoignent autant des soins apportés par vénération que des gestes mémoriels d'un corps en acte d'image – celui de donner à voir par simple apposition des mains sur les visages aveugles, mais encore, celui d'une souffrance se donnant à la violence de la blessure portée à même la peau.

Et peu importe que ces supports soient de vrais ou faux autographes du Christ, puisqu'ils font état d'un corps qui, du *subir* – étymologiquement « ce qui va dessous », ici au plus près des sensations de peine – au *supplice*, où les genoux ploient sous la charge du sacrifice de la vie, *supporte*, c'est-à-dire, porte le « *sub* » du préfixe latin à un « *sup* » qui littéralement « *apporte de bas en haut, transporte en remontant*¹⁵. » En ce sens, toute surface d'image relative à l'expérience christique, quand bien même elle serait relative à la mort d'un autre homme, semble prendre la valeur de médium d'un corps paradigmatique

¹¹. Cf. Volume 2, fig. 86, p. 88.

¹². Véronique est d'ailleurs un prénom inventé en ce qu'il accompagne la « *vera icona* » ou vraie image du visage christique.

¹³. Or, il s'agit d'une œuvre datée entre 1260 et 1390 comme l'indique Marie-José Mondzain ; de plus elle semble « peinte » avec un matériau qui n'est pas du sang, ce que souligne clairement par ailleurs Georges Didi-Huberman.

Cf. Marie José Mondzain, *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris Le Seuil, 1996, pp. 235-252.

Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 260.

¹⁴. La généalogie de ces reliques est clairement résumée dans le livre suivant :

Daniel Grojnowski, *Photographie et croyance, Images-empreintes, images vraies*, Paris, Éditions de la différence, 2012, pp. 25-58.

On lui préférera les ouvrages opus cités de Marie-José Mondzain et Georges Didi-Huberman, de même que le travail érudit de Hans Belting, quand bien même ce dernier tend à élaborer une vérité historique à partir de morceaux épars qui, s'ils sont éclairants, réclament d'être étudiés plus avant.

Cf. Hans Belting, *La Vraie image, Croire aux images ?* Paris, Gallimard, 2007.

Cf. Volume 2, fig. 87, p. 89.

¹⁵. Voir la notice « supporto » in *Dictionnaire Gaffiot, Latin Français* [1934], [en ligne], [consulté le 27 Février 2013], < <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=supporto>>.

tel qu'il passerait d'une hypostase ineffable à la révélation d'une image *hyperstasiée* – et cela quel qu'en soit le support. C'est d'ailleurs peut-être dans cet entre-deux que résident, non seulement la parole d'un visage prophétique à son image imaginée, mais encore, des pratiques rituelles mobilisant une plastique sur laquelle reposent les croyances d'une humanité en quête d'un créateur absolument inégalable.

Or, ces reliques au voile desquelles apparaissent les traces d'un visage attesté par l'Église comme étant celui de la *Sainte Face*, sont dites « *acheiropoïètes* » en ce qu'elles ne seraient pas faites de mains d'homme. De fait, reposant sur l'idée d'un contact d'empreinte entre un tissu et un corps, entre un linge et un visage, ces images, dont on a connaissance à partir du VI^e siècle après J.-C., parce qu'elles se donnent d'abord pour des reliques, évacuent de la sorte l'interdiction de représentation ordonnée par l'Ancien Testament. Pourtant, ces linges, s'ils sont surface intermédiaire, ne sont pas moins portés par des mains qui épongent, appliquent, enveloppent, plient, déplient, replient, voire peignent par ailleurs des « portraits » comme le conte la légende d'Édesse¹⁶, et enfin transportent ces tissus en tant qu'ils ont touché un corps sensible dont ils constituent les indices, à défaut de l'identifier.

Il est ainsi légitime de se demander avec Hans Belting, s'il existe véritablement des images qui ne seraient *pas faites de main d'homme*¹⁷ ? D'autant qu'au début de l'ère chrétienne, selon lui, il semble que des étoffes aient été couramment utilisées sur les tombes à titre de rituels de recouvrement¹⁸ visant, dès le IV^e siècle, à transférer la charge sacrée des lieux saints sur des « *brandea* » dont on attendait alors des miracles *à l'image* de ceux que Jésus avait su dispenser de son vivant. Or, ces tissus n'en sont pas moins apportés, déposés, et diffusés par des mains humaines. Il est même possible – c'est ce que suppose Belting – qu'ils aient donné lieu à la fabrication de reliques « véritables » telles que celles-ci, près de deux siècles plus tard, présentent des

¹⁶. D'après la légende, Abgar, roi d'Édesse, frappé d'une maladie mortelle, envoie son peintre Ananias auprès de Jésus aux fins de réaliser son portrait. Mais Jésus s'essuie le visage sur la toile qui devait servir au peintre, il y imprime ses traits et suggère à Ananias que le roi regarde ce visage avec dévotion pour pouvoir être guéri. Ce qui fut le cas.

De cette toile on aurait ensuite créé des doubles par contact, notamment le *mandylion* d'Éphèse. Cf. Daniel Grojnowski, *Photographie et croyance*, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁷. *Ibidem*, pp. 84-90.

¹⁸. Hans Belting, *op. cit.*, p. 85.

empreintes corporelles qui servent de médium authentique et permettent à la fois d'attester « la réalité d'un corps et de montrer un visage en tant qu'image.¹⁹ »

À ces pratiques, il faut ajouter, au moment où vit Jésus, la frappe de la monnaie romaine à l'effigie du souverain en exercice (on en connaît l'usage par la réplique christique demandant aux pharisiens qui lui tendent une pièce au profil de l'empereur, de « rendre à César ce qui est à César²⁰ », ce qui revient à refuser le visage du pouvoir et son économie²¹). Or, l'emploi des pièces de monnaie, qui provient des Grecs, se perpétue dans l'Empire byzantin en substituant tout à fait curieusement un visage *de face* aux nombreux profils arborés jusque-là par les pièces antiques (parmi les rares visages complets qu'elles comptent, Belting mentionne le type masculin idéal que fournit la tête de *Zeus*, dont l'auteur rapporte qu'il sert probablement de modèle pour les premières représentations du Christ²²). C'est ainsi que, datant du VIII^e siècle après J.-C., un plein visage inaugure la représentation de l'empereur Justinien II selon les traits que rapportaient les images acheiropoïètes, mais en fonction de deux types forts divergents : un type d'origine grecque, proche donc des figures de *Zeus*, et un type nouveau, arborant notamment une coiffure connue auprès du peuple de Moïse²³. Toujours est-il que ces visages superposent deux existences en une image – celle de Justinien et celle que l'on se fait du Christ – en vertu d'une double empreinte, issue, et d'un linge sacré, et d'une matrice de monnaie, assurant ainsi à un contact technique, un pouvoir « divin » qui avait pour but de porter chance au souverain, et plus prosaïquement sans doute d'en asseoir la sainteté au sein de l'état, tout en se diffusant entre toutes les mains²⁴.

¹⁹. *Ibidem*, p. 85.

²⁰. Évangile selon St Marc, 12.17.

²¹. César est, selon Georges Didi-Huberman, le premier visage d'un homme politique romain à apparaître de son vivant sur une pièce de monnaie chargée d'en disséminer le pouvoir politique.

Cf. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact, Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte*, *op. cit.*, pp. 71-72.

²². Hans Belting, *op. cit.*, p. 183.

²³. Hans Belting repère la seconde « de type ethnique marqué, avec de courts cheveux frisés » en tant qu'icône authentique de Jésus dont on connaît les répliques situées au couvent de Sainte-Catherine, sur le mon Sinai.

Ibidem, pp. 86-87 et 89.

Cf. Volume 2, fig. 88, p. 90.

²⁴. Il est par ailleurs intéressant de remarquer qu'un visage issu des images acheiropoïètes a marqué les étendards transportés à la tête des armées romaines en guerre contre les perses, se

Il est donc fort probable que rituels et techniques se soient conciliés, reconduisant ainsi des modèles et des façons issus de l'iconographie antique dans la production des nombreuses images de l'ère chrétienne, qui ne se donnent pas exactement pour des représentations, mais en sont *sans y toucher*, puis véhiculent leur empreinte auprès de tout un chacun²⁵. Car un tabou préside effectivement à leur diffusion, tabou qui prend racine auprès d'un corps à la fois humain et sacré, à la fois chair et esprit, à la fois sensible et suprasensible – et surtout, auprès d'un corps de passion dont la souffrance extrême engage une *catharsis* jusqu'au miracle d'une résurrection. Or, ce tabou n'est pas pareillement vécu, selon les personnes qui ont entouré Jésus : si les évangiles rapportent que Thomas l'incrédule touche la plaie du Christ afin que ses yeux croient ce qu'il ne suffit plus de voir²⁶, Marie-Madeleine, elle, se voit refuser d'êtreindre le corps ressuscité, par un « *noli me tangere* » qui la place immédiatement à distance²⁷. Les rôles semblent ainsi distribués dans l'espace, le temps, et selon les genres : les hommes, disciples, portent et diffusent la parole et les images que le Christ laisse derrière lui en divers « *médiums visuels* » comme les nomme Hans Belting²⁸, médiums qui, néanmoins, pour eux demeurent tangibles (ils sont notamment les seuls à toucher le pain et le vin de la transsubstantiation donnés à voir aux fidèles, comme ils sont les seuls à partager un repas avec le Christ après la résurrection) ; quant aux femmes, elles sont davantage enclines à accompagner la passion christique, qu'il s'agisse de purifier le corps de Jésus ou de le pleurer, donc d'en préparer ou d'en accueillir les souffrances, sans pour autant directement le toucher autrement que par le

déplaçant et marquant les territoires d'un pouvoir sacré associé au pouvoir politique, et ce dès la fin du VI^{ème} siècle.

Cf. Joseph Doré, Pierre Geoltrain, Jean-Claude Marcadé, « Jésus [L'image du christ dans l'histoire sacrée] », in *Encyclopédie Universalis*, [en ligne], [consultée le 28 Février 2013], <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/jesus-jesus-christ/3-les-representations-du-christ-dans-l-art/>>.

On se référera par ailleurs aux analyses de Marie-José Mondzain quant à « l'espace iconique et le territoire à gouverner » et notamment à son développement sur « les pièces de monnaies et les sceaux », à propos desquels elle mentionne l'arrivée de l'effigie du Christ sous Michel III [840-867], dans son ouvrage opus cité, pp. 194-197.

²⁵. Hans Belting précise bien que dans le monde Byzantin, l'homme le plus humble était capable de discourir de théologie. Il y a donc pénétration du logos et probablement des images qui le soutiennent aux yeux du plus grand nombre.

Cf. Hans Belting, *op. cit.*, p. 109.

²⁶. Évangile selon Saint Jean, 20.29.

²⁷. *Ibidem*, 20.11-17.

²⁸. Hans Belting, *op. cit.*, p. 113.

filtre d'un fluide déposé sur sa tête²⁹, ou éventuellement – cela n'est pas mentionné dans les évangiles – par l'intermédiaire d'un linge appuyé sur le visage qui procède en tant que « *médium d'empreinte*³⁰ » appelé tardivement « *Vera icona* ».

Le plus intéressant, dans cette distribution des rôles, c'est le chiasme que forment les divers médiums avec les images qu'ils sous-tendent, en vue de construire, entre métonymie et métaphore, une impression sensible ouverte au dépassement d'une révélation surnaturelle. C'est aussi, nous semble-t-il, la dialectique que ces rôles mettent en œuvre entre des proximités et des distances spatio-temporelles, telles que celles-ci établissent les conditions d'apparition d'un phénomène auratique qui s'inscrit, sans doute *a posteriori* de la vie de Jésus, en une *Sainte Face*.

Or, comme le souligne Georges Didi-Huberman dans plusieurs de ses ouvrages³¹, ce phénomène répond à ce que Walter Benjamin a articulé en une dialectique du proche et du lointain, précisément active dans l'espace où se tiennent les objets de culte, alors que l'icône et l'idole se rencontrent à la surface qui leur prête support, en vue d'un récepteur venu les contempler ou les adorer, c'est-à-dire venu voir pour y croire, à moins qu'il ne s'agisse d'un croire voir.

Ainsi, si nous reprenons les mots de Benjamin, selon lesquels l'aura serait à la fois « une trame singulière d'espace et de temps³² » et « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il³³ », comment, à l'instar de Georges Didi-Huberman, ne pas s'interroger sur « la connivence non moins fondamentale entre cette *caractéristique phénoménologique* de la présentation auratique et la

²⁹. On se souvient de l'épisode de Marie-Madeleine versant un fluide parfumé sur sa chevelure. Évangile selon Saint Luc 7. 44.

³⁰. Toujours selon la terminologie de Belting, lequel distingue un « *médium support* ou médium visuel » d'un « *médium contact* ou médium d'empreinte. » Hans Belting, *op. cit.*, p. 113.

³¹. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, pp. 103-123.

Idem, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, pp. 233-260.

Idem, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, pp. 79-88.

³². Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », [1931], in *Walter Benjamin, Sur la Photographie*, *op.cit.*, p. 58.

³³. *Idem.*

caractéristique matérielle du processus invoqué dans la formation de toutes ces images acheiropoïètes³⁴ ? » – à savoir, un processus d’empreinte.

Cela a effectivement de quoi troubler les esprits en les faisant pivoter tour à tour d’une condition visuelle documentaire (autrement dit : la logique indicielle de l’objet reliquaire en tant que trace d’un corps absent et de sa chair essuyée, et à ce titre imprimée, ou plus justement résiduelle, dont nous remarquons que malgré le contact dont elle avance la preuve cette logique s’inscrit à la faveur d’un écart) à une réception de nature affective (relevant paradoxalement d’un contact virtuel, tel que celui-ci transfère une existence passée à une existence présente, cela en vertu d’une proximité synesthésique stimulée par la vue d’un tissu ayant été en contact avec un corps). Devant ces images, indubitablement, nous nous situons donc devant une empreinte dont les fins visent le toucher figuré d’une impression sensible.

L’entrelacs est complexe, sa trame en est fort serrée, tant la mise en œuvre des matériaux, techniques, savoir-faire, et expérimentations des hommes, acte une épaisseur de vie au fil de nombreux passages à la croisée de l’espace et du temps. Benjamin ne s’y était pas trompé, lui qui en questionnait périodiquement le concept et en formulait régulièrement de nouvelles définitions, parmi lesquelles celle des « *Gesammelte Schriften* » retient « un *tissu original* composé d’espace et de temps³⁵. » S’y joue l’apparition d’un visage qui s’inscrit dans sa texture en déposant la sueur de ses efforts à sa surface – ainsi s’y joue *l’humain*, son travail de condensation des images et leur possible captation, dont la *Sainte Face* constitue un motif sans précédent.

Mais, ces considérations ne sauraient négliger les dispositifs de présentation des images acheiropoïètes : en effet, protégées du toucher des fidèles, ces reliques sont généralement enchâssées à l’intérieur de cadres ouvragés : c’était notamment le cas du *mandylion* perdu, dont le schéma nous parvient sous la forme d’un visage isolé à l’intérieur d’un treillage d’or. C’est aussi le cas de la « Véronique » conservée sous encadrement vitré. Et c’est encore le cas de bien d’autres reliques, fréquemment présentées sous des

³⁴. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 83.

³⁵. Cité par l’analyse de Bruno Tackels à laquelle nous aurons à revenir.

Cf. Bruno Tackels, *L’Œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique*, *Histoire d’aura*, Paris, L’Harmattan, 1999, p. 53.

globes en verre qui, tout en assurant un placement sous vitrine³⁶, répondent à la fois à des exigences de conservation et d'exposition.

Or, quoi de plus proche et de plus lointain qu'un objet inclus dans une vitrine cristalline qui accroche la moindre lumière ? Quoi de plus attirant qu'un objet anecdotique, terne d'aspect en dépit d'être relié à une vie humaine, mais *illustre* parce que mis hors d'accès à l'intérieur d'un enchâssement précieux où se déposent les stratifications du temps ? Quoi de plus auratique, en somme, qu'un objet qui, parce qu'il brille comme un globe oculaire, porte le regard sur celui-là même qui s'est arrêté au-devant de son éclat ?

Ce pouvoir de regard, il appartient à Georges Didi-Huberman de le relever à partir des théories de Benjamin, en tant qu'il dépend significativement d'une topique paradoxale de l'objet par rapport au sujet auquel il s'adresse :

Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même : l'objet auratique suppose donc une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon heuristique dans laquelle les distances – les distances contradictoires – s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement. L'objet lui-même devenant, dans cette opération, l'indice d'une perte qu'il soutient, qu'il œuvre visuellement : en se présentant, en s'approchant, mais en produisant cette approche comme le moment ressenti « unique » (*einmalig*) et tout à fait « étrange » (*sonderbar*) d'un souverain éloignement, d'une souveraine étrangeté ou extranéité. Une œuvre de l'absence allant et venant, sous nos yeux et hors de notre vue, une œuvre anadyomène de l'absence.

Sous nos yeux, hors de notre vue : quelque chose ici nous parle de la hantise comme de ce qui reviendrait de loin, nous concernerait, nous regarderait et nous échapperait tout à la fois. C'est à partir d'un tel paradoxe qu'il faut sans doute comprendre le second aspect de l'aura, qui est celui d'un *pouvoir de regard* prêté au regardé lui-même par le regardant : “cela me regarde”³⁷.

Et c'est bien cette topique, qui en construisant « du temps de regard³⁸ », fait entrer les objets reliquaires dans une fonction d'image aux propriétés animistes. Dès lors, toute relique, en tant qu'elle est à la fois paradigme de contact corporel (que celle-ci en porte l'empreinte ou qu'elle en constitue l'essence) et paradigme d'impression visuelle, est ainsi animée d'une existence virtuelle active ou, pour le dire autrement, d'un regard « surnaturel ». Il s'agit là d'un fantasme dont on a rencontré l'hallucination sous une autre forme au précédent chapitre³⁹.

³⁶. Mentionnons ici que dès l'antiquité le verre est un matériau extrêmement précieux dont la transparence est rapportée à la pierre de cristal. Le mot « verre » apparaît dans la Bible selon le terme « *vitrum* » qui origine celui de vitrine.

³⁷. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 104.

³⁸. *Ibidem*, p. 105.

³⁹. Ce que ne manque pas de souligner Didi-Huberman, là où le mot « étrangeté » est clairement emprunté au vocabulaire freudien. Cf. Georges Didi-Huberman, *idem*.

Cependant, on ne saurait trop insister sur le caractère sensible suscité par la relique en laquelle réside une substance, dont le potentiel charnel serait, dans l'imaginaire, amplifié, intensifié, jusqu'à construire dans le cas de la *Sainte Face* un visage « hypertrophique⁴⁰ » avant que d'être diffusé en ce que nous pourrions nommer une *hyperstase*.

Ainsi, parce que ces images ramènent chacun de ses récepteurs à la chair périssable, au flétrissement du corps, à son atteinte, puis à l'arrêt de l'existence qui est la condition physique de tout humain, elles l'entraînent, entre ce qui est déjà mort et ce qui ne l'est pas encore⁴¹, à recevoir un autre lui-même, au cœur d'un ressentir par identification où ce qui reste du visage en quelques traces modelées par des substances qui ont vidé le corps du charnel est, en quelque sorte, réinvesti en sensibilité comme en pensée. Dans cette opération de possible réincarnation que l'empreinte substantielle du visage retient encore quelque temps avant de s'effacer complètement⁴², la menace d'extinction inéluctable du corps et de l'image toucherait donc son regardeur au plus près de sa propre chair, comme elle a touché, par l'impression d'un tissu, une identité encore présente, mais à jamais partie de sa propre vie.

Cette transposition autorise ainsi à l'emplacement même des traces laissées par un visage, un puissant système de visagéification capable de s'agrandir et de s'étendre à d'autres supports, ainsi que l'ont montré Deleuze et Guattari⁴³ ; cela, jusqu'à rebondir sous le regard de deux balles omniprésentes qui hanteraient nos pensées en reconstituant à jamais un « mur blanc trous noirs » et un « mur noir trous blancs » où l'on reconnaît aisément les images

⁴⁰. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 82.

⁴¹. Rappelons que c'est dans l'entre-deux d'un « déjà-là » et d'un « pas encore » que Didi-Huberman campe le concept de l'incarnation picturale du *Chef d'œuvre inconnu* dont nous observons avec lui et avec Balzac la relation au sensible telle qu'elle dépend du corps jusqu'à la chair ouverte et à la mort qui suit – en totale adéquation avec l'histoire christique. En ce sens le procès d'incarnation se tendrait toujours vers la limite de sa décompensation, à savoir le mystère d'une mort à l'œuvre.

Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée, suivie du Chef d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Minuit, 1985, p. 54, p. 60, et p. 155.

⁴². Comme cela se passe pour de nombreuses reliques selon leurs conditions de conservation.

⁴³. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Année zéro – Visagéité », in *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2. *Mille plateaux*, *op. cit.*, pp. 205-234.

positives-négatives du *Saint Suaire*, en un visage qui, au-delà de lui-même, dans le temps et l'espace, s'hypertrophie.

Or, ne l'oublions pas, le *Saint Suaire* révèle le visage supposé du Christ en toute fin du XIX^e siècle, au moment où un photographe amateur chargé de reproduire la relique, produit un négatif-verre sur lequel, à partir des faibles empreintes du suaire, le procédé fait apparaître, en valeurs inversées, un modelé relativement précis du visage, exactement comme s'il s'agissait du tirage inversé d'une plaque gravée. Cela est intéressant, car avant cet épisode, l'usage de la gravure est mobilisé afin de dupliquer le voile sur l'écran duquel on croit voir, dès le XII^e siècle, l'apparition d'un visage animer le *sudarium* des souffrances qu'il aurait essuyées. Il faut dire que depuis le Moyen-Âge, circulent de multiples images de la *Véronique* sur lesquelles figure le visage de la passion christique. Ces images constituent ainsi un motif iconographique massivement investi par les peintres selon un réalisme de plus en plus prégnant au moment de la Renaissance⁴⁴. Parallèlement, des gravures contribuent à véhiculer ce motif et à le reproduire en de multiples exemplaires propres à assouvir la ferveur populaire d'un culte qui attire alors à Rome de nombreux pèlerins⁴⁵. Or, Belting relate un hiatus entre un visage issu de copies du suaire – donc d'empreintes – et un visage élaboré par des images imaginées. À cela s'ajoute une rupture entre des copies antérieures au sac de Rome en 1527 et celles qui circulent par la suite, qui font passer l'empreinte d'un visage aux yeux ouverts à celle, peut-être plus juste, d'un visage aux yeux clos, dont Paul V autorise les « copies authentiques » un siècle plus tard. Quels que soient les doutes qui pèsent sur la légende du voile de *Véronique* et sur la vérité du linge encore aujourd'hui conservé à Saint-Pierre de Rome, il est en tout cas certain que le visage que contient ce suaire en filigrane, tend d'un, à se métamorphoser, et de deux, à s'inscrire en des reproductions certes variables, mais qui ont toutes pour fins de percer le mystère de ce voile en amenant à en visualiser son visage substantiel par un subtil transfert de ses lignes

⁴⁴. À propos du motif iconographique du visage christique montré comme apparaissant sur le voile de *Véronique* qu'il s'agisse de copies ou d'une pure ferveur imaginative, nous renvoyons à l'ouvrage bien documenté de Belting.

Cf. Hans Belting, « Les corps et les images comme article de foi » in *La Vraie image, op. cit.*, pp. 149-162.

⁴⁵. Mentionnons ici que les gravures sur bois étaient tirées éventuellement sur Tissu.

d’empreintes. C’est d’ailleurs peut-être le caractère fortuit ou même impossible de cet exercice que l’on pourrait situer à l’origine du tour de force de la *Sainte Face* de Claude Mellan au XVII^e, dont le visage aspire le regard à l’intérieur du papier comme s’il pouvait le traverser⁴⁶.

Mais, d’autres gravures de dévotions continuent de circuler, montrant *a contrario* d’un modèle iconographique recouvrant les habituels attributs de la passion (couronne d’épines, cheveux longs et fournis, regard pensif prenant à témoin), un visage tuméfié, dépouillé de sa chevelure, barbe partagée en trois touffes coupées, yeux clos légèrement entrouverts.

Cette image intéresse peu⁴⁷, sans doute parce qu’elle appartient à un art jugé mineur, pourtant, elle est probablement diffusée à de nombreux croyants amenés à méditer devant un visage détourné, visage qui ne se présente plus dans une corporéité tenant debout, mais qui se donne au plus près de ce que symbolise la relique de *Véronique*, c’est-à-dire un masque mortuaire, ici couché sur le papier, puis réifié par la présentation verticale de son image.

C’est pourtant en référence à ce visage que, plus tardivement, la lithographie est utilisée pour relater un miracle survenu en 1849 : le 6 janvier, ainsi que le relate le Journal de la basilique Saint-Pierre, une assemblée de religieux et de fidèles voient l’empreinte du voile de *Véronique* prendre progressivement les traits d’un visage qu’ils reconnaissent comme l’homme de douleur de la passion christique. Pour conserver une image de ce moment miraculeux, dont on peut d’emblée remarquer qu’en un jour d’Épiphanie, celui-ci pourrait correspondre à un horizon d’attente de l’assemblée, il est ainsi relativement curieux, alors que le procédé photographique est inventé depuis une bonne dizaine d’années, que l’on appelle un graveur – un lithographe utilisant un matériel encombrant – pour mémoriser l’événement⁴⁸. Il est encore

⁴⁶. Il s’agit d’une gravure à l’eau forte, en taille unique et en spirale, qui constitue une prouesse technique. Cf. **Volume 2, fig. 89, p. 91**.

⁴⁷. On en trouve la gravure la plus ancienne dans l’ouvrage de Belting, mentionnée comme datant de 1800 et attribuée au graveur Matteo Diotallevi. Ses tracés curvilignes permettent de penser qu’il s’agit d’une eau-forte.

Cf. *Hans Belting, op. cit.*, p. 159, et **Volume 2, fig. 90, p. 92**.

⁴⁸. À décharge de notre étonnement, on pourrait objecter le fait que le daguerréotype est peut-être encore peu utilisé en Italie, et que, de plus, son procédé fort délicat, nécessitant un temps de pause d’au moins une demi-heure, semble inapproprié à la captation du fugitif « miracle ». La pierre lithographique présente alors l’avantage d’une matérialité et d’une facture incontestables.

plus surprenant qu'il soit ainsi chargé d'en diffuser, dans de nombreuses églises d'Europe, des impressions sur papier et sur tissu authentifiées par le sceau du Vatican, cire rouge à l'appui⁴⁹.

Or, cette estampe, selon les tirages, donne lieu à un visage dont les modelés et les traits sont plus ou moins affirmés, de même que les stigmates en sont plus ou moins marqués. Cet aspect changeant de la lithographie dite « *vera effigies sacri*⁵⁰ », s'il sert le caractère instable d'une apparition miraculeuse, en relativise parallèlement les critères identitaires⁵¹ afin d'approcher une face de souffrance aux blessures encore fraîches, sur laquelle la sueur perle, alors que des larmes coulent des yeux mi-clos, et que la salive s'échappe en bordure des commissures des lèvres. On peut même présumer que cette gravure, dont un habitant de Tours reçoit plusieurs copies authentifiées, doit son animation miraculeuse aux variations lumineuses de la lampe que le fameux Léon Papin-Dupont, en 1851, approche de ce visage installé dans son salon, où s'inaugure une dévotion qui, dès lors, se propage en France dans les moindres chapelles, ainsi que le souligne notamment Daniel Grojnowski⁵².

Mais, sur quoi repose cette dévotion, si ce n'est sur l'image d'un visage fragile encore en proie à des réactions sensibles ? Et comment ces réactions opèrent-elles une efficacité propre à conduire les imaginaires de la croyance ?

À examiner cette gravure, il semble que son auteur ait associé à un effet d'empreinte, que le procédé redouble, la représentation de sa cause substantielle, faite de larmes, de salive, de sueur et de sang, telles que ces humeurs en gouttant sur le support de l'image y sont susceptibles de faire tache afin d'en créer la picturalité figurante – en somme, de s'auto-générer. Cela est possible parce qu'au cœur du procédé lithographique, s'actualise la rencontre de deux anciennes techniques, l'une visant à imiter par le dessin et l'autre relevant de l'impression sur support, lesquelles aboutissent ensemble à une

⁴⁹. Cf. **Volume 2, fig. 91, p. 93.**

⁵⁰. L'auteur en est Antonio Schiavoni, graveur.

⁵¹ Lesquels se réduisent ici à un schéma affirmant une certaine dignité figurale qui présente un front bombé, des sourcils fins et arqués, un nez long étroit et droit, ainsi qu'un menton fort et une bouche ourlée. On peut ainsi aisément penser que ces traits amalgament les motifs iconographiques qui ont circulé depuis l'antiquité avec le tracé rectiligne du *Suaire* de Turin, connu probablement du graveur.

Cf. Volume 2, fig. 92, p. 94.

⁵². Daniel Grojnowski, *op. cit.*, pp. 34-35.

« icône » faisant passer la copie pour l'original et l'original dans la copie, sans que soient perdues pour autant ses qualités auratiques – du moins oscillant entre des intensités auratiques qui, depuis la faiblesse de la copie, renvoient au référent original et à sa possible migration/multiplication⁵³.

Si l'on s'en tient à ce raisonnement, il est ainsi possible d'admettre que les tirages sur papier – mais aussi sur tissu – non seulement reconduisent le geste d'empreinte de *Véronique*, mais se livrent en place de ce geste, à une métaphore de captation d'un visage qui figure celui de tout humain en regard de sa propre mort, dont chaque image espère retenir la « vraie » semblance d'une vie qu'on voudrait éternelle.

Revenons cependant à ce visage de sensations tel qu'il est présenté à la porte de sa douleur : s'il semble encore vivant, toutes les ouvertures en sont presque closes ou en proie à l'écoulement. Il n'y a plus ici aucune place pour un percevoir autre que celui d'une douleur aveugle, muette et sourde, qui appelle un retrait en deçà de ce qui est manifesté, alors que les sens pourtant encore actifs sont comme prêts à survivre au traumatisme extrême, par ce que Georges Didi-Huberman nomme « une miraculeuse conversion d'une parole en un corps⁵⁴ », puisque le logos d'un homme crucifié inscrit « le visage comme masque du sacrifice⁵⁵ » jusqu'au vertige de sa chair donnée pour autrui à l'incarnat d'une image qui est révélation.

Qu'est-ce à dire, si ce n'est que l'expérience christique interroge le salut de l'homme en son corps et en son visage, en tant qu'ils sont image d'un monde sensible et vivant ? Et comment, dans ce cas, concilier ce qui semble relever d'une ontologie, par et au travers d'un sensible producteur d'images mentales et physiques, avec les représentations que les humains en donnent ponctuellement à partir de modes de captation – donc d'empreintes indicielles – tout autant que de modes imitatifs visant une reproduction – c'est-à-dire, en

⁵³. Dans un tout autre contexte qui, à partir des écrits de Benjamin, concerne la valeur auratique de l'icône par rapport à sa reproduction, Bruno Tackels soutient la thèse selon laquelle les deux techniques de représentation (que constituent la peinture ou les procédés d'empreinte) entremêlent des fonctions antinomiques qui loin de précipiter l'Aura dans un sens d'apogée ou de déclin, la tiennent justement dans ce mouvement d'oscillation qui rend possible les écarts.

Cf. Bruno Tackels, *op. cit.*, notamment p. 23, et p. 87.

⁵⁴. Georges Didi-Huberman, « Puissances de la figure, Exégèse et virtualité dans l'art chrétien », in *Encyclopédie Universalis, op., cit.* art. non-paginé [partie 3. L'icône et l'idole].

⁵⁵. *Idem.*

créant une doublure du monde naviguant de la réalité sensible, et donc éphémère, à son inévitable transformation. N'est-ce pas ce dilemme que les paraboles des Évangiles mettent en œuvre par l'action du verbe et sa répétition, ainsi, autant son amplification que sa reconduction, et par là même, sa multiplication et sa part de fiction ?

Si tel est le cas, la thèse permettrait de comprendre pourquoi l'homme tend à hypertrophier l'image du visage puis à en reproduire l'hypostase et ainsi, à l'*hyperstasier*.

En effet, en ce qu'il est le centre apparent des cinq sens du corps humain, le visage semble voué à constituer cette « structure « *ek-statique* » dont Michel Henry permet de proposer le terme en fonction d'un corps sentant et d'un corps senti⁵⁶. Cette « *ek-stase* » origine donc une dynamique transcendante porteuse d'un plaisir à être au monde reliant les sens à des affects qui manifestent leurs impressions en une image-visage qui vaut pour tout le corps et qui transporte l'être du corps – son énergie – à la rencontre du monde et d'autrui. Or, ce plaisir, s'il induit la reconduction d'une force désirante, est aussi générateur du sentiment d'aimer, sentiment qui ouvre le visage, y compris, parfois, vers un absolu indicible que certains appellent *Dieu*. On en trouve l'image, comme nous l'avons déjà souligné, dans les Évangiles tels qu'ils relatent l'ouverture miraculeuse des yeux infirmes que rencontre Jésus prêchant dans le désert ; on en trouve encore la trace chez Philothée le Sinaïte qui, à plusieurs siècles d'écart, en tendant son visage au soleil par amour pour Dieu, comme le suggère l'étymologie de son nom, invente le terme « *phôteinographéistai*⁵⁷ » pour en signifier l'impression lumineuse⁵⁸. Or, ce visage tendu vers la lumière, soumet à cet éclat la condition de son apparaître en tant que celui-ci acterait une plénitude d'être au monde. Il y a là une gratuité, une grâce qui arrive par surcroît. Dans cet excès, l'*ek-stase* tend à rejoindre une *eis-ekstasis*, ainsi un ravissement qui conduit sur les voies d'une affection sublime,

⁵⁶. Michel Henry, « Retour à l'analyse du corps sensible mondain, Le renvoi du corps senti au corps transcendantal qui le sent, L'ambivalence du concept de sensible » in *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., pp. 156-163.

⁵⁷. Jean Gouillard [trad.], *Petite philocalie de la prière du cœur*, op. cit., p. 113.

⁵⁸. Abusivement traduite par photographie mystique par Lemaitre, il est vrai à un moment d'enthousiasme devant l'invention de la photographie en tant qu'écriture de lumière.

Idem, en note.

voire fonde une esthétique du sublime reposant sur des corps et des visages rayonnants de leurs sens au point d'en révéler, en pleine lumière, l'image d'un dépassement⁵⁹.

Mais, il n'est pas d'« *ek-stase* » sans condensation interne, il n'est pas de transcendance sans stase immanente qui, à la rencontre du monde, n'altère sa plénitude au contrepoint d'une déchirure souffrant un *pathos* au plus près de la faiblesse humaine⁶⁰. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la racine du mot « *pathos* » provient du verbe « *paschein* », lequel, au lieu de projeter l'être vers l'extériorité mondaine, en intériorise plutôt les sensations vers le dedans, c'est-à-dire en reçoit les impressions sensibles, sans nécessairement en manifester l'apparence.

Il semble donc que le corps de l'homme soit l'interface impressionnelle d'un double mouvement déployant la dynamique d'un ressort dont chaque extrémité semble engager une limite. D'un côté s'y révèle le don de soi dans l'extase de la lumière du jour qui en active les sens en plein visage, de l'autre s'y intègre une pression obscure qui se loge dans l'intimité du corps pour y faire symptôme jusqu'à son abandon dans la *passion*. Quoiqu'il en soit, le corps et le visage humain s'y inscrivent en tant qu'image sensible bipolaire et réversible : à la fois révélation, éclat, rayonnement, mais aussi, douleur, souffrance, disparition. Cela, Jésus le savait, lui qui fabriquait des images auprès des corps qu'il rencontrait, de même qu'avec son propre corps il offrait le support de maux intégrant le principe d'une sublimation. C'est pourquoi ses reliques, qu'elles soient vraies ou non, ont donné lieu à tant de vénération. C'est aussi la raison pour laquelle elles constituent la matrice⁶¹ de fabrication et de duplication de nombreuses images particulièrement centrées sur un visage qui, s'adressant à tout un chacun, semble passer d'une triple hypostase⁶² à la valeur

⁵⁹. Il est ainsi fort intéressant de pointer que le fameux « Traité du sublime » dont on ne connaît pas l'auteur, est aujourd'hui daté du 1^{er} siècle après JC et semble fortement influencé par le récit de la Genèse.

Cf. Barbara Cassin, *Vocabulaire Européen des philosophies*, *op. cit.*, p. 1228.

⁶⁰. Michel Henry, *op. cit.*, p. 160.

⁶¹. N'oublions pas, ainsi que nous l'avons souligné précédemment, que les diverses légendes les attribuent aux femmes.

⁶². Pour l'Église, il s'agit du Fils, du Père et du Saint Esprit ; on pourrait y faire correspondre, dans le champ de la psychanalyse, les concepts lacaniens de *Réel*, *Symbolique* et d'*Imaginaire*.

de diffusion d'une *hyperstase* que la gravure de *Véronique* propage en une empreinte reproductible.

Mais, celle-ci, bien qu'authentifiée, et bien que génératrice de « miracles », est supplantée, en toute fin de siècle, par une autre surface d'impression, elle aussi réversible : à savoir, la photographie du *Saint Suaire*, au négatif de laquelle apparaît un visage d'autant plus mystérieux qu'il est saisi par la latence d'un procédé qui lui confère une part d'invisibilité, non moins qu'un effet magique de révélation⁶³. Dans ce contexte, la gravure s'avère d'un intérêt minime, d'autant qu'elle présente un visage abîmé, certainement moins charismatique que le visage reposé du *Saint Suaire* dont elle retient pourtant la morphologie. Il faut dire que le médium photographique est en meilleure adéquation avec ce que Marie-José Mondzain appelle « le fonctionnement fantasmatique d'une partie de la société chrétienne⁶⁴ », car non seulement il intègre la valeur positive d'une *écriture de lumière*, mais, comme elle l'explique justement, il tire l'apparaître du côté d'une épiphanie qui tend à oublier que l'impression photographique se fixe, dans le bain du révélateur, en zones d'ombres. Tout se passe donc « comme si » seule l'action de l'impression lumineuse sur le négatif était retenue, et donc « comme si » l'éclat d'un foudroiement spectral était venu déposer son aura numineuse. C'est pourquoi il s'avère bien plus intéressant de tirer le contretype positif du négatif sur verre obtenu lors de l'ostension de 1898, puis d'en exposer les valeurs inversées présentant un corps diaphane dont la lumière est ainsi assimilée à une théologie extirpée des profondeurs. S'y opère, effectivement, la mise à jour d'une dynamique de « transfert ininterrompu d'un vocabulaire technique à un vocabulaire spirituel⁶⁵. »

De plus, dans la mesure où la mécanique photographique est à l'origine d'une image que l'on croit objective parce que la main ne la produit pas par le toucher cependant qu'elle en capte l'empreinte, ce qui est prêt à se réincarner dans l'image spectrale du *Saint Suaire* atteint le caractère miraculeux de l'image acheiropoïète en toute légitimité, selon ce que nous affirmons plus haut en une

⁶³. Cf. Volume 2, fig. 93, p. 95.

⁶⁴. Marie-José Mondzain, « Histoire d'un spectre », in *Image, icône, économie*, op. cit., pp. 235-252, (p. 236 concernant la citation).

⁶⁵. *Ibidem*, p. 244.

Cf. Georges Didi-Huberman, « L'indice de la plaie absente », in *L'Image ouverte*, op. cit., pp. 235-262.

logique du « comme si », dont Freud lui-même relie explicitement l'illusion à l'activité psychique telle que celle-ci inscrit l'homme dans une ligne de fiction afin de lui permettre de supporter sa réalité au sein de la société, de la vivre et de la représenter, mais encore de contribuer à en construire l'*éthos*, quand bien même il s'agit selon lui d'une structure névrotique⁶⁶.

Il semble dès lors, que la photographie du *Saint Suaire* ouvre la voie à deux types d'images capables de se superposer ou non : l'une est matérielle, reproductible, et sert une pratique dévotionnelle, l'autre épouse la latence du procédé en une image possiblement virtuelle, toujours reliée à l'immatériel, et sert l'abstraction d'une métaphysique. La première semble relever de la fonction magique qui anime les idoles, tandis que la seconde, appartenant au sacré, déterminerait la *foi* vers laquelle conduisent les icônes. En vertu de cela, c'est du moins ce que souligne Maria Giulia Dondero⁶⁷, nous avons affaire soit à une image appropriable – éventuellement manipulable, transportable – dont on recherche le contact magique, en tant qu'il dépasserait la réalité visible par des forces animiques que l'on croit appréhender de la main et du regard ; soit à une image hors d'atteinte dans l'espace et le temps, qui ponctuellement interpelle son récepteur de la trace de son incarnat. Ces deux régimes d'images ne sont pas incompatibles, et force est de constater que le procédé photographique tend à les réunir, lorsqu'en quête de la chair du *Saint Suaire*, il en produit l'unité formelle, et qu'au passage, il en révèle la vie infinie au seuil de la mort.

Il y aurait donc, en dépit de l'infléchissement auratique amené par le caractère reproductible de la photographie (lequel permet de poser en second lieu le problème éthique qu'induit la reproduction et la diffusion de l'image

⁶⁶. Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion*, [1927], Paris, Points, 2011, pp. 76-77.

⁶⁷. Maria Giulia Dondero, « Iconographie de l'aura : du magique au sacré », in *Rivista dell'Associazione italiana di studi semiotici on-line*, [preprint en ligne], [consulté le 17 Mars 2013], [p. 10], <<http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/30146/1/Iconographie%20de%20l'aura%20Dondero%20EC.PDF>> .

En parallèle, un second article du même auteur, visant à démontrer comment à partir de la photographie, se fabriquent les images pieuses, fait notamment état de la révélation photographique.

Cf. Maria Giulia Dondero, « La sémiotique face à la médiation du discours religieux », in *Sémiotica, n° spécial, Sémiotique du médium*, Toronto, Septembre 2012, pp. 19-36, [preprint en ligne], [consulté le 15 Février 2013], <<http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/125373>> .

d'un corps défunt), une résistance de l'aura à même le photographique⁶⁸, dont l'impression sur le *Suaire* de Turin constitue le paradigme latent, et en ce sens une « vraie image ». C'est sans doute cette résistance, en tant qu'elle concerne un récepteur potentiel, qui revient hanter les multiples définitions de Benjamin, en lesquelles Bruno Tackels décèle une pensée de la photographie « comme *martyr de l'histoire*⁶⁹ » présentant son « masque⁷⁰. » Et pour ce faire, il s'agit, au plus près du sensible de « pomper l'aura du réel⁷¹ », comme le disait si bien Benjamin, sur le « lieu du crime⁷². » Cela adjoint deux techniques : une technique d'empreinte à charge d'impression indicielle, et une technique analogique – ou si l'on veut d'imitation – peut-être davantage encline à la transposition. La première nous paraît ancrer un fondement naturel de l'aura au plus près du sensible et de ce qui affecte. La seconde nous semble traverser les moires du phénoménal, et pourrait aller dans le sens d'une sublimation des surfaces, à défaut d'en constituer l'essence. Elle aurait à voir avec les aspirations imaginaires, mais aussi celles des sentiments.

Or, la photographie est ce dispositif ambigu alliant ces deux principes à la fois plastiques et visuels qui usent de la métonymie (par son acte de capture), comme de la métaphore (par ses manières de voir puis son travail de tirage et de présentation), pour fabriquer une image qui part du réel puis s'en détache, quitte à le rejouer selon une reconduction, et à le perdre à force de reproduction.

Ce que nous montre alors le visage révélé du *Saint Suaire*, en son image d'image, est peut-être bien cette difficulté qu'un corps profané a, de « lever des yeux qui ont perdu le pouvoir de regarder⁷³ », mais c'est aussi le mystère *humain* d'un corps et d'un visage, dont on ne cesse de chercher l'incarnat, comme d'essayer d'en comprendre le caractère inatteignable – donc sacré –, quitte à en rencontrer la valeur de culte, au hasard d'une trouée de lumière sur un négatif en verre prêt à se briser

⁶⁸. Au sens où l'entend Rosalind Krauss dans *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, *op. cit.*

⁶⁹. Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁰. *Ibidem*, p. 22.

⁷¹. Walter Benjamin, « Petite Histoire de la photographie » in *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 58.

⁷². Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 173.

⁷³. Walter Benjamin, « Sur quelques termes Baudelairiens », in *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 153.

2. Capter, est-ce incarner ?

Ainsi, une question continue de se poser, car, qu'il s'agisse du voile de *Véronique*, de sa gravure, ou de la photographie que l'on tire du *Suaire* de Turin, toutes ces images répondent à une volonté de captation tangible et de diffusion d'un visage-image, tel que celui-ci ponctue différents récits de ses miraculeuses apparitions, le plus souvent décrites comme inondées de lumière⁷⁴. Mais ces dernières – quand bien même elles répondent à une vision collective – si elles restent des images mentales en quête de fixation, c'est peut-être que le visage – celui du Christ, mais aussi l'étendue d'un visage à la fois singulier et pluriel traversant les générations et les existences, demeure pour l'humain – répétons-le – la plus grande question qui soit, qui toujours le relie à la révélation de l'apparaître par ce que la vie contient de sensible jusqu'au seuil de sa dernière étape.

Or, la prise photographique, par sa saisie tente de *comprendre* l'existence, ainsi littéralement, de prendre avec soi ce que l'on perçoit⁷⁵. Répondant à une intention de captation, son impression voisine – Barthes l'avait perçu⁷⁶ – avec une force mortifère qui appelle en son sein la valeur nostalgique d'une animation en déperdition dont on croirait qu'on peut la retenir et qui pourtant s'évade à tout jamais. C'est de ce fantasme que se rend prisonnier le héros d'un film de Manoel de Oliveira, jeune photographe appelé à réaliser le dernier portrait de la belle Angelica récemment décédée⁷⁷. Dans son viseur, le visage tranquille de la morte apparaît de prime abord selon le flou dédoublement d'une optique mal réglée, puis, dès lors que la mise au point est opérée, le

⁷⁴. À propos de ces apparitions, on peut consulter l'ouvrage suivant, bien que celui-ci omette les images miraculeuses mentionnées par Innocent III sur le voile de la véronique, et qu'il privilégie nettement les figures mariales sans toujours un nécessaire recul scientifique. D'où la nécessité de croiser ses informations avec l'ouvrage de Belting opus cité.

Joachim Boufflet, *Une Histoire des miracles du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2008.

Cf. Hans, Belting, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁵. Voir l'article « comprendre » in *Centre de Ressources Textuelles et lexicales*, [en ligne], [consulté le 15 Mars 2013], < <http://www.cnrtl.fr/etymologie/comprendre>>.

⁷⁶. On connaît la thèse de Roland Barthes selon laquelle, la photographie serait un retour du mort.

Cf. Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p 23.

⁷⁷. Manoel de Oliveira, [support DVD], *L'Étrange affaire Angelica*, s. l., Épicentre films Éditions, 2012.

Cf. Volume 2, fig. 94, p. 96.

visage ouvre des yeux qui regardent le photographe et bientôt lui sourient ; la captation se retourne alors sur son opérateur pris dans le cliché de sa belle image, à tel point qu'il en voit le visage s'animer sur ses tirages, entrer dans ses rêves et enfin l'emporter vers la mort.

De même, les photographies « *acheiropoïètes* » telles qu'elles auraient impressionné des films amateurs sans intervention humaine, alimentent les fantasmes d'un croire voir⁷⁸. Pourtant, avant tout, elles procèdent d'une volonté de rétention de ce que pourrait être une incarnation prodigieuse, et cela, quelles qu'en soient les méthodes, dans la mesure où ces photographies fixent quelque chose d'une réalité falsifiée en vue d'imager une croyance personnelle, mais encore de la susciter pour d'autres. En effet, bien qu'aucune étude ne mentionne ces images en raison de leur manque de crédibilité, il est intéressant à partir des iconographies que nous avons pu glaner sur la *Toile*, de relever comment les miracles dont elles se revendiquent, exposent en fait des clichés d'estampes et autres chromos dont les tirages sont volontairement saturés ou ré-éclairés avant que d'être « immortalisés » sur pellicule. Dans ces images d'images, si on peut déceler la résurgence du geste photographique appliqué à l'objet du *Saint Suaire*, on y trouvera plus encore, l'influence d'une iconographie christique qui décline le décalque d'un modèle saint Sulpicien alternant avec l'image de synthèse obtenue par les ingénieurs de la Nasa à partir du *sudarium* du Turin, c'est-à-dire celle d'un visage ressuscité⁷⁹. Le fantasme ici, ne va pas sans manipulation d'images dévotionnelles initiales et bien sûr, manipulation d'un public en proie au sensationnel. Pour autant, il est intéressant de remarquer que ces photographies « miraculeuses » répondent à des pratiques de détournement, où toujours deux techniques amalgament leurs façons d'empreinte et d'imitation, pour produire des images dont on ne peut que remettre en doute l'apparition « sans intervention manuelle » ; leur subterfuge, en fabriquant la rétention d'une apparition, tend à dévoiler les ficelles d'un fantasme à l'œuvre, dont on peut dire qu'au-delà de ses productions, il semble chercher à se comprendre lui-même, tout en touchant un ancien masque mortuaire dont il aborde le visage imaginaire.

⁷⁸. Cf. Volume 2, fig. 95, p. 97.

⁷⁹. Vol. 2, *Ibidem*, [en bas à droite].

Dans ces deux exemples pourtant fort différents, la saisie photographique agit une rétention en vue d'une résurrection. Le geste est à son comble. Il veut retenir ce qui échappe ; il veut fixer ce dont on sait la vocation à disparaître, voire tenter d'en faire revenir l'essence, si possible pour toujours. En un mot, il veut survivre. Or, pendant qu'il écarquille les yeux de merveilleux, il embrasse aussi l'origine d'une souffrance qui intègre, en amont ou en aval, une mise à mort⁸⁰. Ainsi se construit le paradoxe photographique, tel qu'il s'inscrit à l'entrecroisement d'un principe de vie et de sa suspension. En prenant le sens d'une existence qui se dépasse, il opère ainsi une mise à l'arrêt de ce qui disparaît, mais n'en trouve cependant qu'un masque mortifère. En ce sens, il nous semble jouer le fantasme d'une immortalité assistant à un disparaître éternel, fantasme au travers duquel les images christiques ont clairement posé leur empreinte passionnelle en un procès de sacrifice et de réincarnation. Nous rejoignons là le « Mur noir, trous blancs – Mur blanc, trous noirs », dont Deleuze et Guattari⁸¹ formulent l'*Année zéro* en une *visagété* qui impose la marque de sa toute-puissance.

Dans le champ de l'art contemporain, des œuvres s'approprient l'efficacité iconique issue des représentations religieuses pour interroger le médium photographique et l'ambivalence de sa chair d'image. Marie-Jo Lafontaine est l'une des premières à s'y risquer à un moment où, précisément, la photographie entre en phase de légitimation artistique⁸². Dès la fin des

⁸⁰. Les écrits de Michel Tournier, notamment, savent montrer les pouvoirs mortifères de l'image photographique, que l'on songe au jeune-homme du désert dont une touriste emporte l'image dans la « Goutte d'or », ou au personnage masculin sur lequel « Véronique », photographe, jette son dévolu afin de produire des suaires contemporains.

Cf. Michel Tournier, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1988.

Cf. Michel Tournier, « Les suaires de Véronique », in *Le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 151-172.

⁸¹. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*

⁸². Avec notamment l'ouvrage de Roland Barthes publié en France en 1980, tandis qu'aux États-Unis ceux de Susan Sontag et de Rosalind Krauss datent de 1977 pour *Sur la photographie* de Susan Sontag (traduit en France en 1980) et pour les fameuses *Notes sur l'Index* de Rosalind Krauss, dont l'influence à partir de ce moment est considérable, notamment sur Philippe Dubois, *opus cité* [1983], et sur Jean-Marie Schaeffer dont *L'Image précaire* paraît dès 87.

Parallèlement, Rosalind Krauss signe l'ouvrage, *Explosante fixe, Photographie et Surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985. Lequel interroge le médium photographique à la fois dans son approche du réel et sa possibilité de manipulation plastique.

Enfin, les publications d'André Rouillé, dès 1982, interrogent la photographie sur fond de légitimation artistique et de revendications documentaires.

années 80, elle présente ainsi les photographies en noir et blanc et en grand format de portraits frontaux, cadrés un peu au-dessus de la ligne des épaules, dans une série qu'elle intitule : « Savoir retenir et fixer ce qui est sublime⁸³. »

Le dispositif relève de l'installation. Chaque visage photographié est donc enchâssé sous verre et à l'intérieur d'un cadre de bois noir. Au-dessous, une prédelle laquée de rouge carmin accompagne la sévérité de l'image d'une intensité chromatique qui rejoint la métaphore d'une application sanguine. Depuis le formalisme d'un agencement qui correspond à celui d'un retable en partie mis sous vitrine, comment, dès lors, ne pas rapprocher ces travaux des reliques évoquées précédemment ? Ce, d'autant que le visage y prend une dimension hypertrophique, et qu'il se décline, via la série, en une singularité qui toujours demeure solidaire d'une pluralité où la mêmété est renvoyée à la différence, comme la différence est elle-même mise en lien avec l'appartenance. Cela est d'autant plus prégnant lorsque l'on considère la position du visage, frontale certes, mais encore centrée sur l'alignement médian du nez qui conduit à une bouche impassible, tandis que l'éclairage latéral accuse les courbes des sourcils et fait venir en avant les chairs du front, des joues, de l'arrête nasale, et le volume du menton. Tout donc, dans le principe de prise de vue, rejoint la version photographique du *Suaire* de Turin – cela jusqu'au cou tronqué, peu habituel dans la facture du portrait qui généralement tend à montrer le buste en ce qu'il engage une tenue corporelle. Or, ici, aucune posture individuelle n'est de mise : l'unité de présentation s'applique à dresser un visage qui, en réifiant l'individu vivant, contient la mort. Et de fait, l'histoire de ces visages appelle une généalogie de personnes qui ne sont plus et qui pourtant les constituent : il s'agit de tous ceux qui après la Seconde Guerre mondiale, sont venus en Europe pour y travailler et y faire leur vie. Il s'agit de migrants qui ont franchi des frontières, avec, parfois pour seul bagage, leurs papiers d'identité en leur visage épinglé. Certains ont fui la pauvreté ou la dictature, d'autres ont parfois sacrifié leur existence pour une naturalisation, mais tous se sont confrontés à

⁸³. Marie-Jo Lafontaine, « Retenir et fixer ce qui est sublime » [1988-89], in *Marie-Jo Lafontaine*, Angers, 2009, pp. 196-207.

Cf. Marie-Jo Lafontaine, *Site de l'artiste*, [en ligne], [consulté le 25 Mars 2013], <<http://www.marie-jo-lafontaine.com/?p=424>>.

Cf. Volume 2, fig. 96 à 99, pp. 98-100.

des situations difficiles où la souffrance l'emporte bien souvent sur la plénitude. C'est donc cette gravité que la série entend montrer.

Il convient parallèlement de mettre l'accent sur les visages ici abordés, car ils appartiennent tous à des femmes dont il faut relever l'actuelle condition en ce qu'à l'aune de leur jeunesse, elles prolongent et transforment celle de leur mère entre enfantement et émancipation⁸⁴. On s'arrêtera, qui plus est, à ce que ces faces revendiquent, en place d'un visage masculin paradigmatique, de mise en visibilité et de création : semble ici faire retour la femme qui panse les plaies tout comme celle qui change les langes des enfants, en somme une femme qui *prend soin*. Fait ainsi retour, un visage qu'on ne voit pas nécessairement, et qui pourtant attire et accueille celui des hommes, autant qu'il reçoit celui des nouveau-nés, puis qu'il pleure celui des morts. Ce visage de femme, Marie-Jo Lafontaine en appuie l'énonciation dans la phrase suivante : « *the face as a transmitter and the gaze as a receiver*⁸⁵ » [le visage comme émetteur et le regard comme récepteur]. On y décèle l'importance du regard qui veille en un visage appelant les valeurs de la féminité, puisqu'il faut d'abord accueillir quelque chose ou quelqu'un avant de pouvoir émettre à son égard une information⁸⁶. Or, si l'on retrouve ici la portée de l'échange entre la mère et l'enfant au moment de la naissance, la question est surtout de faire fi de siècles de domination masculine reposant sur la dévotion des femmes auxquelles on retire *in extremis* la capacité de création au profit de la figure du père⁸⁷. Ainsi, parce que recevoir sur un voile les humeurs du sensible, c'est être capable d'accueillir en soi le salut d'une incarnation, toute femme, de par la nature de sa matrice détermine une vocation d'artiste. Et si Marie-Jo Lafontaine s'emploie à user de maximes pour élaborer de nombreux messages linguistiques oscillant entre un émetteur et un récepteur, ce n'est certes pas pour reprendre les paraboles sacrées que l'on connaît, mais c'est pour insister

⁸⁴. Renvoyons à ce titre au beau texte de Caryn Faure Walker, « Savoir » in *Marie-Jo Lafontaine*, *op. cit.*, pp. 196-207.

⁸⁵. Cette phrase simplifiée par Marie-Jo Lafontaine est reprise du texte de Caryn Faure Walker, *op. cit.*, p. 199.

Elle ponctue la publication du catalogue comme les maximes que l'artiste se plaît à disséminer dans ses expositions.

⁸⁶. « On regarde d'abord pour recevoir les messages, pas pour les envoyer » souligne Caryn Faure Walker. *Idem*.

⁸⁷. *Ibidem*, p. 198 et p. 203.

sur l'acte de création, dès lors qu'il repose sur un *rapport* qui met en contact les émissions qu'il génère en les appliquant sur un support, cela aux fins d'établir une transmission. Bien sûr, dans ce travail, le statut de la femme est pointé sur fond de soumission qui, si elle n'est pas caduque aujourd'hui, semble émoussée, mais il faut rappeler que bien des acquis féministes ont moins de cent ans, ce qui est peu en regard de l'histoire humaine. En l'occurrence, les visages des jeunes femmes photographiées par Marie-Jo Lafontaine appellent ceux de leurs mères dans ce moment d'après-guerre où le droit de vote leur est tout fraîchement accordé, tandis que la parité n'est toujours pas au goût du jour au sein des actifs, et que les femmes bataillent encore parfois durement leur place.

Pour Marie-Jo Lafontaine, donc, la femme, les femmes, sont responsables d'une « vraie image », une image qui s'affiche à la fois en tant qu'acte de compassion et de résistance, une image, qui en montrant le visage de femmes métisses souhaite assurément rompre avec le visage omniprésent de l'homme blanc, et pourquoi pas, s'y substituer. Au passage s'est déchiré un voile, celui de l'hymen qui saigne et se rapporte au rouge qui ancre chaque visage. La photographie est alors cette surface actant l'instant invisible d'un devenir femme articulé au rappel de ses menstruations. Elle est ce qui fait état d'un vécu intime dont le visage atteste l'expérience de quelque chose qui n'est pas montré et qui pourtant fonde l'identité. Chacune des dix-sept femmes de la série en porte la marque et nous en adresse le visage tour à tour inquiet, sage, tranquille, étonné, séducteur, boudeur ou altier, lequel, en confiant son regard muet, offre le silence de sa dignité. Car ces femmes *savent*, de même que l'artiste sait, « *retenir et fixer ce qui est sublime* ». Le sublime n'est donc pas pour Marie-Jo Lafontaine une *ekstasis* telle que l'anonyme « Traité du sublime » en porte l'ampleur depuis le vocabulaire chrétien⁸⁸, mais il se rattache à la tradition gréco-latine, en ce qu'il campe de grands visages qui tiennent debout, suspendus au mur, selon une gravité qui vise à élever la conscience. Cette rhétorique n'élimine pas pour autant toute référence au sensible et à la passion : justement, parce qu'elle ne se laisse pas emporter dans un

⁸⁸. Article « Sublime » in Barbara Cassin et. Al., *Vocabulaire Européen des Philosophies*, op. cit., p. 1228, [encadré : L'« *ekstasis* » sublime].

expressionnisme patent, elle domine le passionnel et le dépasse au profit de sa conceptualisation. Ce qui est alors retenu, en s'appuyant sur ce qui est subi, s'élève vers une dimension universelle où la passivité n'est pas reliée à une souffrance ni à une béatitude, mais devient *catharsis*. La femme y trouve une autorité, mais c'est pour mieux soulever les fragilités qui la constituent. En ce sens, si l'on s'arrête aux verbes choisis par l'artiste pour signifier son travail photographique, « *retenir et fixer* » sont des actions qui se situent à rebours de la pragmatique définie par Philippe Dubois au sujet de la prise de vue. Retenir, demande en effet une force subtile qui n'est pas celle de la décharge du « *shooting* », et qui nous semble avoir trait à une sexualité qui n'est pas dominée par le seul désir masculin et qui n'a pas pour seule fin la procréation. Retenir, c'est encore une fois *accueillir* selon l'idée d'un en-soi offert pour l'autre. « *Savoir retenir* » n'est donc pas saisir, ni donc emporter pour soi, mais agit tout au contraire, l'association d'un vécu expérimenté à une intimité partagée.

Reste à entendre l'association du verbe « *retenir* » à celui de « *fixer* » : or, si fixer, pour tout créateur, a à voir avec une procédure chimique visant la tenue d'une image, l'usage courant du terme indique une action sur un être ou une chose en vue de lui définir une place et de l'y maintenir⁸⁹. Si, donc, ensemble, « *retenir et fixer* » indiquent le croisement d'un mouvement extérieur qui vient à soi et d'un mouvement intérieur qui part de soi, ils exposent de surcroît l'idée d'une force qui, soulignons-le, ne saisit pas, mais s'adapte aux éléments de rencontre et s'instruit de la transformation que cette rencontre opère, parce que précisément, elle en situe le lieu et s'y inscrit.

En toute logique, les actions de « *retenir et fixer ce qui est sublime* » conduisent aux gestes qui accompagnent le processus de sublimation bien connu des alchimistes. En toute logique, aussi, elles conduisent à l'humanité dont Nietzsche rêvait quand il en annonçait la possible transmutation. Or, se jouent ici également des procédures où la relation de l'artiste au modèle est échange afin d'en recueillir l'affirmation sublime, et où la photographie semble

⁸⁹. Voir « Fixer », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne], [consulté le 28 Mars 2013], <<http://www.cnrtl.fr/definition/fixer>>.

trouver sa place en révélant le support de substances qui entrecroisent la chair du monde avec une « chimie des idées et des sentiments⁹⁰. »

Par ailleurs, revenant à la réflexion menée plus haut selon laquelle la série de Marie-Jo Lafontaine semble faire lien avec la sexualité, il serait de bon aloi de considérer le concept de sublimation tel qu'il est utilisé par Freud dans son écrit « Au-delà du principe de plaisir⁹¹ », alors qu'il retient le principe nietzschéen de « sublimation morale », mais en condamne explicitement « la tendance à la perfection » parce qu'il y entrevoit l'illusion du concept de surhomme⁹². Pour Freud, en effet, l'humain avance vers la mort. En tant que médecin, il définit donc les instincts de puissance comme des réactions de cellules germinales opérant un détour vis-à-vis d'un système global qui régit la vie de tout être en ce qu'elle avance irrémédiablement vers la mort. Or, ce détour, animé par des pulsions de vie qui, selon Freud, sont par essence des pulsions sexuelles qu'il appelle ailleurs « *Libido* », transpose parfois sa dynamique, dans un but autre que celui de la fusion des sexes ; s'appuyant sur un support, ce détour catalyse ainsi deux instincts majeurs en une charge érotique et une charge destructive qui se rencontrent pour donner lieu à une forme artistique et intellectuelle. C'est, nous semble-t-il, ce que semble pointer le travail de Marie-Jo Lafontaine, dont les femmes, via le visage dressé de leur beauté féconde, savent retenir et fixer l'objectif, comme elles savent regarder bien en face les difficultés et les joies de leurs mères, le chemin conduisant au sang de l'enfantement, puis un jour à celui de la mort. Si, chacun de ces visages peut alors permuter avec celui de l'artiste en regard de son propre devenir de femme, toujours est-il que, par leur exposition, cette dernière trouve sa pleine

⁹⁰. Friedrich Nietzsche, « Chimie des idées et des sentiments », in *Humain, Trop humain*, [1878], Chapitre 1, Des choses premières et des choses dernières, [en ligne], [consulté le 24 Avril 2013], Bibliothèque libre Wikisource,

< http://fr.wikisource.org/wiki/Humain,_trop_humain/I>.

⁹¹. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, [1920], traduit par S. Jankélévitch, [en ligne], [consulté le 23 Avril 2013],

<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_de_la/au_dela_prin_plaisir.html>.

⁹². *Ibidem*, p. 39. « Beaucoup d'entre nous se résigneront difficilement à renoncer à la croyance qu'il existe, inhérente à l'homme même, une tendance à la perfection à laquelle il serait redevable du niveau de ses facultés intellectuelles et de la *sublimation morale* [nous soulignons], et dont on serait en droit d'attendre la transformation progressive de l'homme actuel en surhomme. »

place, et que les femmes y affirment un visage longtemps effacé derrière celui des hommes.

Ainsi, « *retenir et fixer ce qui est sublime* », c'est miser sur la rencontre, c'est en appuyer le métissage, du moins ce qu'il produit d'unique et de divers ; c'est donc affirmer et situer la naissance en tant que métissage – en l'occurrence celle des femmes nées de l'immigration sur la carte de la vieille Europe – et c'est bien sûr, parallèlement, situer la création artistique, en tant qu'elle prend en charge, dans l'entrelacs originaire d'un mélange de fils dont le tissage était autrefois un travail féminin⁹³, ce que nous avons défini plus haut comme une *compréhension du monde*. Aussi, faut-il rappeler ici l'homonymie du mot « *Métis* », tel que se composant de « *mé* » (particule négative) et de « *tis* » (quelqu'un), il marque, certes, l'identité d'un effacement⁹⁴, mais s'en retourne parallèlement à sa racine « *med* », dont le sens acte le fait de « prendre avec autorité les mesures appropriées⁹⁵. » En ce qu'elle mesure en faisant preuve d'intelligence pratique, la *Métis* témoigne ainsi d'une attention accrue qui veille autant qu'elle médite, et éventuellement ruse à la manière des sophistes, c'est-à-dire en détournant, voir en trompant ou en fabriquant. Il est donc à remarquer que l'acte de création chez Marie-Jo Lafontaine procède de même, en vue de donner à voir des personnes anonymes qui, étant quelqu'un sans que l'on en connaisse le nom, sont aussi *personne*, en une vie dont on ignore l'existence et qui pourtant fait poids.

Revenons donc aux caractéristiques matérielles de l'installation : la verticalité des grands formats, la section épaisse de leurs encadrements et prédelles, comme l'emplacement de ces dernières au-dessous de chacun des visages photographiés, ont une fonction d'ancrage indéniable qui, sans contrecarrer l'alignement horizontal réclamé par la série, appuient concrètement la densité et la pesée de chaque pièce, tandis que les valeurs en clair-obscur de l'image et la teneur chromatique du rouge sombre confèrent à l'ensemble un surcroît d'intensité. Or, Marie-Jo Lafontaine étend ce principe à plusieurs séries de portraits. Jusqu'en 99, ses portraits d'enfants comportent

⁹³. Nous pensons particulièrement ici à la toile métisse formée de différents fils, tel un lointain rappel du tissu porté par *Véronique*.

⁹⁴. Barbara Cassin, « Ulysse, "mon nom est personne", première mise en scène de la *métis* » [encadré], in *Vocabulaire Européen des Philosophies, op. cit.*, p. 784.

⁹⁵. Selon Benveniste cité par Barbara Cassin, *Idem*.

ainsi des prédelles désormais de couleur variable, lesquelles participent à un schème narratif de la même manière qu'autrefois ces petites planches accompagnaient un retable pour en éclairer le sens. Car il s'agit bien ici d'éclairage, dans la mesure où ces éléments sont laqués d'une couleur du spectre solaire qui, loin de contraster avec l'image noir et blanc à laquelle elle est juxtaposée, l'infiltrer de son éclat.

Peut-être Marie-Jo Lafontaine, pour élaborer ses installations, s'est-elle souvenue de l'expérience que Johannes Itten, en 1928, mène auprès de ses élèves du Bauhaus lorsque, les laissant travailler librement à des gammes chromatiques harmonieuses, il découvre à son retour des « accords de couleur subjectifs » qu'il associe sans hésitation à chaque visage en fonction du rayonnement physique et psychique des personnes⁹⁶. Quoi qu'il en soit, on note que plusieurs des installations de Marie-Jo Lafontaine associent différents monochromes à des portraits photographiques en noir et blanc dont les regards prennent à témoin leur interlocuteur d'un état mental et d'une posture qui semblent se donner à nu selon une texture de l'être : ainsi une fille des « enfants de la Ruhr⁹⁷ » rentre-t-elle la nudité de son buste à l'intérieur de ses épaules pendant que la prédelle se grise de ce qui n'est pas donné de soi pendant la pose ; ainsi un regard de velours, des cheveux noirs, bras souples et potelés, se teintent-ils de pourpre, ou, plus loin, un air timide s'accompagne-t-il de la rougeur qui incarne l'enfant à l'instant de la prise de vue et que les valeurs du noir et blanc ne peuvent restituer. Par ses prédelles, Marie-Jo Lafontaine rappelle combien la couleur anime les existences d'une teneur sensible partant du corps vécu et fondant sa psyché, de sorte qu'en isolant un monochrome coloré du portrait noir et blanc auquel il est associé, l'artiste creuse la distance de l'image photographique avec une réalité qui se donnerait pour objective, et assume en retenir ce tissu de subjectivité qu'autorise la rencontre des corps du photographe et du modèle, comme celle de leurs ressentis.

On ne saurait trop insister cependant, sur le fait que la couleur n'est autre qu'une onde de lumière, dont la longueur et la puissance sont variables. Or, la

⁹⁶. Johannes Itten, « Les accords subjectifs de couleur » in *Art de la couleur*, s.l. Dessain et Tolra, 2001, pp. 24-32.

⁹⁷. Marie-Jo Lafontaine, « Les enfants de la Ruhr », [1998], in *Site de l'artiste, op. cit.*, [en ligne], [consulté le 3 Avril 2013], < <http://www.marie-jo-lafontaine.com/?p=22>>.

Cf. Volume 2, fig. 100 et 101, p. 101 et p. 102.

science nous apprend que notre perception de la couleur est non seulement différente selon les individus, mais qu'elle est relative au contexte dans lequel celle-ci apparaît. Nous percevons donc, et expérimentons les phénomènes colorés, en fonction de stimulations extérieures et de sensations internes qui déterminent ainsi des intensités personnelles tendant à prévaloir sur les codes qui en régissent la symbolique culturelle. C'est notamment ce qui fascinait Benjamin lorsqu'il s'enthousiasmait de la beauté des images colorées par les enfants. Pour lui, la couleur vue à partir de l'enfant est celle d'une « vision pure [...], créatrice dans le sentiment », et son arc-en-ciel est synonyme de « *vie dans l'art*⁹⁸ » parce que, justement, il dépend d'une vision qui est une pleine disposition de l'être dans l'image du monde : « les enfants y vont de leur bulle de savon⁹⁹ » indique encore Benjamin, exactement comme le relève un portrait irisé de magenta d'une autre série de Marie-Jo Lafontaine : « *Kinder Bleibt Wach!*¹⁰⁰ » [Les enfants vous regardent !].

L'enjeu est donc ici renvoyé à la possibilité du regard d'aborder une vision débarrassée des filtres des conventions, là où l'incarnat se donnerait et serait perçu selon une force lumineuse qui est aussi couleur de vie. Et, pendant que Johannes Itten remarque à juste titre : « quand l'homme meurt, il pâlit. Il perd la couleur de son visage et de son corps, dans la mesure où sa lumière de vie s'éteint. La matière morte et sans âme du corps est sans rayonnement chromatique¹⁰¹ », à rebours, les visages des enfants de Marie-Jo Lafontaine nous regardent avec fermeté et nous invitent, depuis la gradation de valeurs de leur corps photographié, à considérer la lumière de la vie et les couleurs qui l'accompagnent. Ils reviennent ainsi à la question de l'aura, à la menace de sa disparition et à la force de sa présence, dont Benjamin a si tôt senti la tension à travers le procédé photographique. Les images de Marie-Jo Lafontaine en portent la trace d'une fragilité assurément sublime, puisqu'elles impliquent l'enfant qui encore, en chacun de nous, est capable de s'émerveiller du monde,

⁹⁸. Souligné par nous.

Walter Benjamin, « La couleur vue à partir de l'enfant » in *Enfances*, *op. cit.* p. 39-42.

⁹⁹. *Ibidem* p. 39.

¹⁰⁰. Marie-Jo Lafontaine, « *Kinder Bleibt wach !* », [les enfants vous regardent] [1999], in *Site de l'artiste*, *op. cit.*, [en ligne], [consulté le 3 avril 2013], < <http://www.marie-jo-lafontaine.com/?p=564>>.

Cf. Volume 2, fig. 102, p. 103.

¹⁰¹. Johannes Itten, *op. cit.*, p. 31.

de s'y abîmer, et de le réenchanter, quand bien même la partie serait perdue d'avance dès lors que la vie humaine un jour trouve sa fin.

Mais, ces travaux, s'ils intègrent la photographie dans le champ artistique, sont aussi les héritiers d'une pratique du portrait, qui, dans l'histoire occidentale, s'est déplacée de l'art au sans-art selon les médiums utilisés. Outre le fait que cette pratique ait toujours oscillé entre deux techniques, valorisant soit l'unicité d'un geste artistique, soit la duplication d'une facture artisanale, il faut aussi mentionner qu'elle passe sans cesse entre une tendance à valoriser l'illustre et une volonté d'éclairer l'anonyme – ainsi, entre une attirance pour les brillances destinales et un intérêt pour la quotidienneté. Or, Marie-Jo Lafontaine se situe délibérément du côté de ce qui est habituellement montré dans les images du sans-art et qui, bien que légendé et multiplié, est voué à s'enfoncer dans l'oubli. En ce sens, parce qu'elle s'appuie sur une pratique qui est celle de la photographie de studio appliquée au portrait, parce qu'elle capte l'incarnat d'individualités dont la chair s'anime au contact de ses éclairages et qu'elle en retient, parmi d'autres, une image unique qu'elle enchâsse sous verre puis présente à la façon d'un retable d'église, il nous semble que l'artiste appelle à considérer la photographie en ce qu'elle contient de possibilité d'apparaître non pas sous les feux de la rampe, mais à la lumière de ce qui fait venir en avant de soi ses propres qualités auratiques : ainsi les yeux sont-ils à même de se lever et de regarder, derrière l'objectif, quelqu'un qui partage l'événement de cette luminosité.

L'aura n'est donc – répétons-le – pas tant dans l'œuvre d'art que dans l'humain en ce qu'il possède de sacré : c'est-à-dire sa propre vie, précieuse, fragile, et en même temps irréductible, dont l'image ne présente de toutes les façons qu'un extrait de présence.

Or qu'est-ce que la présence d'un être, et en quoi serait-elle immanente à une photographie au-delà de son acte ?

Si Benjamin a approché la question de la présence à la faveur des daguerréotypes, où l'aura ferait signe de par la durée conséquente de la prise de vue comme celle d'un vivre-ensemble¹⁰², Roland Barthes, à près d'un siècle

¹⁰². Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in W. B., *Sur la photographie, op. cit.*, p. 55.

d'écart, tente d'en analyser l'essence au sein d'une photographie qui a infiltré la vie des personnes tout en les isolant dans l'espace public et en les approchant, parfois, au plus près de leur intimité. En sémiologue, son raisonnement dissèque le dispositif photographique tel qu'il procède d'un *operator*, d'un *spectator*, et à leur frontière d'un *spectrum* exposé à la lumière, autrement dit, d'un sujet apparaissant, dont la présence irradie l'image tout en se retirant¹⁰³. Ainsi, en transcrivant le corps, le procédé photographique le sature de lumière au point de le transformer en une masse fantomatique appartenant aux catégories du diaphane, et d'en soustraire la corporéité paradoxalement perçue comme évanescence, voire de l'amalgamer à la transparence du négatif en ce qu'il a mangé les chairs exposées. De plus, par la prévalence de ses clichés noir et blanc¹⁰⁴, la photographie tend à situer les images qu'elle produit dans un espace-temps distinct qui les détermine comme appartenant au passé, ce d'autant que le délai de développement est distant de celui de la prise de vue.

Conscient de ce que la fixation d'un éphémère de vie à jamais évanoui, tout en restant attaché à une valeur de présence, détermine inévitablement une dimension de perte, Barthes étoffe sa théorie de deux concepts où le « ça a été » du sujet photographié voisine avec un sens obtus qui résiste au récepteur de l'image et l'attire de son *punctum* tel le lointain rappel du trou benjaminien en sa douloureuse brûlure. Toujours est-il que ces deux inventions notionnelles se rencontrent au seuil d'une image que Barthes ne montre pas et qui représente sa mère à un âge qu'il n'a pas connu : la fameuse « photographie du jardin

« Certaines photos de groupe, en particulier, retiennent encore une fois cette manière légère d'être ensemble... »

¹⁰³. Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*, pp. 22-23.

Notons que Barthes privilégie les sens du mot « *Spectrum* » en ce qu'ils étayent son raisonnement d'un « retour du mort » comme il le souligne en page 23. Or, il est pourtant possible de lire le mot « *spectrum* » selon son attachement au phénoménal et donc à la physique de la lumière à propos de laquelle Newton parle de « champ d'action ou d'extension de quelque chose selon son degré, sa qualité, etc. » ; ce qui n'empêche pas, parallèlement, d'en relever l'étymologie à laquelle Barthes s'arrête sans la développer, à savoir : l'*eidolon* grec, c'est-à-dire l'idole que le *spectrum* est susceptible d'animer en tant qu'il dépend d'un acte de regard. En effet, le mot « *spectrum* » semble dérivé du verbe « *specere/spicere* » : « voir/regarder. »

Il semble donc qu'en dépit d'un « retour du mort », le *spectrum* dépende parallèlement d'une force du vivant, dont on ne peut laisser de côté le paradoxe.

Cf. Cnrtl, article « spectre » (etymologie), [en ligne], [consulté le 8 Avril 2013], <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/spectre>>.

¹⁰⁴. Rappelons que les procédés couleur n'apparaissent qu'à la fin des années 60 et que leur rendu le plus juste était issu de pellicules inversibles qui ont fait les beaux jours des projections diapositives peu tirées sur support.

d'hiver.» Or, cette photographie, plus que tout autre, retient le regard de Barthes parce qu'il y « reconnaît » une femme qui a accompagné son existence selon un « air » en lequel réside une chose que Barthes ne peut pas montrer parce qu'elle n'a de pas de consistance autre qu'une charge de vécu intime qui vient dire ce qui ne se réduit pas à sa représentation et pourtant y réside dans l'épaisseur des stratifications de temps. Un autre empêchement préside cependant à la publication de la photographie de cette petite-fille au jardin d'hiver : celui-ci tient au fait que l'image contient le destin maternel tel qu'il inclut Barthes lui-même au sein d'un processus d'anéantissement qui, on le sait, hante toute sa note sur la photographie d'un deuil indépassable. Or, il nous semble que Barthes fait fusionner à la surface du photographique deux pertes pourtant distinctes : une perte de l'éphémère qui menace chaque instant que nous vivons, et une perte radicale contenue dans le destin humain¹⁰⁵. Il nous semble, en outre, que la déploration de Barthes est d'autant plus forte qu'au seuil de l'image, il est tirailé par une force immanente l'attirant précisément vers un vécu dont « l'air » affirme une *présence* qui partage son actualité de narrateur et qui pourtant n'existe plus.

La conséquence de ce texte n'est plus à démontrer, elle marque le paysage photographique de la fatalité de la perte, appuyée en amont par le déclin auratique théorisé par Benjamin à l'heure où les médias désunissent les hommes pour n'en illustrer que quelques-uns. Pourtant, tout en accolant sa réflexion au décharnement de la disparition, Barthes est retenu par le visage de sa mère enfant, en ce que ce visage l'interpelle d'un « air » dont la trace instaure à la surface d'une image, ce qui y demeure un souffle de rencontres, dans l'espace et le temps, que l'on peut nommer « *présence* », en ce qu'il nécessite un en-soi assurant à la fois une réception et un élan au fait de l'autre, et ce, malgré les coupures temporelles dont il dépend.

À ce titre, le travail de Marie-Jo Lafontaine tente justement, via l'image photographique, de rendre compte d'une qualité de présence telle qu'elle s'ancre dans l'expérience d'un corps et d'un visage s'exposant à la lumière, et

¹⁰⁵. Aux analyses de Freud mentionnées plus haut telles qu'elles pointent le destin final de l'homme, il faut ajouter ici l'ombre du concept élaboré par Heidegger en ce que le philosophe définit l'homme en tant qu'*être-pour-la-mort*.

Cf. Martin Heidegger, *Être et temps*, [1927], [trad. Rudolf Boehm et al.], Paris, Gallimard, 1986.

dans celle d'un regard qui résiste à la perte et à l'effacement parce qu'il déplace l'enjeu de la « prise » de vue non pas dans la nostalgie d'un « ça-a-été », mais dans ce qui se vit au présent de soi et de l'autre et qui est voué à se reconduire dans le devenir de l'image, puis devant les yeux du futur qui à leur tour seront captés par ce que Barthes, après Benjamin, éprouve, en un *sentiment*.

Ainsi, la présence dont nous parlons ne répond certes pas à une densité matérielle. Et même si elle prend appui sur le support de l'image, elle le traverse de part en part de ce qui survit à sa fixité à l'adresse du vivant. C'est pourquoi le caractère massif des accrochages de Marie-Jo Lafontaine ne marque qu'un contour de ce qu'acte l'image à l'instant de la prise de vue et dans le maintenant de son regardeur – à savoir, une puissance du visage, dont le regard capte et ébranle un regard autre, au plus profond de lui-même.

En ce sens, les monochromes de couleur accompagnant chacun de ses portraits sont en quelque sorte le redoublement de ce temps de rencontre, ils en situent le rayonnement, mais intègrent aussi la patience que demande l'application des couches de laque en un acte création qui, pour « retenir et fixer ce qui est sublime », attend que les temps de séchage condensent progressivement une tonalité juste, capable d'adresser la présence d'un devenir image, pour soi comme pour l'autre, au bord du regard et des sentiments qu'il emporte.

3. Entre intensification et surpassement des images : les visages votifs de Christian Boltanski

En amont de la période où Marie-Jo Lafontaine expose des épreuves sous forme de retables, un autre artiste incorpore les usages et la pratique de la photographie au sein d'installations qui, tout en s'attachant aux personnes et à leurs visages, s'apparentent à des modes de présentation religieux.

Christian Boltanski s'intéresse dès 1971 aux photographies de personnes inconnues, recomposant, notamment à partir d'une collection d'images éparses, le fameux « album de la famille D. » dont il introduit les clichés sociaux dans le champ de l'art. Parallèlement, la même année, il présente les éléments de sa propre vie sous « vitrine de référence » juxtaposant des bribes de vêtements ou de matières organiques – notamment des cheveux – à des photographies de classe, des portraits d'identité, et autres instantanés de vacances, lesquels s'intercalent à de nombreux documents personnels, qu'il s'agisse de lettres ou de cartons de vernissages, ou encore de créations en terre de petits formats. Sans doute ces vitrines, plutôt calquées sur les expositions à plat et à visée didactique des institutions muséales constituent-elles déjà une résurgence des présentations sous verre de reliques saintes ; ce d'autant que l'artiste est issu d'une famille pieuse, de cultures juive et catholique, dont il relate volontiers le mysticisme paternel, de même que les offices dominicaux de Saint-Sulpice auxquels il assistait, du dehors, depuis la voiture de ses parents garée sur le parvis¹⁰⁶.

Or, en 1986, à l'occasion d'une exposition à la Chapelle Salpêtrière, Christian Boltanski, qui a commencé à utiliser de petites sources lumineuses aux fins de créer des théâtres d'ombres, se met également à associer des ampoules électriques à des portraits photographiques miniatures, affichés sur les murs de la même manière que les *ex-voto* s'éparpillent encore aujourd'hui sur les parois de certains édifices sacrés¹⁰⁷. Simultanément, il accroche, au niveau

¹⁰⁶. Cf. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 12.

¹⁰⁷. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *Christian Boltanski, Il y a une histoire*, Paris, Flammarion, 2009, p. 50-55.

Cf. Volume 2, fig. 103, p. 104.

des soubassements, des assemblages géométriques composés de carrés vitrés formant des autels schématiques, qu'il généralise plus tard à de nombreuses installations en leur donnant l'appellation de « monuments »¹⁰⁸ ; on notera que ces pièces ont un caractère polysémique, car, si à l'instar des modèles traditionnels des reliquaires, l'artiste représente des constructions architecturales à échelle réduite, ouvrant un registre de lecture macrocosmique, la conception bidimensionnelle de ces compositions les affine à la fois à la présentation à plat des suaires du christianisme et à la statique verticale des stèles funéraires qui, dans cas, tirent davantage le propos de l'installation, de l'adoration vers la commémoration¹⁰⁹.

À la Salpêtrière¹¹⁰, dont il faut remarquer que le lieu servait pour l'office de divers cultes religieux distribués dans chacune des quatre parties du plan en croix grecque, ce qui articule l'ensemble de l'accrochage de Christian Boltanski a surtout trait aux visages anonymes – distribués en nombre réduit sur les « autels » et multipliés sur les murs – ainsi qu'aux fils électriques qui les relient en totalité. Il n'y a, en effet pour l'artiste, pas de césure entre les différentes communautés telles qu'autrefois elles étaient invitées à venir prier ici ; il n'y a pas non plus de coupure entre l'individu et la collectivité : chaque visage est donc à la fois illustre en soi, et participatif de groupes localisés, puis de l'installation entière, elle-même extensible à l'infini – l'important, selon lui, étant que chacun soit situé comme « saint »¹¹¹. Dans ce but, il reprend aux icônes orthodoxes, comme aux images pieuses ayant accompagné son

¹⁰⁸. Cf. Volume 2, fig. 104, p. 105.

¹⁰⁹. Notons que le principe ou le titre de « reliquaire » est par ailleurs retenu par l'artiste pour quelques installations dont on retient la mise-en-œuvre dans l'exposition charnière que constitue celle la Salpêtrière, mais aussi pour de nombreuses pièces associant visages et contenants, qu'il s'agisse de boîtes métalliques dans les reliquaires de 1990, de vitrines dans les « *Véroniques* » de 1996, ou de structures grillagées (dont la trame n'est pas sans rappeler le schéma du *mandylion* perdu, comme en témoigne une autre réalisation de 1996 intitulée « reliquaire, les linges », laquelle met en cage les images découpées de visages d'enfants et leur vêtements supposés.

Christian Boltanski et Catherine Grenier, *Christian Boltanski, Il y a une histoire*, op. cit., pp. 53-54, pp. 62-63, et p. 107.

Galerie Arndt and Partner, « Christian Boltanski, *Prologue*, Solo exhibition », in *Site de la Galerie Arndt and Partner*, [en ligne], [consulté le 7 Mai 2013],

< http://www.arndtberlin.com/website/artist_11557>.

¹¹⁰. Dont il faut remarquer que le lieu servait pour l'office de divers cultes religieux distribués dans chacune des quatre parties du plan en croix grecque.

¹¹¹. *Ibidem*, p. 60.

enfance¹¹², le symbole de l'auréole qui surmonte les visages vertueux, dont il redistribue la lumière à tout un chacun ; voire, il en amalgame le sens aux pratiques religieuses selon lesquelles de nombreux fidèles allument des cierges qu'ils disposent près d'une figure sainte afin d'affirmer leur présence et la permanence de leur foi en une flamme ardente¹¹³. Or, il s'agit de le remarquer, quand Christian Boltanski utilise des bougies, c'est pour créer des théâtres d'ombres et leur lot d'apparitions démoniaques¹¹⁴. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il préfère associer aux visages de petites ampoules électriques qu'il emploie, soit à l'unité, et dans ce cas, au-dessus du visage, soit groupées par trois et déployées en triangle sur les bords supérieurs de l'image¹¹⁵. On trouve parfois ce genre d'arrangement lumineux autour des statues mariales dont on sait le culte populaire : il décline évidemment le motif du nimbe orné d'étoiles selon des codes qui sont ceux du tableau-vivant ou, pour le dire autrement, de l'esthétique kitsch des représentations dévotionnelles. Néanmoins, tout en l'utilisant, Christian Boltanski échappe à cette esthétique pour deux raisons : la première, parce qu'il n'en reproduit pas les figures de référence, la seconde, parce qu'il en montre volontairement les ficelles pour en étirer le sens. Ainsi, reliées à un fil apparent qui fait lien entre tous les éléments de l'installation, ses ampoules distribuent-elles une lumière élective à chacun des visages, par un courant qui *pass*e entre eux selon une intensité constante d'énergie plaçant chaque image à égalité. Si donc, effectivement dans cette installation, les rappels de dispositifs culturels ou de gestes rituels sont opérants, ils sont détournés de tout dogmatisme. Cela est confirmé notamment par le travail de construction des « monuments », dont les formes, issues d'architectures spirituelles du monde entier, engagent un syncrétisme religieux.

¹¹². Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de C.B.*, *op. cit.*, p. 23, et p. 91.

¹¹³. Il est à noter que l'emploi de cierges dans les liturgies est toujours relié à la vie, au sens où leur flamme est maintenue allumée par des propriétés physiques et s'éteint en fonction de celles-ci. Si aujourd'hui ces bougies tendent à être remplacées par des dispositifs à pile, leur usage reste de mise pendant les célébrations.

¹¹⁴. Elles sont d'ailleurs encore invoquées à la Salpêtrière.

Cf. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *Christian Boltanski, Il y a une histoire*, *op. cit.*, pp. 50-51. et **volume 2, fig. 103, p. 104.**

¹¹⁵. C'est le cas pour « Les enfants de Dijon », puis pour « Leçons de Ténèbres » en 1986 qui justement témoigne de ces deux utilisations distinctes, et en 95, pour « *Advent-other Times.* »

Cf. Volume 2, fig. 105, p. 106.

Cela est par ailleurs entériné, en raison de l'emploi inhabituel de photographies de personnes à l'intérieur d'un lieu de culte.

Or, le geste n'est pas moindre, car il superpose à la matérialité des reliques auxquelles il se réfère – en tant qu'elles attestent le reste fragmentaire d'un vécu ancestral – la trace indicielle d'un visage intact, suspendu dans le temps, dont l'éphémère jeunesse existe éternellement. En ce sens, non seulement ce geste produit le choc d'une rencontre entre un autrefois en décomposition et le support d'une incarnation passée et pourtant sans fin, mais, il creuse en outre, la valeur d'empathie – et donc d'identification – que provoque l'amalgame entre des restes de corps et des traces de visages pour tout visiteur des lieux. Ainsi, l'artiste extrait-il, entre métonymie et métaphore, une force d'appel des visages dont l'apparition voyage entre perception immédiate, souvenir, et fabrication mentale, pour exprimer, de l'individuel au collectif, quelque chose de la fulgurance d'une présence ou de sa semblance, en tout cas d'une émotion qui relie les êtres au travers d'un événement en lequel certains voient une incarnation, d'autres une hallucination, à moins qu'il ne s'agisse d'un simple temps d'image, tel qu'il appelle à en méditer l'intensité.

Il s'agit cependant de préciser combien Christian Boltanski s'intéresse aux anonymes dont il expose le visage à égale valeur des figures saintes. De ce fait, l'artiste se situe dans la longue lignée des sculptures ou des peintures à fresques et autres retables qui, du Moyen-Âge à la Renaissance, ont orné les murs des églises des nombreux visages d'un peuple saisi dans l'humaine réalité de ses expressions. Pour autant, les visages que Boltanski retient à la Salpêtrière ne sont pas ceux d'une expressivité outrée. Leurs traits sont calmes, généralement sereins, voire radieux. Ils sont donc plutôt à rattacher à la tradition d'exposition des *ex-voto* qui témoignent d'une grâce reçue alors qu'ils en exposent tout autant la demande. Sont donc recherchés ici des visages présentés au meilleur d'eux-mêmes – ainsi, des visages qui expriment le don de vie au bord de son espérance. C'est pourquoi ces visages ressemblent à « l'image que se donne le vœu du désir », ainsi que le remarque Pierre Fédida¹¹⁶, c'est-à-dire des visages angéliques qui, sous leur sourire prêt à engager le

¹¹⁶. Pierre Fédida, *Les Bienfaits de la dépression, Éloge de la psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 168.

miracle d'une vie merveilleuse, laissent néanmoins poindre une inquiétude quant à leur destinée, sauf à se laisser porter par une image illusoire : celle du visage de l'enfance où, quoi que l'on vive dans une réalité en partie occultée, tout semble encore illimité.

Or, la particularité des *ex-voto* est qu'ils sont précisément liés à la fois à l'unicité du sujet auquel ils se rattachent et à la multiplicité d'un modèle morphologique. Et, tout comme le visage détermine l'individu à partir d'une face sensible structurée en fonction d'une généalogie et modulée par un contexte de vie, les formes votives constituent des supports émotionnels marquant des différences à l'intérieur d'un schéma paradigmatique et répétitif. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que s'ils semblent à première vue stéréotypés, en tant qu'ils sont reliés à une personne précise dont ils détaillent une dynamique de vie, les *ex-voto* figurent une singularité en procès où s'indique le souhait de transformation et d'accomplissement d'un soi à l'épreuve de son existence.

Cependant, au-delà de ce qui pourrait relever d'une individuation, les formes votives se rattachent à des aspirations métaphysiques s'opérant dans un contexte populaire qui dépasse la valeur de culte du lieu où elles sont implantées au profit de codes et d'usages profanes où l'individuel s'entremêle au collectif au point de s'y diluer. Se pose alors, au sujet des figures votives de la Salpêtrière, le problème de l'image d'un visage qui serait prisonnier d'un réseau de représentations fragmentaires où l'icône et l'idole s'éloigneraient et se rejoindraient sans cesse, de sorte qu'on ne saurait en approcher l'authenticité. Se pose ensuite, dès lors que la photographie est un médium de reproduction du visage, le problème de la valeur attribuée aux portraits qu'elle obtient depuis la matrice de sa lanterne magique, en tant qu'ils seraient des supports sensibles articulant des qualités fétichistes.

Or, la force du travail de Christian Boltanski est, nous semble-t-il, de se tenir en lisière de ces interrogations au profit d'un visage suspendu aux frontières d'un songe : celui de vouloir croire à la valeur d'une humanité heureuse qui peuplerait le monde de chacun de ses visages joyeux. Néanmoins, de même que les *ex-voto* témoignent d'une lutte contre les entraves de la vie pour tenter d'en retenir uniquement les formes intactes, ces visages votifs

semblent relever ce qui, ne se montrant pas, laisse planer ses parts d'ombre à la surface de photographies telles que celles-ci sont reliées à la douleur d'un manque à être, et bientôt d'une inévitable perte, dont elles figurent le « reste¹¹⁷.»

Dès lors, quand l'artiste calque la valeur sacrée des reliques et la valeur magique des formes votives sur le procédé de révélation de la photographie, ce qu'il fait apparaître n'est autre qu'un support sensible et émotionnel, dont il suspend, à pleine hauteur de murs, le potentiel de transfert d'image, sans cesse renouvelé sous le toucher du regard. Il en expose ainsi cette étrange présence dont Benjamin avant Barthes avait ressenti, et l'attrait, et la puissance mortifère – c'est-à-dire, cette oscillation auratique de la photographie au paradoxe de laquelle la vie fuit vers la perte et la perte se replie dans la vie de par sa trace mémorielle.

Cela explique notamment pourquoi les visages que retient Boltanski pour des installations postérieures sont issus en grande partie de collectes de photographies anciennes – principalement de l'entre-deux-guerres – qu'il agrandit et ajuste à l'encadrement des traits, tout en prenant soin d'ignorer le contexte des personnes, lequel n'est d'ailleurs pas nécessairement celui du portrait de studio, mais relève généralement d'un vivre-ensemble. Chaque visage est alors illuminé au titre d'une vie communautaire ou de ce qui rassemble (la famille, les camarades de classe, la ville ou le pays d'appartenance, etc.). Il arrive même que Boltanski en recompose ou réinvente les groupes autour desquels il multiplie les éclairages, comme c'est par exemple le cas dans les pièces qu'il présente à Odessa¹¹⁸. Et si quelquefois les visages retenus pour les installations sont nets, s'ils sont souvent souriants, la plupart du temps, leurs traits s'estompent dans le grain de l'agrandissement dont ils proviennent. Ils semblent alors confier leur expression au buvard du temps et voisinent avec l'image mentale d'un visage dont on s'efforcerait de se souvenir sans y parvenir.

¹¹⁷. Notons que si Georges Didi-Huberman observe dans l'*ex-voto* un symptôme, lequel « s'isole comme ce qui tombe, qui est un "reste" », François Soulages, sur un autre plan, conceptualise la photographie comme « l'articulation de la perte et du reste. » Or, en associant ces deux directions conceptuelles, il se pourrait qu'un *ex-voto* photographique soit en charge d'une perte accrue.

Cf. Georges Didi-Huberman cité par Fédida, *op. cit.*, p. 169.

Cf. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, *op. cit.*, p. 115-116.

¹¹⁸. Cf. Volume 2, fig. 106, p. 107.

De ces visages, jeunes pour la plupart, on sait très peu : ce sont des enfants qui ont célébré « la fête de pourim » [1988], des « jeunes du Lycée Chases » [1988], « des étudiants juifs » [Odessa, 1989], des « Suisses morts » [1989]. Pour beaucoup, ils semblent sortis de ces boîtes à biscuits dans lesquelles les familles modestes conservaient autrefois leurs photographies et que l'artiste intègre progressivement à ses travaux, au point de les empiler en guise d'autel et d'en créer des murs d'archives. De pièce en pièce, Christian Boltanski passe donc d'un questionnement sur ce qui disparaît de la vie et que l'on peut encore retenir malgré tout d'heureux et de précieux dans celle-ci – comme c'est le cas dans ses premiers « monuments¹¹⁹ » – à quelque chose de plus sourd qui arrive à la surface des images par un obscurcissement poussé des sels argentiques, puis par l'empilement systématique et en nombre des boîtes métalliques : là où le votif a cédé au commémoratif, surgit alors la puissance meurtrière de la barbarie nazie qui étale ses noirceurs et ses opacités, ainsi que le caractère industriel d'un dispositif d'extermination sans précédent¹²⁰.

Quand il n'est pas soustrait au regard, le visage, tel qu'on en imagine l'accumulation dans les boîtes closes utilisées par l'artiste, devient donc de moins en moins lisible – du moins est-il absorbé par le fond d'une image qui s'est laissée recouvrir d'un masque morbide. Il arrive alors que le geste d'éclairer le visage ne soit plus à percevoir comme un envisagement, mais soit *a contrario* pointé au titre d'une accusation : celle de l'humiliation que suggèrent les faces sur lesquelles se braque une lampe de bureau qui prend la place du nez pour former le museau d'une animalité à laquelle l'être humain est réduit, et l'enfance terriblement trahie. Dès lors l'installation peut-elle pousser plus loin la force destructive dont elle prend la charge : lorsque la taille des visages

¹¹⁹. Ceux-ci sont d'ailleurs élaborés en 1985-86 à partir d'une ancienne série photographique réalisée en 1973 avec les élèves d'un collège de Dijon. Quand il réintroduit les visages de ces enfants avec lesquels il a eu grand plaisir à travailler, les enfants ont grandi. L'artiste ne sait pas ce qu'ils sont devenus. Leur photographie est ainsi vécue au moment de la fabrication des « monuments » comme la trace d'une rencontre avec un enfant désormais mort puisqu'il est devenu adulte. Pour Boltanski, effectivement, nous portons tous en chacun de nous un enfant mort.

Cf. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de C.B.*, *op. cit.*, p. 82 et p. 124.

¹²⁰. Rappelons ici que la boîte à biscuit en fer blanc marque les débuts de l'industrialisation des substances alimentaires. Son emploi fait donc écho à la stratégie industrielle de traitement des personnes dans les camps nazis dont on sait la récupération des effets personnels et des matières organiques à des fins de recyclage.

s'ajuste aux proportions des lampes qui les toisent de leur plein phare, leurs faces ne sont plus que des cibles immanquables qui n'ont pas d'autre incarnat qu'un support à vif, brûlé, là où l'innommable a retiré toute possibilité de regard, là où il a entièrement avalé le visage¹²¹.

Nous voici donc en place du crime qui prétend arrêter la filiation, ce mal sauvage et tout puissant dont Hannah Arendt interpelle le « manque de pensée » à la faveur d'une époque qui privilégie le savoir et l'action au détriment d'une vie de l'esprit, opérant ainsi au cœur de l'existence une fuite du métaphysique¹²². Mais, nous voici aussi face à un traumatisme qui hante la chair des hommes en ce qu'elle est reliée à sa psyché. Or, cette chair crie des meurtrissures qui ne s'arrêtent pas aux portes de la mort physique. En hurlant l'intensité de souffrances réprimées, elle déterre un visage dont les sens bafoués et les liens coupés ont encore besoin de s'incarner. Dès lors, si certains des visages des installations de Christian Boltanski restent éternellement souriants, il n'en demeure pas moins que l'artiste relève leur cri de mort dans ce qu'il reconnaît comme un expressionnisme sous-jacent, dont il tente de contenir l'effet, à l'appui notamment de ses réceptacles en fer blanc, mais aussi du silence distancié de l'image photographique¹²³. Il arrive cependant que ce cri étouffé le rattrape durement : c'est le cas dès 1969, sous la forme spectaculaire des vomissements de son « homme qui tousse¹²⁴ » dont il est frappant de remarquer le visage indistinct, puis le spasme amplifié au fur et à mesure des trois minutes que dure le film. C'est aussi le cas, près de vingt ans plus tard, lorsqu'à l'occasion d'une exposition pour le Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1998, il présente un visage qu'il a mis des années à pouvoir affronter, auquel il donne le titre allemand de « *Sterblich* » [mortel]. Ce visage se laisse ainsi apercevoir dans la dernière section de l'exposition et de l'album

¹²¹. Cf. Volume 2, fig. 107 et 108, p. 108 et p. 109.

¹²². Hannah Arendt, *La Vie de l'esprit, Tome 1 – La pensée*, [1978], Paris, Puf, 1981, pp. 19-31.

La citation que nous retenons est évidemment liée à l'interrogation dans laquelle se trouve Hannah Arendt, regardant le visage du bourreau SS Eichmann, lors de son procès à Jérusalem en 1961.

¹²³. Il confie notamment à Catherine Grenier : « Le minimalisme a été mon vocabulaire comme un artiste qui naît en 1795 a un vocabulaire de cette période-là. Mais j'avais un tempérament très expressionniste et qui s'est de plus en plus renforcé. Ce que j'aime, c'est l'art expressionniste, l'art qui hurle – je n'aurais jamais osé dire ça il y a vingt ans... » Cf. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de C.B. op. cit.*, p. 91.

¹²⁴. Christian Boltanski, *L'Homme qui tousse*, 1969, Film couleur 16mm, 3'30".

d'images publié par la suite¹²⁵ ; on l'aborde au travers d'une accumulation de photographies de cadavres réalisées dans l'immédiat après-coup de leur mort violente. C'est ainsi que des hommes, des femmes, des enfants, des vieillards, au-delà de leur propre volonté, déposent leurs traits tuméfiés, parfois sauvagement troués, à la tête de tirages insoutenables qui ont viré au noir dans le bain de leur révélation.

Face à ces images, surgissent des questions à propos desquelles il y a certes des bribes de réponses, mais les dommages relatés nécessitent pourtant qu'on les pose à nouveau, car il reste important, compte tenu de l'état du monde au moment où nous écrivons, de se demander pourquoi l'homme sombre dans le mal jusqu'à porter atteinte à sa propre espèce d'une cruauté sans nom, et pourquoi il génère à l'égard d'autrui des souffrances que lui-même ne pourrait supporter ? En amont des actes, il s'agit donc d'interroger le visage du bourreau : quels sont en effet ses traits si ce n'est celui d'un masque qui aurait savamment adhéré à la furie d'une chair éclatée ? Parallèlement, pourquoi celui auquel on porte atteinte demeure-t-il dans une propension à subir, si ce n'est parce que, de la réclusion au geste d'extermination, on lui a retiré la possibilité du visage¹²⁶ ? Quelle image l'homme peut-il dès lors retenir de lui et des autres quand l'humanité arrive à des extrémités qui entraînent une logique de vengeance et donc inscrivent la violence dans une chaîne sans fin¹²⁷ ? Et qu'en est-il du statut des images faites dans ce contexte, récoltées à partir de celui-ci, et éventuellement réutilisées à titre documentaire ou au nom de l'art ? À ce sujet, on le sait, les débats restent vifs. Pour autant, cette recherche espère en questionner les tiraillements, en ce qu'ils induisent la

¹²⁵. Christian Boltanski, *Kaddish*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998, [publié à l'occasion de l'exposition de C.B. « Dernières années » du 15 Mai au 4 Octobre 1998.]

¹²⁶. Primo Levi et Robert Antelme expliquent notamment comment il était impossible pour les prisonniers des camps de concentration d'avoir accès à leur visage dont la maigreur extrême les apparentait tous les uns aux autres, les assimilait tous les uns aux autres.

Primo Levi, *Si c'est un homme*, [1947], Paris, Juillard, 1987, p. 188.

Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, [1957] Paris, Gallimard, 2007, pp. 60-61.

¹²⁷. À ce titre il est important de mobiliser ici les écrits de guerre de Marguerite Duras, car elle montre combien ce qui est perdu, l'est des deux côtés à la fois, notamment par l'éclairage qu'elle donne à propos des actes de vengeance.

Marguerite Duras, *La Douleur*, [1985], Paris, Gallimard, 1993.

Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, [1959 pour le film et 1960 pour l'édition du scénario] Paris Gallimard, 1972.

valeur du visage auquel Emmanuel Levinas relie le cinquième des dix commandements de Moïse relatif à l'interdiction de tuer¹²⁸.

S'il est donc un questionnement essentiel dans le travail de Christian Boltanski, c'est bien celui du visage tel que la vie en est possible ou non. Ici fait retour l'image du père, caché sous le plancher de la maison pendant la guerre, comme le visage de l'enfant conçu dans ces conditions¹²⁹. Ici font retour les millions de morts de l'Holocauste, mais aussi les formes de vie d'une génération entière, dont les visages rencontrés dans une classe, une fête, ou à tout moment du quotidien d'une Europe secouée par la haine, expriment, malgré tout, leurs liens, si minimes soient-ils.

Il n'y a ainsi pas de hasard à l'utilisation du médium photographique dans l'œuvre de Boltanski. Parce que dès l'origine il s'applique à tracer l'existence humaine, parce que précisément il cherche à en approcher le visage, celui-ci répond efficacement à la nécessité d'inscrire quelqu'un qui s'inquiète de sa place et de celle des hommes dans la société. D'où, de prime abord, pour l'artiste, le recours à l'insertion sous vitrine de quelques clichés personnels qui sont légendés de textes témoignant d'une quête de soi et de quelque chose que scrute le visage de Boltanski enfant, mais qu'il « ne discerne pas¹³⁰. » D'où, à suivre, le travail de réappropriation d'instantanés familiaux relatant le bonheur tranquille de personnes au nom le plus français qui soit¹³¹. D'où, encore, la nécessité de l'acte photographique dans le but de se recréer les modèles symboliques de la banalité de vie de tout un chacun, tout en revendiquant cet « art moyen » défini par Bourdieu¹³². D'où, enfin, la réalisation des portraits des élèves d'un collègue de Dijon – si proches d'un artiste qui conserve encore un pied dans l'adolescence – afin d'en exposer les visages en attente d'avenir.

¹²⁸. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 217.

¹²⁹. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de C.B.* op. cit., p. 11.

¹³⁰. Christian Boltanski, « Vitrine de référence » [1972], in Christian Boltanski et Catherine Grenier, *Il y a une histoire*, op. cit., pp. 8-9.

¹³¹. L'album de la famille D. est en réalité celui de son ami Michel Durand.

Cf. *Ibidem*, pp. 16-17, et Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de C.B.*, op. cit., p. 68.

¹³². L'artiste, frère du sociologue Luc Boltanski, connaissait l'homme comme ses théories. Ses « images modèles » [1975] en sont directement inspirées.

Cf. Pierre Bourdieu, *Un Art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

Cf. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de C.B.*, op. cit., p. 104.

À cette liste des premiers travaux, s'ajoutent cependant les portraits réalisés en 1975 des « enfants de Berlin¹³³ », lesquels procurent à l'artiste, au moment de la prise de vue, un profond malaise, au point qu'il a « le sentiment de tuer les enfants¹³⁴. » Il semble donc que la pratique de la photographie oscille chez Boltanski entre deux tendances manichéennes : d'un côté, par ses contenus, elle témoigne de la joie à être ensemble dans les moments simples de la vie, et elle positionne le travail du portrait – quand il est réalisé par l'artiste – dans l'optique d'une rencontre. Mais de l'autre, elle se heurte à un versant sombre où le geste technique rejoint le tir de guerre¹³⁵, où le caractère sériel déshumanise le visage, tandis que le support-papier se révèle être, au sens premier du mot, le lieu d'une souffrance. D'ailleurs, à bien regarder la série des « enfants de Berlin », si les couleurs des vêtements sont éclatantes et leurs imprimés pétillants à souhait, si les visages sont dans l'ensemble plutôt souriants, leurs attitudes corporelles témoignent néanmoins d'un embarras à se situer devant l'objectif et à recevoir le déclenchement du flash, tandis qu'à l'arrière-plan de l'image, le tableau noir rabat sa surface opaque vers l'avant. Ce principe est même radicalisé quelques années plus tard, lorsque Boltanski photographie pendant six ans d'affilée « Les écoliers d'Oiron », se mettant ainsi dans la peau d'un photographe scolaire, dont le dispositif aujourd'hui le dégoûte en raison de son caractère systématique¹³⁶. Outre ce qui ressort de fragilité des modèles photographiés, ces images font prévaloir, en clair-obscur, un langage extrême, dont la dialectique demeure dans le souci constant de capter en même temps l'ombre et la lumière, le noir et le blanc, l'éclat et l'opacité, le radieux et le grinçant, l'heureux et le menaçant, le vivant et le mortifère, la présence et l'absence.

La photographie du visage, chez Boltanski, semble donc procéder de ce clivage, quitte à privilégier parfois une direction plutôt que l'autre. C'est ainsi que l'artiste l'obscurcit jusqu'à l'irreprésentable, notamment sous la forme d'un

¹³³. Cf. Volume 2, fig.

¹³⁴. *Ibidem*, p. 110. « Ils étaient en ligne, ils attendaient, je les prenais en photo les uns après les autres... J'avais l'impression qu'ils étaient près à être fusillés. Le fait qu'ils attendent comme ça, en ligne que je ne leur parle pas car je ne parlais pas leur langue, renforçait cette idée que photographier quelqu'un c'est le tuer. »

¹³⁵. Rappelons ici que l'artiste joue encore aux petits soldats à l'âge adulte.

Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de C.B.*, *op. cit.* p. 21 et p. 49.

¹³⁶. *Ibidem*, p. 134.

monochrome noir dans les pièces les plus récentes – et qu'à l'inverse, surexposant la blancheur des chairs, il les fait vaciller entre un surcroît d'éclat et son inévitable perte de substance à la surface du papier.

En cherchant les limites du médium photographique, Boltanski aborde donc davantage ses possibilités plastiques que les qualités techniques qui en font la spécificité (maîtrise des sources lumineuses, de l'ouverture optique et de la vitesse d'obturation par rapport au sujet cadré au moment de la prise de vue, puis subtilité des gradations de valeurs, netteté de l'ensemble, précision des détails). En ce sens, sa démarche peut effectivement être pensée sous l'angle d'une « photographie plasticienne » telle que Dominique Baqué la définit¹³⁷. Cependant, la teneur de ses pièces tient aussi au caractère documentaire des images qu'il utilise, dont il rejoue les existences qui se sont arrêtées au seuil de l'image. Il en réincarne certes, une dimension de perte, jusqu'à pousser l'œuvre dans le retranchement d'une appréhension, mais au seuil de cette absence, il appelle également la valeur de présence de l'humain, en son visage, dont il ranime le caractère sacré à partir du vivant et en fonction du lien à l'autre, tel que ce lien contient la responsabilité qui interdit le crime. Pour cette raison, le travail de Christian Boltanski suspend tout jugement des personnes : il situe d'ailleurs quelquefois le spectateur à la place du tortionnaire, afin d'indiquer que le rôle peut être endossable sans qu'on y prenne garde, et qu'il est peut-être toujours douteux de se situer uniquement du bon côté des choses. Il est vrai qu'il a pour preuve son ressenti d'être l'auteur d'une fusillade lors d'une séance photo, comme si l'humain ne pouvait échapper à ce qui le traverse d'une agressivité que l'outillage photographique amène quelquefois à interroger quant à ce qui serait ciblé derrière la vitre du viseur.

¹³⁷. Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne*, *op. cit.*

Ajoutons cependant à la lecture des pages de Dominique Baqué sur Boltanski que notre recherche se situe à rebours d'une réflexion partant du présupposé selon lequel la photographie serait responsable du déclin de l'aura. Nous espérons, en effet, entrer dans une analyse de la pensée Benjaminienne en tant qu'elle « est toujours ambivalente, ouverte à sa propre contradiction, disponible à ses variations ondulatoires qui sont le signe d'une sensibilité si fine qu'en elle la nuance ne cesse jamais de s'approfondir » comme le souligne Yannick Haenel dans sa préface aux nouvelles traductions des textes de Benjamin portant « sur la photographie ».

Cf. *Ibidem*, pp. 267-270.

Cf. Yannick Haenel, « Préface » in *Walter Benjamin, Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 15.

Il est ainsi opportun de souligner ici le mobile de la récente exposition « filmer les camps » au Mémorial de la *Shoah*, dont le commissaire aborde le geste voyeuriste¹³⁸. De toutes les images mobilisées ainsi sous les yeux des visiteurs, on retient le rôle de charognard auquel la prise de vue conditionne le regard qui, quels que soient les dispositifs muséographiques de distanciation – en l’occurrence de nombreuses mises sous vitrine des écrans vidéo – fait odieusement corps avec le cameraman chargé de documenter la libération des camps. Pourtant, soudainement, au hasard du déroulement d’un film, tandis qu’on se trouve pris dans l’attroupement des survivants qui assistent au premier office religieux de Dachau, un visage de jeune fille est le seul à se retourner en direction de l’objectif : il n’a pas une expression de reproche. Non, ce n’est pas de cela dont il s’agit. Il est juste dans une grande lassitude, et lance, pour toute question, ce regard qui retourne à l’équipe de cinéma l’intrusion de son acte, et pour autant, l’acceptation de celui-ci au titre de la soudaine liberté qui est vécue là.

Or, ce que les visages de Christian Boltanski ont à nous dire, c’est cette menace perpétuelle de glisser dans un rapport à l’autre où le pouvoir détermine une place de dominant quand ce n’est pas celle du bourreau, mais aussi, quelque chose d’une innocence encore possible, en une luminosité de l’être qui se tourne vers l’autre pour l’envisager.

Sans doute, dans ce contexte, est-il utile de rappeler que l’artiste porte le mot « Liberté » pour deuxième prénom¹³⁹. Il s’agit là d’un vœu parental dont l’enfant Boltanski porte la résilience en un espoir immense, mais aussi en vertu d’une exigence de surpasser l’accumulation des morts de la *Shoah*.

Boltanski inscrit donc son œuvre dans un principe de survie individuelle et collective. C’est pourquoi, très tôt, il dresse des ensembles de visages anonymes suspendus à pleine hauteur de mur, comme c’est le cas, en premier lieu, pour les portraits du collège de Dijon accrochés au ras du plafond, dont la jeunesse prend ainsi tout l’espace possible et s’étend, par-delà les visages présents, à leur famille, leurs amis, leurs amours – bref, à une vie en devenir. Il

¹³⁸. Christian Delage [Commissaire d’exposition], *Filmer les camps, De Hollywood à Nuremberg*, Mémorial de la Shoah, Paris, du 10 Mars au 31 Août 2010, [films de John Ford, Samuel Fuller, Georges Stevens], [à Dachau ce sont les opérateurs de la SPECOU sous les directives de Stevens, qui tournent l’extrait noir et blanc que nous détaillons.]

¹³⁹. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de C. B., op. cit.*, p. 16.

en est de même à la Salpêtrière, où sont reprises les images précitées ; la volonté de l'artiste d'en réaliser de « petites icônes de l'Europe de l'Est¹⁴⁰ » est ainsi à appréhender comme une précision de son intention première, mais aussi comme une survie des images qui se déplacent au fur et à mesure de leur réemploi dans tout le travail du plasticien. Et force est de constater qu'entourées de bricolages de papiers-cadeaux irisés, ces images, telles des surplus d'existence et de penser à l'autre, sont des *présents*. Ce, d'autant, que Boltanski les attache à une métaphysique de la lumière qu'il associe lui-même à un cadeau, puisque l'idée d'utiliser de petits lumignons électriques provient de l'installation d'un arbre de Noël élaboré dans le but de fabriquer une image merveilleuse¹⁴¹ qui rejoint les coutumes ancestrales d'un inconscient collectif où vivre, que l'on soit païen ou chrétien, est un présent à partager.

Il y a ainsi, chez Christian Boltanski, une nécessité d'isoler le caractère précieux de la vie animant chaque visage d'une gratuité qui est toujours don de soi à autrui, dans la mesure où personne ne connaît son propre visage, tel qu'en lui-même, il existe au fait d'autrui. Parallèlement, ses travaux expriment une urgence à rassembler les êtres à la fois à l'intérieur de l'œuvre et devant celle-ci. C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'expansion de ses installations à tout l'espace de l'exposition. C'est aussi en ce sens que l'on peut analyser le déploiement ascensionnel des visages dans nombre de ses pièces. L'image y semble rejoindre le caractère éthéré d'un infini cosmique, et le visage – quand bien même il s'absente parfois à l'image – y demeure élévation. C'est d'ailleurs pour cette raison que le mot « *Kaddish* » est utilisé pour une exposition rassemblant tous les recueils d'images de l'artiste, ainsi que de nombreuses pièces de vêtements collectés qui appellent les visages de ceux qui les ont portés¹⁴². « *Kaddish* » est en effet un mot hébreu qualifiant ce qui est sacré et qui donne son titre à une prière pour l'élévation de l'âme et la survie spirituelle. « *Kaddish* », dans la façon dont Boltanski emploie le mot, prend un sens

¹⁴⁰. *Ibidem*, pp. 91-92.

¹⁴¹. *Ibidem*, p. 121.

Il s'agit d'une « composition occidentale » de 1984

On en trouve la reconstitution sous la forme d'un diptyque photographique datant de 1996 et présentant un « *Christmas Tree* » à l'occasion de son exposition à Darmstadt.

Cf. Ralf Beil, *Christian Boltanski, Time*, Darmstadt, Hatje Cantz, 2006, p. 100.

¹⁴². Christian Boltanski, *Kaddish*, *op. cit.*, 1998.

commémoratif, car il s'agit de prier pour des millions de personnes froidement assassinées. Cependant, Boltanski insiste sur la générosité de cette prière des morts qui envisage chacun de ceux qui ont disparu, et parmi eux, ceux qui, responsables d'atrocités, ont oublié leur part d'humanité qui pourtant reste à sauver¹⁴³.

Or, ce positionnement est questionnant : peut-on, en effet, sauver le fascisme qui a fait perdre le visage de tant d'hommes, de femmes, et d'enfants ? N'est-ce pas beaucoup demander non seulement de pardonner la haine, mais encore, d'accueillir sur le même plan l'activité suspendue des bourreaux et le repos des morts ? Devant la violence, chaque jour réactualisée, des guerres de tous ordres, faut-il céder à un idéalisme sans bornes ou peut-on miser sur un indéfectible lien humain ?

Lorsque Freud écrit dès 1929 à propos d'un « Malaise dans la culture¹⁴⁴ », s'il montre clairement que l'homme est poussé par des « motions pulsionnelles grossières et primaires¹⁴⁵ » en lesquelles éclate son agressivité, il indique aussi, que « la culture en est l'obstacle le plus fort¹⁴⁶ », car « au service de l'Éros qui veut regrouper des individus humains isolés, plus tard des familles, puis des tribus, des peuples, des nations, en une grande unité, l'humanité¹⁴⁷. » Ainsi, sommes-nous amenés à supposer, qu'il est possible à l'homme de détourner son énergie destructive par un recours à l'aide et au lien, qui sont les principes

¹⁴³. C'est pourquoi l'artiste le juxtapose à quatre mots allemands rappelant que la condition des hommes est d'être mortel.

Boltanski précise d'ailleurs dans un entretien : « C.B. : “Tous oubliés, tous sauvés, tous humains. La pièce intitulée *Menschlich* qui a servi de base à *Kaddish* mélange les gens dont je me suis servi à diverses époques et qui sont aussi bien des Suisses morts, des enfants de Dijon, des nazis, des juifs. Tout ce qu'on peut dire d'eux, c'est qu'ils ont été humains.” C.W. “*Kaddish*, ça veut dire que vous priez pour tous : bourreaux ou victimes ?” C.B. “On me l'a souvent reproché. Mais la grande leçon du XX^e siècle, c'est que dans certaines conditions nous pouvons tous être des assassins. J'ai fait un livre qui s'appelle *Sans souci* à partir de photos prises en Allemagne dans les années 30. On y voit des SS souriants, jouant avec des bébés. On n'arrive pas à se les représenter comme des gens vraiment méchants. Le bistro où je vais prendre mon café tous les matins est tenu par un type très gentil. Il peut me tuer demain. Et moi le tuer, lui ”. »

Cf. Claude Weill « L'art est une psychanalyse sauvage, Entretien avec Christian Boltanski », in *Le nouvel observateur* n° 2040, [en ligne], [publié le 11/12/2003], [consulté le 8 Mars 2010], <<http://artetspectacles.nouvelobs.com/p2040/a227667.html>>.

¹⁴⁴. Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, [1929], Paris, Puf, 1995.

Soulignons ici avec Jacques André que peu après la parution de cet écrit les nazis sont entré en masse au Reichstag à Berchtesgaden « où fut conçu *Malaise*. »

Jacques André [préface], in Freud, *Ibidem*, p. VI.

¹⁴⁵. Sigmund Freud, *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁶. *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁷. *Idem*.

mêmes de toute culture : en effet, provenant du latin « *cultura*¹⁴⁸ », le mot « culture » est appliqué à la nature dans l'idée que l'homme est censé en prendre soin quelles qu'en soient les composantes et les espèces. C'est pourquoi toute culture se rapporte à un lieu et à une époque, ainsi qu'à la qualité de sensibilité et de savoir des personnes qui les vivent individuellement et en groupe. Or, on se rappelle que Christian Boltanski convoque parallèlement à l'hébreu « *Kaddish* » les mots allemands « "*Menschlich*" [humain], "*Sachlich*" [objectivement], "*Örtlich*" [local/dans l'espace-temps] et "*Sterblich*" [mortel]. » Comment donc, dans cette juxtaposition, ne pas remarquer les différents aspects relevés plus haut de ce qu'autorise à définir le sens d'une *Culture* ? – à savoir, la localisation dans l'espace et le temps, d'humains dans leur simple condition de mortels aux prises avec la réalité fragile de leur être au monde qui nécessite une attention à soi-même et à l'autre comme à l'environnement ? Mais comment, parallèlement, ne pas en retenir l'acception germanique du terme « *Kultur* », au sens d'une valeur sociale prêtée aux hommes tels qu'ils sont capables de s'organiser en un peuple habitant et transformant la nature, et de se réunir autour d'une identité géopolitique dont on connaît la dérive nationaliste ? Aux racines du terme « *culture* » point une ambiguïté que relève l'essai de Freud, en ce qu'il aborde une économie psychique collective où s'opposent des pulsions divergentes, et où s'intrique au sein même d'un « *Éros* éternel¹⁴⁹ », une « pulsion de mort¹⁵⁰ » toujours active et toujours en combat – laquelle, particulièrement dans l'œuvre de Boltanski, semble obéir à une dynamique humaine en route vers sa perte, dont il tente à toutes forces de retenir l'effet pour dit-il « arrêter la mort¹⁵¹. » Or, de quelle mort s'agit-il dans le travail de Boltanski ? La mort paisible de l'acceptation de l'ultime, ou celle, moins douce, plus retorse, d'une puissance mortifère à l'œuvre dans la vie ? Comment, dans ce cas, invoquer une sainteté pour tous les hommes sachant que la vie humaine se déroule dans un combat constant entre *Éros* et *Thanatos* ? Enfin, comment ne pas céder au pessimisme de Freud,

¹⁴⁸. Barbara Cassin, « article : Culture », in *Vocabulaire Européen des philosophies*, *op. cit.*, p. 278.

¹⁴⁹. Freud, *op. cit.*, p. 83 et p. 89.

¹⁵⁰. *Ibidem*, p. 84 et p. 89.

¹⁵¹. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de C.B.*, *op. cit.*, p. 87.

dans la mesure où toute *Culture* origine à la fois « un culte¹⁵² », son lieu revendiqué, et l'omnipotence d'une « colère divine¹⁵³ » générant une culpabilité qui constitue le grand réservoir d'une agressivité sans bornes¹⁵⁴ ?

Face à cela, Boltanski n'a de réponse que celle de la lumière du cœur : le sien et celui de ceux qui prennent le chemin de ses expositions¹⁵⁵, dont les battements amplifiés font désormais vibrer les ampoules incandescentes auxquelles ils sont branchés. Et cette lumière tend à rayonner en place de visages qui se sont éteints à leur portrait, quitte à ce que celui de l'artiste, prenne le relais, au sens où son adresse *emvisage* chacun, par un acte aimant¹⁵⁶.

Par-delà l'évidente métaphore christique, il est ainsi intéressant de faire retour sur un arbre lumineux dont la transmission symbolique n'a probablement pas échappé à l'artiste. Selon l'arbre de vie de la *kabbale*, les humains sont en effet soumis à une structure de vie dont les forces antinomiques les tiraillent de toutes parts ; l'enjeu étant, non seulement de trouver un équilibre entre les différents états émotionnels auxquels ils sont soumis, mais encore de s'y élever : ainsi, l'ascension de « l'humain éveillé » – autrement dit attentif – à « l'être saint », se lit-elle sur le visage de ce dernier par la lumière rayonnante dont son existence rejoint l'étoilement. L'homme qui prend donc soin de cultiver les possibles de son arbre de vie y trouve un visage lumineux ouvert à un soi qui demeure au privilège de l'autre¹⁵⁷. Au sommet de cet arbre figure ainsi l'étoile, dont Marc-Alain Ouaknin rappelle qu'elle symbolise le visage en sa valeur sacrée¹⁵⁸. Mais ce serait méprise de penser qu'il

¹⁵². Barbara Cassin, *op. cit.*

¹⁵³. *Idem.*

¹⁵⁴. Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 77.

¹⁵⁵. Notons qu'en Automne 2008, ses « Archives du cœur » proposent à chaque visiteur qui le souhaite d'enregistrer les vibrations de son cœur, afin de rejoindre des archives sonores emmenées sur « une île dans la mer du Japon où sont rassemblés tous les cœurs des hommes. » Cf. La Maison rouge, Christian Boltanski, *Les archives du cœur, Entretien*, Paris, La Maison rouge, 2008, non paginé, et **Volume 2, fig. 110, p. 111.**

¹⁵⁶. C'est effectivement le cas par la projection lumineuse du visage de l'artiste au sein de l'installation précitée.

¹⁵⁷. Emmanuel Levinas, *Éthique et infini, Dialogues avec Philippe Nemo, op. cit.*, pp. 83-84 et p. 92. Dans cet entretien, Levinas, expose clairement son présupposé d'un visage en « responsabilité pour autrui. »

¹⁵⁸. Marc-Alain Ouaknin, « Plaidoyer pour un visage » in *Lire aux éclats, Éloge de la caresse*, Paris, Le Seuil 1994, p. 324.

L'auteur fait notamment référence à Franz Rozeinzweig connu pour son ouvrage « L'Étoile de la rédemption » [1921, [traduit et publié en français en 1982] où l'étoile est clairement assimilée au visage, et dont il faut évidemment souligner l'influence sur les écrits de Lévinas.

s'agit là du « *Sacer* » latin, lequel, rappelons-le, indique « celui qui ne peut être touché sans être souillé », à savoir un modèle de sainteté qui conduit à la toute-puissance d'un visage amplifié ; ce serait méprise, que d'oublier la précarité d'apparaître du visage, dont l'épiphanie, selon Levinas, est lumière, au sens d'une ouverture à une transcendance qui fait l'éloge d'une caresse partant de soi autant qu'elle est recevable¹⁵⁹. Car c'est essentiellement à cette condition de vie, en vertu du soin de soi et de l'autre, que se peut l'avènement du visage humain en sa nudité inviolable. On comprend pourquoi, il ne se réduit ni à sa manifestation, ni à sa représentation, et qu'il exprime les gestes d'une culture, non moins qu'une tendresse de l'exister.

Or quand, par son travail des images, Christian Boltanski est progressivement amené à intensifier d'un éclairage supplémentaire la photographie du visage – qui en soi double déjà une écriture de lumière –, s'il vise à souligner l'éclat d'une incarnation de l'être en ce que sa vie est sacrée, il l'inscrit parallèlement, au-delà de lui-même, dans ce trop-plein d'éclairage, au paradoxe du néant. Au fil de ce procès, l'artiste se confronte à un clivage extrême, au ressort duquel rebondit la dynamique d'un vivre hissé vers l'immortalité et pourtant dominé par une fragilité constitutive de l'humain qui le hante d'une dimension de perte. Le médium photographique en constitue aussi bien le support d'une souffrance qu'un lieu de jouissance à faire œuvre comme à y participer. Dans la traversée qu'il engage, il est aussi bien source d'illumination, plaisir d'image, extase, qu'effroi et dégoût devant une chair déchue derrière la vitre du viseur, tel le lointain rappel de la mise sous verre des restes de reliquaires et autres suaires.

Cependant, Boltanski insiste, il agrandit, transforme, obscurcit, éclaire à nouveau, éteint, allume sa propre mèche. Sa résilience est faite de son corps-à-corps avec les images. Entrant dans leur faction, croyant arrêter la mort à

¹⁵⁹. On peut ainsi s'attarder à la manière dont le philosophe situe la lumière comme lieu de l'ouvert où le visage apparaît entre vide et néant, en tant qu'intervalle absolu et ouverture de soi à un rapport autre que celui du même.

Cf. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, op. cit., pp. 206-211.

Par ailleurs, on peut entrevoir un rapprochement sémantique entre lumière, visage et caresse dans l'écriture qui couvre hâtivement ses carnets de captivité. La « nudité du visage » semble s'y accomplir par une caresse avant que de s'ouvrir à une vision.

Cf. Emmanuel Levinas, *Carnets de captivité et autres inédits*, Paris, Bernard Grasset, 2009, pp. 369-372.

l'œuvre dans le procédé photographique, cette résilience lutte, écrit les visages, comme autant de noms encrés alignés sur un cahier d'écolier. Dans les ressources plastiques qu'offre son médium, la photographie s'apparente alors à un buvard qui absorberait le trop-plein de valeurs d'ombres à l'intérieur de sa trame indicielle. Mais, en déplaçant ainsi une écriture sombre qui dépose ses taches indistinctes et les superpose sur la surface rose d'une chair d'enfant meurtri, Boltanski rencontre une étrange lueur de mémoire qui, depuis sa quête figurale, touche les visages de son éclaircissement. Si l'on peut alors considérer, que du théâtre d'ombres à la puissance transgressive des images, l'artiste remonte aux origines d'un procédé de monstration des figures pour aborder un visage manichéen, il décèle aussi la lumière du sien donné pour d'autres, lumière à la grâce de laquelle apparaît, si ce n'est une résurrection des morts au moins leur survivance, si ce n'est une rédemption au moins l'intensité d'une vie d'artiste d'un certain *Christian-Liberté* au cœur qui bât.

Ainsi, tandis qu'il rassemble désormais l'éphémère et minuscule rayonnement donné en gage de présence de tous ceux qui participent à ses œuvres en une fragile image visuelle ou sonore, Boltanski contribue-t-il à en faire briller la lumière substantielle qui, telle une luciole, apparaît furtivement dans les nocturnes du quotidien à la faveur d'une simple attention du regard. En ce sens, on rejoint volontiers Georges Didi-Huberman, pour lequel, outre le pessimisme du « Malaise dans la culture » de Freud, et malgré l'inquiétude de Pasolini constatant dans la *disparition des lucioles* l'extinction conjointe des moindres parcelles d'humanité¹⁶⁰, « il n'appartient qu'à nous de ne pas les voir disparaître¹⁶¹ », tant dans leur rareté, celles-ci confirment un sujet ouvert sur la nudité de sa vie même, montrant que quelque chose y résiste en une luminescence « infiniment précieuse, car porteuse de liberté, mais aussi angoissante, car toujours soumise à un péril palpable¹⁶² ». En ce sens, saluons le fait que les images de Christian Boltanski nous permettent « dans la brèche ouverte entre le passé et le futur, de devenir des lucioles et de reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises¹⁶³. » Au passage

¹⁶⁰. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 25.

¹⁶¹. Georges Didi-Huberman, *Ibidem*, p. 133.

¹⁶². *Ibidem*, p. 135-136.

¹⁶³. *Ibid.*, p. 133.

s'y dévoilent des visages accumulés, parfois transformés. Ils émettent le vœu d'être aperçus par cette caresse du regard, dont Levinas indique « qu'elle consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme, vers un avenir¹⁶⁴. »

¹⁶⁴. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 288.
Cf. Volume 2, fig. 111, p. 112.

Chapitre 6

Incarner une figure en son visage, question posée à la photographie par les comédiens

*Madame, le hasard a voulu qu'en venant nous ayons dépassé des comédiens.
Nous le lui avons dit, et cela semble avoir éveillé en lui une sorte de joie.
Ils sont ici, à la cour,
et déjà je crois, bien qu'ils ont reçu l'ordre de jouer devant lui ce soir.*

William Shakespeare¹

Dès le siècle de son invention, la photographie a à voir avec le théâtre, qu'il s'agisse de camper des personnes venues se faire tirer le portrait entre les murs d'un studio dont l'aménagement est influencé par les scènes de l'époque, qu'il y soit question de saisir la belle image des acteurs célèbres, où que des figures se prêtant au jeu de la photographie répondent tout bonnement à une mise en rôle.

Barthes ne manque pas d'observer ces passages entre théâtre et photographie, voire de calquer l'action photographique sur celle de l'*actio* dramatique. D'où l'intérêt de revisiter ses théories à l'aune du corpus qui appartient à son époque et de la proposition plus récente de François Soulages, à savoir, que « lorsque l'on est photographié, on joue et on est joué². »

Or, ce qui motive le rapprochement que nous opérons ici, entre comédien et photographie, tient à l'ambiguïté sur laquelle repose la véracité de ce qui se donne, par leur biais, et sous nos yeux, en un visage, en une image, dont nous ne sommes pas en mesure de vérifier l'authenticité, à plus forte raison lorsque celle-ci se trouve dédoublée dans le jeu qu'elle recouvre ; bref, à

¹. William Shakespeare, *Hamlet*, [[1601], Paris, Gallimard, 1978, [trad. Yves Bonnefoy], Acte III, scène I, p. 104.

². François Soulages, « De l'objet du portrait à l'objet de la photographie en général : "Ça a été joué", in *Esthétique de la photographie, La perte et le reste*, [1998], Paris, Nathan et Armand Colin, 2008, pp. 53-70.

laquelle nous ne pouvons pas nous fier, et qui pourtant incarne un être, tel qu'il est transporté en un rôle par-delà lui-même, et que ce qu'il figure emmène des spectateurs dans une expérience esthétique qui les transforme.

C'est donc à nouveaux frais, et selon l'éclairage de Georg Simmel, que nous voudrions interroger le fameux « paradoxe du comédien » sur lequel se penche Diderot, cela, en regard du paradoxe photographique, notamment en ce qu'il saisit en son jeu un *je* d'image, dont on ne connaît jamais tout à fait la teneur, et qui parfois touche de si près l'être qu'il s'ouvre à une gravité ou un vertige sans pareil.

Pour cette raison, si l'on interroge les portraits d'acteurs de Thérèse Le Prat au pendant d'un théâtre populaire qui, photographié à la même époque, se questionne sur sa réception, on s'attarde aussi tout particulièrement aux images d'une célèbre actrice appelée *Marilyn*, en ce qu'elle se ploie à la demande d'un jeu photographique et médiatique au travers duquel l'identité se projette passionnément, mais parallèlement se dissout, et finalement sature l'image filmique où elle vient risquer un visage construit de toutes pièces et qui pourtant se défait, se détruit, parce qu'il doute et meurt à petit feu sous les phares de la *star* qu'elle est devenue.

On questionne donc, à l'appui d'images des années 1950 à aujourd'hui, la tension que vivent acteurs et photographes au cours de leur rencontre, pour tenter de comprendre, de l'un et de l'autre, quel visage est prégnant dans le portrait qui en résulte. On en vient ainsi à considérer le travail du comédien en ce qu'il joue un être d'image, alors même qu'un auteur, par la photographie, s'emploie à le mettre en réflexion. Mais si tant est que le ou les personnages qu'il incarne reflètent la vie des hommes et des femmes dans la cité, on est alors enclin à observer ce qu'il en est de l'image de l'acteur social quand une artiste comme Cindy Sherman se prend à en interpréter les différents rôles, puis qu'à son tour, contre toute attente, elle inspire un réalisateur et un comédien.

De la personne au personnage, de l'acteur à l'artiste, et réciproquement, l'enjeu est donc de cerner un peu des impressions et des passions qui circulent par des visages, en ce qu'ils se prêtent à la traversée d'une image où l'incarnation n'est peut-être pas autre chose que le regard que nous portons.

1. Action, jeu et photographie : visage de l'acteur et acteur du visage

Quand Hippolyte Bayard réalise son autoportrait en noyé en 1840, il ne s'est certes pas donné la mort : il est juste déçu de ce que l'état français a préféré la découverte de Daguerre plutôt que la sienne aux fins de promulguer l'invention de la photographie¹. Pour cette raison, il apparaît à l'image feignant la mort, alors que son visage n'est autre que celui d'un paisible dormeur. En cela, non sans humour, il présente sa déception quant au discrédit de son procédé, mais en outre, il inscrit l'image photographique dans une capacité à jouer avec la réalité, et présente le sujet photographié en fonction d'un écart entre ce qu'il acte au titre d'un personnage, ce qui se manifeste à l'image, et ce qu'il vit dans son for intérieur au moment de la pose. Ainsi, davantage que dans le portrait peint, si la photographie – de par sa nature indicielle – a l'apanage de l'exacte réplique du modèle, l'incarnation qu'elle en donne fait-elle problème quant à l'authenticité d'être d'un sujet dont elle transcrit l'apparence. Ce problème – du moins le suppose-t-on – est vécu avec acuité par le comédien au moment où il prend son rôle. Denis Diderot, au siècle précédent l'invention de la photographie, en pose très clairement le paradoxe, affirmant ainsi que l'acteur ne peut entrer dans la peau de son personnage en vertu de sa vérité sensible : « Je prétends que c'est la sensibilité qui fait les comédiens médiocres ; l'extrême sensibilité des comédiens bornés ; le sang-froid et la tête les comédiens sublimes². » Le philosophe énonce ainsi dans son pamphlet l'idée selon laquelle « l'acteur rend précisément les signes extérieurs du sentiment³. »

¹. André Rouillé, « Bayard le pionnier : effet de réel et simulacre », in *La photographie en France, Textes et controverses, Une anthologie, 1816-1871, op. cit.*, pp. 62-70.

Rappelons que comme Daguerre, Bayard est l'inventeur d'un positif direct. C'est-à-dire d'un procédé à épreuve unique, à la différence que celui-ci n'est pas obtenu sur plaque de métal, mais sur papier, dont André Rouillé explique bien en quoi la texture le rattache à une esthétique « augmentant la marge d'interprétation et de rêverie du récepteur. »

Cf. Volume 2, fig. 112, p. 114.

². Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, [1770], Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 119, [Extrait d'une lettre à Grimm du 14 Novembre 1769].

³. *Ibidem*, p. 151.

Si donc le lieu de prise de vue du portrait photographique s'apparente à l'espace de représentation du théâtre, et si un sujet y prend place pour figurer une réalité donnée dans l'espace et le temps, il n'est pas dit que sa personne y soit au plus près de son intériorité. Or, qu'est-ce que serait une personne qui témoignerait d'une vérité intérieure ? En quoi peut-on préjuger de l'adhésion pleine et entière d'un être à son apparence plutôt que son hypocrisie ? Et comment, par conséquent, le visage se présenterait-il à découvert plutôt que sous l'égide d'un masque de surface ? Enfin, selon quelle acception l'image photographique vaudrait-elle pour un sujet authentique plutôt que pour un acteur d'image ?

Sans doute est-il opportun de rappeler ici le sens du mot « personne » dans la mesure où il provient du latin « *persona* » et du grec « *prosôpon* », dont on connaît la désignation de masque d'acteur et sa fonction de porte-voix⁴. En tant qu'il adresse une parole et qu'il fait face aux regards, celui qui porte ce masque arbore ainsi un visage artificiel et figé dont l'expression doit être facilement identifiable. S'il obéit donc à une fonction symbolique, ce masque, au service d'un personnage, ne détermine pas pour autant un individu, puisque jamais il ne donne à voir autre chose que le support d'une passion à partir de laquelle il suscite l'assentiment d'une pluralité. Mais notons, qu'autour de ce masque, il y a trois personnes : l'une énonce, l'autre est en situation de réception, et la troisième est le sujet de l'énoncé, au sens propre et au figuré⁵, en tant que sa réalité est mouvante, impalpable, et qu'elle fonctionne en écho avec tous les protagonistes de l'espace scénographique. Ainsi, bien qu'il ne soit pas à justement parler un portrait, ce masque en appelle pourtant la situation. Il en est le prétexte concret et abstrait qu'il appartient à chacun d'investir en fonction de son expérience de vie. Il en indique l'image en ses conceptions les plus larges et, ce que nous intéresse ici, il en approche l'*hupokrisis*, au sens où, selon la définition d'Aristote, il en distingue les formes sensibles – manifestées

⁴. Cf. Barbara Cassin, « personne » et « acteur », in *Vocabulaire Européen des Philosophies*, *op. cit.*, p. 917, et pp. 21-26.

⁵. *Ibidem*, p. 23.

par imitation et simulation de l'acteur de théâtre via le geste et la parole – d'émotions propres toujours contenues sous l'expression du masque⁶.

D'où à l'époque moderne, le positionnement théorique de Diderot, pour lequel, l'acteur joue avec « un sang-froid qui tempère le délire de l'enthousiasme⁷. » D'où encore, l'extension de sa théorie aux arts « du poète, du peintre, de l'orateur et du musicien⁸ » soumis à l'ancienne *Mimesis*, et ainsi « suspendus entre la nature et leur ébauche⁹. »

Or, qu'aurait pensé l'auteur du « paradoxe du comédien » à propos des différents acteurs de la photographie, en tant que suspendus à un instant d'image, ceux-ci incarnent une distribution en trois personnes dont chacune, à tour de rôle, opère un acte technique, y implique un sujet, puis en réceptionne l'image comme regardeur ?

Pour le dire autrement, qu'est-ce qui est agi à la surface de l'image photographique d'un sujet auteur, d'un sujet acteur de sa propre figure en avant de son visage, et d'un sujet regardeur ? En quoi la rencontre de ces actions pourrait-elle se prévaloir de la mise en jeu d'une réalité sensible entre intériorité et extériorité, et comment, si toutefois elle est décelable, une authenticité d'être suspendue à la surface d'une image, serait-elle susceptible de s'activer ?

Les proximités du théâtre et de la photographie n'ont pas échappé à Roland Barthes : les catégories d'action auxquelles se réfère la rhétorique antique sont en effet très commodes au sémiologue pour approcher la structure langagière du message photographique. Ainsi calque-t-il l'acte photographique sur l'action théâtrale, selon une répartition évoquée dans un précédent chapitre¹⁰ entre : un « *operator* », dont on peut supposer qu'il prend l'image au même titre que l'acteur prend le masque ; un sujet apparaissant au travers de ce masque que, sous le joug destinal de la tragédie, il nomme habilement « *spectrum* » ; et un regardeur, qu'il nomme évidemment

⁶. Le préfixe grec « *hupo* » signifie « sous, dessous, en dessous » alors que le mot « *Krisis* » a un sens de séparation et de distinction et renvoie à une notion de discernement.

Cf. Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert – VUEF, 2002.

⁷. Denis Diderot, *op. cit.*, p. 130.

⁸. *Idem*.

⁹. *Ibidem*, p. 130.

¹⁰. Voir en page 293 de cette thèse.

« *spectator*¹¹ ». Il convient donc de souligner combien dans *La Chambre claire* le rapport du « sujet regardé » au « sujet regardant » fait référence à la situation scénique, de même qu'il est utile d'y remarquer la métaphore selon laquelle la vision de l'*operator* « découpée par le trou de serrure de la camera obscura » semble liée, au masque porte-voix duquel la déclamation sort par la trouée de la bouche¹². De plus, Barthes décrit le référent de la photographie comme un « petit simulacre, un *eidolon*¹³ », tel que celui-ci rejoindrait une réalité figurée qui est le véritable sujet du drame antique sans qu'il identifie absolument une personne, mais en détermine plutôt le thème sentimental¹⁴. En ce sens, et peut-être parce que, comme dans l'*actio* dramatique des anciens, la dynamique photographique n'est pas figée dans la représentation qu'elle en donne, mais seulement suspendue à celle-ci, son message, tout en y adhérant, se soustrait aux contours matériels et symboliques qui le prennent en charge. Pour cette raison, non sans en mesurer le paradoxe, la logique du sémiologue suppose un temps que ce message n'obéit pas pleinement à un code¹⁵, même s'il reconnaît plus tard « l'évidence des codes qui viennent en infléchir la lecture¹⁶. » Quoi qu'il en soit, au fil du temps, la réflexion que mène Barthes à propos de la photographie rejoint toujours la fonction d'image du masque antique en tant « qu'absolument pur¹⁷ », celui-ci permet de situer un passage entre le sens et l'essence.

Or, l'articulation de pensée de Barthes ne se suffit pas de cette distribution des rôles guidée par son intérêt bien connu pour le théâtre¹⁸, il en relate la réalité de présence. C'est pourquoi il augmente sa réflexion d'un

11. Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.* p. 22.

12. Remarquons par ailleurs que les yeux n'en sont pas obligatoirement percés. Ce masque n'est donc pas pleinement voyant, il est pris dans la nécessité de son acte de parole, et, comme la photographie, s'il peut capter un monde à sa surface, sa fonction est dominée par la nécessité de son adressage. La métaphore pourrait questionner au passage quelque chose comme une neutralité du regard au profit de la voix, ou d'une objectivité optique en faveur d'un langage.

13. Roland Barthes, *Idem*.

14. À ce sujet voir Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies*, *op. cit.*, pp. 21-26 et p. 917.

15. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, p. 35. [les travaux sur le message photographique et la rhétorique de l'image datent de 1961 et 1964 ; à ce titre, ils constituent les prémices de la réflexion menée dans *La Chambre claire*].

16. Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 138

17. Roland Barthes, *Ibidem*, p. 61.

18. On renvoie ici le lecteur aux nombreux écrits de l'auteur sur le théâtre. On en trouve notamment le recueil dans ses *Écrits sur le théâtre*, Mais encore dans ses *Essais critiques*.

Cf. Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, [1953-1960], Paris, Le Seuil, 2002.

Cf. Roland Barthes, *Essais critiques*, [1964], Paris, Le Seuil, 1981.

concept qu'il relie à la qualité de ce qui se présente à l'image, dont la pensée bouddhiste lui donne une définition satisfaisante en vertu du vocable « *tathata*, le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela. *Tat* [ajoute-t-il] veut dire en sanskrit *cela* et ferait penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit : *Ta, Da, Ça!* Une photographie est toujours au bout de ce geste ; elle dit : ça, c'est ça, c'est tel ! mais ne dit rien d'autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère¹⁹. »

Qu'est-ce à dire si ce n'est que Barthes glisse tour à tour de la représentation en acte à sa désignation, et d'une philosophie de l'être à l'influence tacite de concepts freudiens ? Comment ainsi, dans ce contexte, ne pas évoquer la théorie du *ça*, du *moi* et du *surmoi*,²⁰ telle qu'elle rappelle l'organisation tripartite de l'*actio*, en tant qu'un *ça* agirait sans qu'on puisse le décrire sous le code d'un masque actant un *moi* conduit par les invectives d'un *surmoi* ? Le schéma est, une fois de plus, intéressant à retenir, d'autant qu'il permet d'approcher la réalité psychique à la source du *ça*, et peut-être d'en comprendre les traits à la surface du manifesté. Mais, une complexité se noue dès lors que l'on observe que de l'auteur à l'acteur et au spectateur, chacun répond à des degrés divers aux trois instances freudiennes qui structurent l'individu dans une *actio* permanente dont les rôles sont interchangeable. Si, par conséquent, on se prend à chercher le visage du sujet de la représentation, quel que soit l'endroit où l'on se situe, il se pourrait qu'on soit pris dans un système de jeu. Au seuil du visage, la question d'une authenticité admise comme vérité de soi ou de l'autre reste ainsi en retrait parce qu'il semble qu'elle en soit justement l'*enjeu*.

Mais, comment, de plus, à partir du « *Ta ! Da ! Ça !* » de Barthes, ne pas songer au jeu du *Fort-da* que Freud relève dans « Au-delà du principe de plaisir²¹ » ? Lequel permet au petit enfant de symboliser sa relation à sa mère

¹⁹. Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 15-16.

²⁰. Sigmund Freud, *Le Moi et le ça*, [1923], trad. Par Jankélévitch, [en ligne], [consulté le 5 Juin 2013],

<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_3_moi_et_ca/Freud_le_moi_et_le_ca.pdf>.

²¹. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, [1920], [traduit par Janine Altounian, et al., et préfacé par Jean Laplanche], Paris, Puf, 2010, pp. 12-13.

par le va-et-vient d'un objet qui, entre présence et absence, apparaît ou disparaît sur la scène du théâtre qu'il joue et rejoue pour se rassurer. Or, là où Freud entrevoyait un mouvement dialectique et un processus de symbolisation en place du visage maternel (*Da!*), Barthes, dans son essai à propos de la photographie, parce qu'il est marqué par le deuil récent de sa mère, en retrouve l'ainsité d'être à la surface d'une image dont il ne peut se séparer. Dès lors, faisant corps avec le symbole, et le dérochant aux yeux des autres, il en annule la possibilité²². Afin de rester dans la fusion d'une rencontre d'image, il lui ôte toute consistance qui pourrait la rattacher au vivant : il en fait une image qui s'absente à elle-même autant qu'elle s'absente à autrui, ainsi un visage à la réalité défunte qui, pour toujours, échappe à soi autant qu'à autrui. Et, de fait, au moment où Barthes écrit, même s'il y reconnaît quelque chose d'une essence maternelle, la photographie qu'il tient en main ne saurait tenir lieu du visage le plus cher qui soit et qui n'est plus. C'est un spectre qui l'aspire dans le vertige d'une perte dont le corps s'est volatilisé. Le *Da* de Barthes est alors impossible à partager : son « ça » irréductible ne peut être conjugué qu'au passé d'un instant de prise de vue pourtant inconnu qui se confond avec la déploration d'un temps de regard posé sur l'image. Le *Da* est à jamais le « ça a été²³ » d'un visage manquant. Il en figure la tragédie.

On peut donc comprendre dans quelle ambiguïté se trouve, pour Barthes, le visage d'une image photographique : c'est effectivement, pour lui, un masque de théâtre qui ne cesse de faire retour sur un rapport entre être et paraître, comme sur un rapport entre vie et mort²⁴. D'ailleurs, même lorsqu'il parle de son propre corps photographié, Barthes ne cesse de se situer entre la possibilité d'incarnation de son être à la surface de l'image et une désincarnation de sa « texture morale²⁵. » « Je ne sais comment agir de

22. Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 115.

« Je ne puis montrer la photographie au jardin d'hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure. »

23. Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 126.

24. « la photo crée mon corps ou le mortifie » écrit-il dès les premiers mots de *La Chambre claire. Ibidem*, p. 25.

25. *Idem*.

l'intérieur sur ma peau ²⁶» écrit-il. « Je voudrais que mon image mobile coïncide toujours avec mon “moi” (profond comme on le sait)²⁷. » Mais, comme Barthes l'admet volontiers, le « moi » – peut-être dans le contexte psychanalytique devrait-on dire la conscience du moi en ce qu'elle nourrit une représentation intérieure qui tend à s'exposer en tant qu'image extérieure – « *ne coïncide jamais* avec son image [photographique]²⁸ », d'où le trouble qu'il ressent lorsqu'il s'y découvre.

Que déduire alors du portrait photographique ? S'il est bien ce « masque pur » que suggère Barthes, force est de constater que son image dépasse la représentation d'un « moi » au profit de quelque chose de bien plus complexe.

Revenons donc au « ça » que, d'après Barthes, l'image désigne. De quelle nature serait-il ? En quoi serait-il lié ou séparé du « moi » du visage qu'il expose ? Et du « moi » au « ça », et réciproquement, où serait la vérité du sujet d'une image ? Du moins, à quoi se rapporterait-elle, si ce n'est à quelque chose d'une mouvance entre un auteur, un acteur, et un regardeur, telle qu'elle serait susceptible de s'animer à la surface d'une image ?

Quand Bayard se photographie en noyé, emmêlant non sans malice les fils de l'*actio*, il endosse les trois rôles à tout venant. Mieux, par leur mise-en-scène, il fait entrer son corps et son visage dans un espace fictionnel qui s'appuie sur la nature indicielle du procédé et se joue de la réalité qui lui est attachée. De même, quand les hommes, les femmes, les enfants du XIX^e siècle « attifés comme des drôles et des drôlesses²⁹ » se pressent pour se faire tirer le portrait, tandis que par leur corps, leur costume, et leur visage, ils actent un individu-type dans lequel leur condition les fait entrer, ne sont-ils pas à la fois auteurs du rôle qu'ils se sont forgé individuellement, acteurs de celui qui leur est interdit ou voué, et témoins de leur existence ? Enfin, quand à l'âge d'or du portrait de studio, les comédiens de profession posent devant des photographes de renom³⁰, s'ils incarnent aux yeux du monde leurs personnages

²⁶. *Idem*.

²⁷. *Ibidem*, p. 26.

²⁸. Roland Barthes, *op. cit.* p. 27.

²⁹. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », Introduction au Salon de 1859, in André Rouillé, *La photographie en France, Textes et controverses, Une anthologie, op. cit.*, pp. 325-329.

³⁰. Songeons ici, notamment à Sarah Bernard photographiée alternativement par Nadar ou Disdéri.

de théâtre avant que d'épouser le jeu de la célébrité qui bientôt les accompagne au cinéma, n'en sont-ils pas moins auteurs de ce qu'ils prêtent à l'image de leur propre vie, et, en fin de compte, spectateurs de première loge ?

Ainsi, entre intériorité et extériorité, si l'énergie pulsionnelle d'un « ça » à être n'a pas toujours de coïncidence avec un « moi » conscient de lui-même et de ses aspirations, aucun d'entre eux n'a de frontière délimitée. La désignation d'un « moi » à la surface des apparences semble donc bien aléatoire. Il se pourrait qu'elle dépende d'un mouvement incessant entre réalité et fiction, tel que l'être au monde existerait dans ses fluctuations. En ce sens, peut-être faudrait-il faire un distinguo entre un « ça » décelable, dont Barthes affirme la présence, « tel qu'en lui même ³¹ » (même s'il indique par ailleurs qu'il n'est pas descriptible³²), et un *ça* freudien qui ferait lien jusqu'à une source intérieure qui n'est pas consciente³³.

Il s'avère par ailleurs important de souligner que, dans son « moi », chaque être appelle une image idéale qu'il s'efforce de faire paraître au-devant de lui-même, en fonction des attentes et contraintes d'un *Surmoi*. Entre les trois instances freudiennes, chaque être semble ainsi accéder à l'individuation en s'adaptant à une corporéité qu'il vit avec ses percepts et ses affects, ses possibles et ses limites, et en jouant celle-ci en une fable qui navigue entre un principe de réalité et les puissantes aspirations du « moi » aiguillées par un contexte qui le domine autant qu'elles sont puisées à la fontaine d'un « ça. »

Si l'on suit ce raisonnement, il semble que dans l'entrelacs de la rencontre des images de soi et d'autrui, se trame une texture où peut-être émerge la fulgurance d'une vérité ; mais, il semble surtout que celle-ci puisse prendre forme dans les processus d'une pratique où, de quelque côté qu'on se tourne, corps et visages se jouent dans le spectacle vivant de leur réalité physique et psychique *masque à l'appui*.

Dès lors, à partir du moment où la photographie, de son dispositif à son acte puis à sa révélation, désigne un être d'image, il semble de bon aloi d'en questionner le jeu, tel qu'à l'instar du théâtre antique, il engage une rencontre à la surface d'un support, dont Barthes indique effectivement « qu'il ne peut

³¹. Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op.cit.*, p. 166.

³². *Idem*.

³³. Sigmund Freud, *Le Moi et le ça*, [1923], *op. cit.*

signifier qu'en prenant un masque³⁴. » Fort de ce que cette structure de pensée semble s'accorder aux théories de Freud interrogeant le *moi* et le *ça*, on se doit néanmoins de compléter les analyses barthésiennes par celles de François Soulages, lequel retenant le caractère théâtralisant de toute photographie³⁵ – et particulièrement du portrait –, revient sur le « ça a été » pointé par Barthes pour en ouvrir l'orientation à double sens évoquée plus haut. C'est ainsi qu'il reprend le vocable, et que tout en appuyant sa désignation, il démontre à quel point l'identité d'un portrait photographique flotte, de par sa technique, non seulement entre un passé irréversible voué à un devenir, mais encore, qu'y surgissent des forces psychiques qui, du photographiant au photographié puis au récepteur de l'image, ne sont pas maîtrisables parce qu'elles *actent* une dynamique où le « ça » de chacun des protagonistes s'affirme comme « décalé par rapport au moi permanent impossible, [parce qu'il] est *joué* par lui-même et par sa position dialectique au sein de l'appareil psychique³⁶. » En un « ça a été joué », si François Soulages mentionne donc un visage soumis à une permanente représentation dans « la nécessité des rapports de théâtre qui constituent la vie³⁷ », il en indique conjointement le jeu inconscient qui en active les apparitions. D'où l'intérêt que l'on aurait, selon lui, à en questionner de part et d'autre, le geste photographique, dans la mesure où celui-ci ferait reculer le jeu social pour faire advenir, par sa théâtralité, l'affirmation d'une identité telle qu'elle acterait une origine pulsionnelle³⁸.

Si donc, sur les pas de Barthes, comme le pense François Soulages : « la photographie doit se comparer au théâtre et se penser travaillée par un jeu³⁹ », que pouvons-nous apprendre des comédiens qui prêtent leur visage aux portraits photographiques des personnages qu'ils incarnent ? Et, qu'en est-il de leur être d'image ?

³⁴. Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 60.

³⁵. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, *op. cit.*, p. 61.

³⁶. *Ibidem*, p. 64.

³⁷. *Idem*.

³⁸. « L'identité naît de l'illusion affirmée » écrit François Soulages.

Cf. *Ibidem*, p. 61.

³⁹. *Idem*.

2. Le théâtre photographique de Thérèse Le Prat

La question que nous venons de poser anime les recherches de Thérèse le Prat, qui, des années 1947 à 1966, photographie de nombreux acteurs de théâtre⁴⁰. Il faut cependant remarquer que le mobile de travail de ce photographe n'est en rien comparable à celui du bien connu *Studio Harcourt*⁴¹, car si effectivement les clichés de Thérèse Le Prat sont utiles aux comédiens aux fins de communiquer leur image, ils ne visent pas la promotion de la personne de l'acteur, mais sont en quête des expressions de son visage au cours d'une interprétation.

Pour autant, aucun n'est jamais photographié sur scène, et c'est plutôt dans l'intimité de la loge ou du studio photographique que chaque portrait est réalisé : Le Prat y reconduit les conditions de représentation de l'espace scénographique – du moins de sa classique boîte noire – de sorte que les visages surgissent presque toujours d'un fond obscur, à la lumière de projecteurs zénithaux ou latéraux qui accusent les traits et relèvent les détails des costumes historiques en autant de fraises ou dentelles qui placent alors immanquablement l'image en référence à la peinture des maîtres hollandais du XVII^e siècle.

Bien que la prise de vue à l'origine de ces portraits soit différée du moment où la pièce est jouée⁴², les acteurs photographiés n'en sont pas moins absorbés par leur rôle. La séance de pose s'avère ainsi constituer un travail dialogique de l'image et du texte, dont Thérèse Le Prat restitue parfois la

⁴⁰. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, « Thérèse le Prat », in *Base Mémoire, Archives photographiques, Visite guidée*, [en ligne], [consulté le 10 Juin 2013], < http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/le_prat.html >.

Le fonds Le Prat est imposant (4000 tirages et 25000 négatifs d'après Matthieu Rivallin, Chargé de collection). Si notre réflexion tient à s'y attarder, elle ne pourra en relever néanmoins que les aspects les plus significatifs.

⁴¹. À ce sujet, voir l'analyse qu'en donne Dominique Baqué.

Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, *op. cit.*, pp. 49-63.

Il convient par ailleurs de mentionner le texte de Roland Barthes relatif aux studios Harcourt vis-à-vis desquels il situe la pratique photographique de Thérèse Le Prat à l'avant-garde sans pour autant lui consacrer un quelconque développement.

Cf. Roland Barthes, « L'acteur d'Harcourt » in *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, pp. 23-26.

⁴². Cela probablement en raison du matériel utilisé : il s'agit d'une chambre 9 X 12 peu mobile. Cf. Thérèse Le Prat, « La photographie, cette aventure », Feuillet de l'auteur non daté contenu dans ses archives écrites, *Service photographique de La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, boîte n° 2005/034/02, [Correspondance et biographie].

teneur en légendant ses tirages par les répliques prononcées à l'instant du cliché⁴³. Le résultat en est subtil, car en contrepoint des analyses physiologiques menées par Darwin ou Duchenne de Boulogne un siècle plus tôt⁴⁴, l'expérience esthétique de Le Prat éclaire l'expression des passions d'un jour nouveau. Premièrement, parce qu'à l'inverse des illustrations médicales, la photographe présente rarement un visage frontal, et qu'elle se situe souvent en légère contre-plongée⁴⁵ (à observer la série réalisée avec Jean-Louis Barrault⁴⁶, il semble même qu'elle se déplace autour du visage en vue d'en apprécier les modelés selon leur prise de lumière, ce qui tend à faire prévaloir l'instabilité métamorphique des chairs du visage, comme les transformations que cette instabilité induit quant à l'animation du regard). En second lieu, la qualité du travail de Thérèse Le Prat tient à ce que le silence de l'image fixe dissocie l'expression du visage par rapport à sa prise de parole pour mieux en laisser flotter le sens, quitte à ce qu'il soit précisé par la légende. Or, là où le modèle de Duchenne de Boulogne répète les phrases de *Lady Macbeth* pour illustrer une cruauté grandissante, en réalité stimulée électriquement sur une région du cerveau, Jean-Louis Barrault incarne *Hamlet* par simulation des états d'âme du personnage. À la différence des pratiques médicales de la fin du XIX^e siècle sur fond de légitimation positiviste (où l'on ne sait pas distinguer ce qui relève du sentiment du modèle et ce qui appartient à un geste commandé par une

⁴³. Cf. **Volume 2, fig. 113, p. 115.**

⁴⁴. Charles Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et l'animal*, Londres, John Murray, 1872, [en ligne], [consulté le 10 Juin 2013], <<http://darwinonline.org.uk/content/frameset?itemID=F1142&viewtype=image&pageseq=196>>.

Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine*, Atlas, Deuxième édition, Paris, J.B Baillière et fils, 1876, [en ligne], [consulté le 2 Juillet 2013], <<http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit25060?>>. Cf. **Volume 2, fig. 114, p. 116.**

Notons avec François Soulages que ce dernier « prétend faire jouer aux patients qu'il photographie les sentiments des personnages de Shakespeare. »

Cf. François Soulages, *Esthétique de la photographie, op. cit.*, p. 59.

⁴⁵. Il est possible que Thérèse Le Prat soit de petite taille, ce qui favoriserait cet angle de prise de vue ; mais parallèlement, on constate aussi que celui-ci correspond à la place du spectateur quand il est au parterre. Il tend donc à favoriser une position de réception.

Par comparaison, les photographies que Rejlander réalise pour Darwin tendent au contraire à privilégier une légère plongée quand il s'agit de modèles enfantins, ou sont purement frontaux lorsqu'il s'agit d'adolescents ou d'adultes. Quant aux images de Duchenne de Boulogne, elles favorisent nettement la domination du médecin et du photographe dont le modèle est objet d'expérimentation.

⁴⁶. Au total neuf contacts [9 x 12 cm], datés de 1947 et choisis par Thérèse Le Prat composent la série conservée au Service photographique de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Cf. **Volume 2, fig. 113, p. 115 et fig. 115, 116, 117, 118, pp. 117-120.**

théâtralisation dont il est par ailleurs dépossédé⁴⁷), l'approche de Thérèse Le Prat aborde donc la personne de l'acteur en ce que son *je* enfle le masque d'un jeu théâtral dont l'advenir n'est pas celui d'une définition préétablie. Le visage n'y est pas recherche d'amplification des émotions saisies à leur acmé, car au-delà des mimiques d'étonnement, d'inquiétude ou d'introspection, ce qu'il figure relève d'une traduction des sentiments en ce qu'ils revêtent des formes éphémères et diverses selon les êtres – le métier de l'acteur visant à en canaliser les intensités et à se constituer comme support singulier.

Parmi ces sentiments, est privilégié chez Thérèse Le Prat le tourment qui étreint l'homme devant la mort des siens en tant qu'elle le projette vers sa propre fin. D'où son intérêt porté notamment à l'*Hamlet* de Shakespeare, et plus généralement à la gravité des visages. La photographie en approche le mystère, du fait de la rencontre entre le geste de saisie du cliché et celui de la saisie du rôle, en ce qu'ensemble ils exigent une suspension de soi. L'image y est certes expression arrêtée, mais elle semble inscrire au seuil de la fixité photographique une étrange temporalité qui relativise le passé nostalgique d'un « ça a été » – ici désamorcé en partie par le caractère fictif du personnage joué par l'acteur – pour en étirer la durée susceptible d'être activée, soit dans le feuilletage de la série, soit par une sorte d'errance interrogative à la surface de la photographie (du fait notamment que le regard ne vient pratiquement jamais croiser le nôtre), laquelle renvoie non seulement à une intériorité inaccessible, mais à un visage-image comme question existentielle et métaphysique.

Les visages de Thérèse Le Prat sont ainsi, en grande partie, puissance de pensée en devenir d'un homme en proie au doute du vivre, en tant qu'il serait éventuellement emporté par le vertige de son possible dépérissement⁴⁸. Ils sont cette fiction encline à rejoindre une image spectrale qui leur survivra, de la même manière que le sommeil de Bayard aux premiers temps de la photographie est parvenu jusqu'à nous sous le jeu d'une mort arrangée,

47. Georges Didi-Huberman, dans son analyse de l'iconographie de la Salpêtrière, en pointe clairement le mobile expérimental de même que la théâtralité attendue des modèles de Charcot, à propos desquels il emploie le terme de « quasi-visage », d'après un concept forgé par Sartre pour définir la matière d'un portrait ou d'une représentation.

Georges Didi-Huberman, *L'Invention de l'Hystérie, Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 105.

48. Voir à ce titre le Volume 2, fig. 117, p. 119.

pourtant inéluctable, et dont la durée est finalement éternelle. Et, de fait, du point de vue du récepteur, l'image est appelée à passer de ce qui, en elle, a été joué à ce qui, depuis elle, se réactive indéfiniment.

Revenons cependant au jeu du comédien. Qu'en est-il de sa manifestation des passions ? Est-elle, comme le prétend Diderot, totalement dissociée de ses ressentis ? – auquel cas il serait vain de voir en ce jeu une quelconque authenticité, ce qui le conduirait à élaborer un visage purement factice, et par là même à penser toute création d'image en ce qu'elle serait attachée à l'idée de simulacre au sens platonicien – ou bien, répond-elle à un investissement sensible ? Et, dans ce cas, comment pourrait-on en déceler la sincérité dans sa traversée d'un visage au support d'une image ?

N'est-ce pas à ce problème que se confronte la pièce d'*Hamlet*, de par son intrigue, à savoir, l'usurpation du trône du père par le mensonge de son frère, le double jeu que cela occasionne, et la volonté d'*Hamlet* de rétablir la vérité ? Ce texte n'est-il pas guidé par une interrogation du jeu théâtral, alors que les épanchements du héros se superposent à sa simulation de la folie, et que plus généralement, l'ensemble du texte présente une dichotomie entre l'être et le paraître, le naturel et l'artificiel, l'incarnation et le spectral, l'apparition et la disparition ? La pièce de Shakespeare ne vise-t-elle pas alors, aux confins de la semblance, à interroger l'image, telle qu'elle œuvre notamment le visage, dans un processus où le réel rejoindrait l'immatérialité de la création conjointement à sa faction – c'est-à-dire oscillerait, selon une approche aristotélicienne, entre une *praxis* et une *poiésis* ?

Les quelques phrases d'*Hamlet* retenues par Thérèse Le Prat afin d'accompagner le visage de Jean-Louis Barrault, permettent de mieux comprendre ce cheminement. Il est ainsi intéressant d'examiner la série en la replaçant dans le déroulement des différentes scènes, alors que l'acteur déclame les phrases suivantes : « J'ai ceci en dedans de moi-même qui surpasse l'apparence⁴⁹ », puis « Chair trop massive, Oh si tu pouvais fondre, t'évaporer,

⁴⁹. Shakespeare, *La Tragique histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*, [traduit par Maurice Maeterlink], Paris, Gallimard, 1959, Acte I, scène II, p. 620, [lamentation d'Hamlet quant à la mort de son père]. Cf. **Volume 2, fig. 113, p. 115.**

te résoudre en rosée⁵⁰ », et que bientôt « un fantôme [lui] apparaît⁵¹. » Même si la traduction de Maeterlink – en vigueur au moment où Thérèse Le Prat réalise ses photographies – paraît quelque peu emphatique en regard de la version plus actuelle d'Yves Bonnefoy, on peut admettre que le texte de Shakespeare interroge l'incarnation en opérant un chiasme entre une dialectique de l'essence et de l'apparence et celle du corporel et de l'incorporel – lequel conduit à un entrelacs d'images matérielles et immatérielles, solides et inconsistantes, réalistes et appartenant au domaine des rêves. Cela est ainsi appuyé en de multiples endroits de la pièce, via les ombres mentionnées⁵², quand il ne s'agit pas de la rencontre du fantôme paternel⁵³ ; cela est encore confirmé par le passage de personnages derrière des tapisseries qui les rendent invisibles, alors qu'ils sont pourtant présents en chair et en os⁵⁴ ; dans la même logique, on relève enfin le moment où *Hamlet* prend à partie sa mère devant l'analyse opposée que l'on peut faire des portraits peints de son père défunt et du frère perfide à qui revient le trône, en fonction de l'image morale que ceux-ci ont donnée d'eux-mêmes, mais aussi des sentiments qu'on leur porte⁵⁵.

À cela s'ajoute un attachement à l'art du comédien, en ce que, pour Shakespeare, il surpasse probablement le caractère figé et conventionnel du portrait pictural dont la critique est sous-jacente. C'est pourquoi, par la voix d'*Hamlet*, il prête conseil aux acteurs en ces termes : « Ne soyez pas non plus trop guindés, fiez-vous plutôt à votre jugement et réglez le geste sur la parole et la parole sur le geste en vous gardant surtout de passer outre à la modération naturelle : car tout excès de cette sorte s'écarte de l'intention du théâtre dont

Cf. Shakespeare, *Hamlet*, [traduit par Yves Bonnefoy], *op. cit.*, p. 39, « Mais ce que j'ai en moi, rien ne peut l'exprimer. »

⁵⁰. Shakespeare, *La Tragique histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*, [traduit par Maurice Maeterlink], *op. cit.*, Acte I, scène II p. 621, [Hamlet exprime la douleur de son deuil].

Cf. Volume 2, fig. 115, p. 117.

Cf. Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, [traduit par Yves Bonnefoy], p. 41. « Ô souillures, souillures de la chair ! Si elle pouvait fondre, Et se dissoudre et se perdre en vapeurs ! »

⁵¹. Il semble que la traduction soit ici plutôt celle de Marcel Schwob ou d'André Gide, car Maeterlink de même que François-Victor Hugo écrivent : « Entre le spectre. »

Shakespeare, *La Tragique histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*, [traduit par Maurice Maeterlink], *op. cit.*, Acte I scène IV, p. 627, [Apparition du fantôme du père].

Cf. Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, [trad. Yves Bonnefoy], p. 56. « Paraît le spectre. »

Cf. Volume 2, fig. 116, p. 118.

⁵². *Ibidem*, p. 59, p. 87.

⁵³. *Ibid.*, Acte I, scène IV, pp. 54-68 et pp. 140-141.

⁵⁴. *Ibid.*, p. 106, p. 110 et p. 136.

⁵⁵. *Ibid.*, p. 138.

l'objet a été dès l'origine, et demeure encore, de présenter pour ainsi dire un miroir à la nature et de montrer à la vertu son portrait, à l'ignominie son visage, et au siècle même et à la société de ce temps quels sont leur aspect et leurs caractères⁵⁶. »

Examinons maintenant la pratique photographique de Thérèse Le Prat : il nous semble que celle-ci interroge le figurable selon une approche relativement voisine de celle du théâtre de Shakespeare, au sens où en portant son regard sur le jeu des comédiens – et qui plus est sur l'interprétation d'*Hamlet* – son mobile est principalement celui d'approcher l'incarnation telle qu'elle risque l'image d'un visage qui se matérialise à la surface d'un cliché, puis s'y désintègre tout autant. C'est ainsi que son travail des lumières au cours de la prise de vue sert la plasticité charnelle du visage par une savante mesure du clair-obscur généralement poussée au tirage qui, lorsqu'elle est saturée, donne à l'inverse un rendu fantomal⁵⁷. C'est ainsi encore que l'orientation d'un projecteur⁵⁸ allume la brillance d'un regard ou, au contraire, l'éteint à toute extériorité⁵⁹. De plus, il convient de souligner que si l'utilisation du noir et blanc⁶⁰ permet d'accentuer les détails des expressions et de favoriser de la sorte une véracité des traits, quitte à en montrer les défauts (ce qui est reproché à Thérèse Le Prat par l'un de ses modèles⁶¹), en revanche, cette vision

⁵⁶. *Ibid.* p. 112.

⁵⁷. Thérèse Le Prat indique elle-même qu'au tirage, elle supprime les demi-teintes au profit de « l'ordonnance des masses d'ombre et de lumière. »

Cf. Thérèse Le Prat, « La photographie, cette aventure », Feuilleton de l'auteur non daté, in *Archives écrites, Service photographique de La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, op. cit.*

⁵⁸. Thérèse Le Prat précise notamment qu'elle utilise deux projecteurs et jamais de flash.

Cf. *Idem.*

⁵⁹. Comme en témoignent ses poèmes, Thérèse Le Prat est en quête d'un regard intérieur : « Prendre deux yeux. Transcrire l'œil avec la lumière dans sa prunelle d'ombre, faire traverser à ce regard l'espace devant lui, et encore un peu d'espace, et encore un peu... Le voici ce regard, perdu, très loin... Très loin de lui-même, très loin de moi, très loin de vous... Peut-être est-ce lui qui crie le silence avec sa lumière, sa lumière qui a traversé un peu d'espace devant lui, et encore un peu, toujours plus loin... Au-delà... Mais au-delà de quoi... Au-delà du bruit, au-delà du silence, au-delà du bruit et du silence pour devenir lumière, pour revenir à une lumière intérieure, en lui, en vous, en moi... Écoutons sa lumière, écoutons son silence... »

Cf. Thérèse Le Prat, Poème, Feuilleton de l'auteur, in *Archives écrites, Service photographique de La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, boîte n° 2005/034/03*, [[Écrits personnels et également de son mari Philippe Stern, Conservateur au Musée Guimet].

⁶⁰. La photographie en noir et blanc est encore majeure dans le contexte des années 1950-60, mais sans doute davantage appropriée en raison du velouté de ses noirs, propre à signifier le contexte de la scène de théâtre.

⁶¹. Henry de Montherlant compare les images de Le Prat à des « glaces grossissantes dont se servent les messieurs pour se raser », et celui-ci d'ajouter : « Si j'avais été prévenu, me serais-je rasé de près... » Cf. Henry de Montherlant, Lettre à Thérèse Le Prat, 1954.

monochrome tend à éloigner les images de la réalité. Quant à la quasi-permanence des fonds nocturnes dans la production de Thérèse Le Prat, elle autorise certaines fois un détournement du visage, lorsque l'acteur est vêtu d'un costume sombre, ce qui a pour effet de détacher le visage du corps et d'en faire valoir la fonction de masque, dont la photographe se plaît particulièrement à renforcer le caractère artificiel dans plusieurs séries où elle expérimente par ailleurs les possibles transformations du maquillage⁶².

Comme dans le texte de Shakespeare, les visages de Thérèse Le Prat se prêtent donc au jeu du visible et de l'invisible et à l'entrelacement des images physiques et mentales, ainsi qu'aux fluctuations entre réalité et fiction, car ses images alternent entre la corporéité d'une chair qu'elle sculpte à la lumière⁶³, et une dimension autre, où sa pratique dépasse les apparences en ce qu'elle cerne cet intime passage de l'âme qui rejoint le figural, et pour le comédien et pour le photographe, quand bien même cela aurait lieu pour une répétition de quelques minutes ou pour une étude d'image.

Or, que vit un comédien lorsqu'il acte un rôle si ce n'est une césure entre un en-soi et un autre que soi hors de soi ? Louis Jovet, lui aussi photographié par Thérèse Le Prat, dans ses abondantes notes sur le théâtre, explique justement que si l'on ressent ce dédoublement, pourtant « on n'est pas ces personnages, on n'est pas autre que soi⁶⁴ », et que plutôt, « on est orienté soi-même⁶⁵ » par une « fuite de soi-même et un désir d'être autre⁶⁶ » au point d'être dépossédé de son identité⁶⁷. L'image du comédien serait ainsi partagée entre

Archives de Thérèse Le Prat, *Service photographique de La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, boîte n° 2005/034/02, *op. cit.*

⁶². À ce titre, la Série « Visages d'acteurs » [1947-1952] préfigure les séries : « un seul visage en ses métamorphoses » [1960-61] et « En votre gravité visage » [1962-66].

Voir Thérèse Le Prat « Un seul visage en ses métamorphoses » et « En votre gravité visages » in, *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Visite guidée, Thérèse Le Prat, Portraits d'acteurs*, [en ligne], [consulté le 21 Juin 2013],

<http://www.mediathèquepatrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/le_prat.html#5>. Cf. **Volume 2, fig. 120, p. 122, et fig. 121, 122, p. 123.**

⁶³. « Ces masques graves, tendres ou grimaçants que la poudre et le fard dessinent (composent, forment, déposent) sur les visages et que mes projecteurs s'essaient à sculpter ... »

Cf. Archives de Thérèse Le Prat, *Service photographique de La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, boîte n° 2005/034/03, *op. cit.*

⁶⁴. Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 49.

⁶⁵. *Idem.*

⁶⁶. *Ibidem*, p. 351.

⁶⁷. C'est d'ailleurs ce qui motive ses écrits aux fins de *se rassembler*, ainsi que le rappelle un texte « à la mémoire de Jean-Louis Barrault. »

une présentation de soi et la représentation d'un personnage. Dans cette schize se jouerait une faille du sensible, telle que celle-ci séparerait personnation et personnage : « C'est cela [relate encore Louis Jouvet] que j'appelle le "comédien désincarné" ; c'est quand tu n'es plus toi-même, mais seulement ce mannequin, ce vide, ce creux, cet inconscient, et conscient de cette inconscience⁶⁸. » C'est cela aussi que photographie Thérèse Le Prat, parce qu'elle-même est prise dans le vertige de l'acteur, parce qu'elle est saisie par « cette fixité intérieure, que l'on éprouve soudain et que l'on ressent comme un gouffre, telle qu'elle est le premier degré de ce vertige, de cette ivresse espérée⁶⁹. » En amont, cela demande cependant une profonde maîtrise technique, exactement comme l'acteur maîtrise le texte et le geste mimétique que lui impose son rôle. Il s'agit là du paradoxal « sang-froid » que décrit Diderot, toujours est-il que celui-ci semble n'être qu'une parade préparatoire à un bouleversement véhiculant du sensible –, et ce, malgré le fait qu'il s'en distingue, et peut-être d'autant. Dès lors, la question de l'authenticité de l'acteur, et *a fortiori* celle de son image, demeure-t-elle fort délicate, tant ce qui se joue finalement l'est et ne l'est pas. S'il semble donc de prime abord que l'acteur soit en vérité dans son jeu et non dans son individualité, et si ce qu'il acte sur la scène du théâtre est effectivement un « je » mesuré, contenu, distancié, alors – comme le prête à penser la folle situation d'*Hamlet*⁷⁰ – sa simulation, dans le dédoublement qu'elle opère, reste une image habitée de sensibilité. Authentique, celle-ci l'est donc dès son apparition corporelle, et sa photographie intègre ce caractère de par sa contiguïté avec la présence figurale, mais, hypocrite, le comédien l'est malgré tout, parce que son rôle le place en décalage de sa vie personnelle, et dans ce cas, l'image de son corps l'est également, par le costume, l'artifice, les éclairages, même si l'acteur ne l'est plus à partir du moment où le texte a emporté sa voix et où sa figure charnelle s'est engagée sous les lumières et la pression de l'espace scénique. Pareillement, l'acte photographique est factice, lorsqu'il fabrique, et donc maquille le réel, ou

Ibidem, p. 25.

⁶⁸. *Ibid.*, p. 336.

⁶⁹. *Ibid.*, p. 353.

⁷⁰. Rappelons ici qu'il est amené à jouer la folie alors que la douleur du deuil et des trahisons commises envers son père défunt animent sa volonté de rétablir une vérité que d'aucuns ont enfouie sous le mensonge des apparences.

en tant qu'il extrait un rapport au monde, cependant, il ne l'est plus, quand il est entré dans l'épaisseur de son cadre et dans les strates de sa propre profondeur de champ. Ce qui se joue dans la rencontre de ces actes revient alors à ce qui motive les êtres à créer des images telles qu'elles permettent de dépasser ce qui dans la vie serait trop étriqué ou manquant, ou peut-être simplement désespérant. Louis Jovet, pour le citer à nouveau, émet l'idée que le comédien veut se délivrer du « mensonge insupportable de la vie⁷¹ », et que « sans s'en douter, il entrerait dans un mensonge encore plus dérisoire⁷². » En ce sens, la sincérité de l'acteur reviendrait à « l'art de se tromper soi-même⁷³ » afin de vivre quelque chose de plus grand que soi. Sans cesse elle se retournerait sur sa limite, comme en témoigne *Hamlet*, dans son célèbre monologue où « être ou n'être pas⁷⁴ » est précisément cette question ontologique posée par l'acteur à lui-même, et au-delà de sa propre personne, à l'homme autant qu'à sa capacité de création, donc de représentation par les images. Et Shakespeare de se demander : « N'est-il pas monstrueux que ce comédien, pour une simple fiction, par l'ombre d'une douleur, puisse plier si fort son âme à son texte que tout son visage en devienne blanc et qu'il y ait des larmes dans ses yeux, de la folie dans ses gestes...⁷⁵ » Or, qu'approche Thérèse Le Prat lorsqu'elle photographie Jean-Louis Barrault jouant Hamlet, si ce n'est cette blancheur de la face où la stupeur rime avec le masque accusé de la pensée de la mort ? Que recherche-t-elle si ce n'est cette gravité d'une destinée mortelle dont elle retient la tragédie comme seul espoir de survie ? Car à observer ses images, rares en sont les visages souriants ou arborant la détente musculaire de la quiétude ; au contraire, les yeux divaguent, se fixent en une introspection incertaine, ils ne regardent plus, mais arrêtent leur personnage au seuil de ce qui bientôt va se retirer dans l'ombre. Si les visages photographiés surgissent à la lumière, c'est donc pour mieux opérer leur retrait, comme Ludmilla Pitoëff jouant Charlotte Brontë dans « Survivre » de Michel Philippot et prononçant la phrase : « Pour qui ces cloches sonnent-elles le glas » juste deux mois avant sa mort, ainsi que le précise Thérèse Le Prat au dos de son

⁷¹. *Ibid.*, p. 62.

⁷². *Idem.*

⁷³. *Id.*

⁷⁴. Shakespeare, *Hamlet, op. cit.*, [trad. Yves Bonnefoy], p. 106. Cf. **Volume 2, fig. 117, p. 119.**

⁷⁵. Shakespeare, *Hamlet, op. cit.*, [trad. Yves Bonnefoy], pp. 99-100.

cliché⁷⁶. Il arrive donc que le vécu de l'acteur rattrape son interprétation quand un incident survient, quand la maladie vient, quand la mort fait signe par un visage tendu, des yeux écarquillés, une fatigue immense qui froisse les traits et serre la bouche. Alors, le jeu dialectique entre l'en-soi et le hors de soi rencontre la sincérité d'être dans un grand trouble avant, justement, ce possible dédoublement où est laissée l'image de soi pour un devenir autre. C'est ce qui, à nos yeux, fonde l'ensemble de la pratique de Thérèse Le Prat, peut-être parce qu'elle entre dans ce même trouble, là où le personnage appelle une part d'elle qui cherche cette frange sensible du visage, entre un apparaître et un disparaître, en une image qui semble lutter contre l'oubli des scènes, des pièces, précisément à un moment où le théâtre est menacé, dans sa forme vivante, par l'industrie du cinéma, dont les visages ne possèdent pas cette concentration, ces temps de silences et d'arrêt, à même la peau, d'une fiction qui se déroule dans une réalité en actes. Les visages qui se révèlent à la lumière des projecteurs ou se retirent à l'ombre sont donc des temps de parole vivante, encore vivante, suspendue à un geste qui « n'incarne rien⁷⁷ », comme le dit si justement Louis Jovet, mais qui « est incarné par⁷⁸ » un simple rôle. En ce sens, la photographie, elle non plus, n'incarne rien, mais est incarnée par une rencontre, où parfois, l'image de soi adhère un instant à l'incarnation qu'elle tente, cela conjointement au ressenti du photographe, tel qu'il joue lui-même, depuis sa position d'opérateur, une vision touchée par l'autre. Alors, le modèle peut dire devant l'image, que c'est ainsi qu'il voyait « le personnage qu'il avait essayé de créer⁷⁹ », comme le relate la correspondance de Thérèse Le Prat. Il peut éventuellement se reconnaître au sein d'un rôle en retrouvant l'image de soi jouée à fond perdu, mais parfois, il peut aussi n'y voir qu'une simple doublure d'apparence, voire en renforcer le masque factice, puis entrer dans la fièvre ludique d'une invention poudrée par les fards.

⁷⁶. Ce visage appartient à sa série « Visages d'acteurs » [1950] ou « Autres visages d'acteurs » [1952], Tirage argentique noir et blanc sur papier baryté, 40 x 30 cm. Cf. **Volume 2, fig. 119, p. 121.**

⁷⁷. Louis Jovet, *op. cit.*, p. 336.

⁷⁸. *Idem.* **Voir à titre d'exemple, la figure 123 du volume 2, p. 124.**

⁷⁹. Lettre de Madeleine Renaud à Thérèse Le Prat, non datée.

Cf. Archives de Thérèse Le Prat, *Service photographique de La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, boîte n° 2005/034/02, op. cit.*

Observons cependant qu'au fil de ses diverses versions d'un même visage⁸⁰, si l'image scénique d'un acteur s'instaure dans le réel en rejoignant une fiction, c'est pour mieux le mettre au propre et au figuré dans une dimension de réflexion. Penser serait donc lié à la mimétique du geste, à ce *gestus* cher à Brecht, où le double vise, non pas à feindre par le factice, mais au contraire à montrer ce qui existe par le biais de celui-ci. Or, quand penser passe par l'acte photographique, quand le *gestus* est, pour lui, et à travers lui, rejoué, que vise-t-il ? On a évoqué plus haut avec Barthes, l'idée que la photographie, malgré le repli de son référent à l'arrière-plan d'une situation passée, répondrait à une désignation et qu'en ce sens, elle engagerait, par la possible réactivation de son geste visuel, ce que nous pourrions invoquer en termes de présence à venir, peut-être même d'une esthétique de l'advenir. Or, il nous semble que l'ampleur du travail de Thérèse Le Prat engage en outre une générosité – du modèle comme du photographe – à produire des images qui n'ont pas d'autre but que d'offrir au récepteur les incarnations de personnages pour des mises en scène auxquelles certains assistent et d'autres pas, et qui poursuivent leur cheminement imaginaire. Bien sûr, aujourd'hui, on regarde ce corpus déjà ancien sans toujours connaître les acteurs auxquels il se réfère ni même avoir la possibilité d'accéder désormais à leur jeu. Néanmoins, ce corpus inscrit une époque où le théâtre oscille entre un travail classique et des prises de position très fortes, et à ce titre, il contient des images qui ont imprégné la mémoire collective. De plus, il se distingue fortement des photographies d'acteurs de cinéma à propos desquelles on s'arrêtera plus loin, car, soulignons-le, ce qui distingue les visages d'acteurs de Thérèse le Prat de ceux de l'industrie du cinéma, c'est que les comédiens, même lorsqu'ils sont connus, ne sont pas photographiés en tant que célébrité, mais le sont toujours sous couvert des habits de leur personnage, parfois même de plusieurs personnages. C'est pourquoi il convient de mentionner ici l'impact du costume de théâtre, dont Barthes relève qu'il doit « savoir *absorber* le visage, on doit sentir [précise-t-il]

⁸⁰. On s'appuiera par exemple sur la transformation de Jean-Louis Barrault pour le « Malbrough s'en va en guerre » de Marcel Achard en 1950, ou encore sur quelques visages de la série « En votre gravité, visage » exclusivement travaillée pour l'étude du rendu du maquillage venant appuyer des traits de caractère ou les éteindre tout à fait.

Cf. Volume 2, fig. 125, et 126, pp. 126-127.

Cf. Thérèse Le Prat « visages d'acteurs », in *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, op. cit.*

qu'invisible, mais nécessaire, un même épithélium historique les couvre tous les deux. [...] Il lui faut être à la fois matériel et transparent : on doit le voir, mais non le regarder. Ceci n'est peut-être qu'une apparence de paradoxe : l'exemple tout récent de Brecht nous invite à comprendre que c'est dans l'accentuation même de sa matérialité que le costume de théâtre a le plus de chance d'atteindre sa nécessaire soumission aux fins critiques du théâtre⁸¹. »

Or, c'est justement ce à quoi s'emploie Thérèse Le Prat, notamment lorsqu'elle photographie Germaine Montero dans *Mère Courage* de Brecht, mise en scène par Jean Vilar en 1951⁸². Le costume y est brut et son usure est accentuée, à l'instar de celui arboré quelques années plus tôt par Hélène Weigel au *Berliner Ensemble*, une cuillère à soupe accrochée à son bustier en toile de jute, tandis que les cheveux sont rassemblés sous un fichu autour du visage creusé et ridé de l'actrice⁸³. Mais, dans la version du personnage, tel que le campe Jean Vilar, la physionomie est davantage appuyée par le maquillage, pendant que le vêtement est plus ample et plus marqué – il est notamment rapiécé par des lambeaux de tissus aux formes irrégulières et aux tonalités très contrastées. Pour ces raisons, Thérèse Le Prat choisit de faire ressortir le caractère massif de *Mère Courage*, dont la fragilité est dissimulée sous les étoffes aux matières brutes et aux rudes plissés ombrés que la lumière accuse. L'artifice n'est ainsi jamais évacué, bien au contraire. S'il fait déjà partie de la scène, la prise de vue photographique s'en nourrit, quitte à son tour à excéder le réel, à le durcir, à l'exagérer. Ce dont par ailleurs le travail postérieur de Roger Pic, bien qu'à rebours de celui de Le Prat, témoigne également. Premièrement parce que, privilégiant un cadrage effectué en cours de scène, son utilisation du

⁸¹. Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre » in *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 144. Remarquons ici que le personnage est selon Barthes – costume et maquillage associés – tout entier *visage*.

⁸². Cf. **Volume 2, fig. 128, p. 128.**

⁸³. Cette version est jouée à Berlin en 1947. Barthes la relate dans ses écrits, ayant probablement assisté à la représentation donnée par la troupe, en 1957 à Paris.

Notons que cette dernière version retient Barthes depuis les photographies de Roger Pic réalisées à l'aide de téléobjectifs pendant le déroulement de la pièce. Ces photographies tendent à privilégier des vues d'ensemble qui, selon Barthes, « ne sont nullement apprêtées » à l'inverse de celles de Le Prat. Le visage de *Mère courage* s'y lit dans son rapport aux autres acteurs et notamment au dos de l'aumonier ; plus rarement il est montré de près, mis à part au moment sidérant de son cri muet. **Volume 2, fig. 129, p. 129.**

Cf. Roland Barthes, *Ibidem*, p. 282.

Cf. Chantal Meyer-Plantureux, Bruno Besson et Roger Pic, *Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Paris, Marval et Arte, 1999.

téléobjectif approche les corps et les visages selon une vision absolument impossible concernant le spectateur. Deuxièmement, en raison de ce que le recueil de la lenteur de déplacement, voire d'immobilité des figures, est en partie faussé par la suspension de l'image fixe. C'est ce que nous montre notamment la saisie photographique du cri muet poussé par la bouche ouverte de *Mère Courage*⁸⁴, en ce que cette saisie tend à transformer l'espace-temps de la pièce. Face aux images de Roger Pic, en effet, particulièrement quand la figure de *Mère Courage* est cadrée au buste, les photographies sont en limite de pouvoir indiquer la situation d'étirement temporel de la scène et sa teneur muette, du moins, il semble que les images soient susceptibles d'en donner une lecture contradictoire, voisinant avec le caractère instantané et « hurlant » du reportage tel qu'il crie intensément la douleur du monde, et ce, en dépit de la coupure de son de ses prises de vue⁸⁵. En ce sens, si les clichés de Roger Pic retournent à la force de l'image documentaire, il n'en demeure pas moins qu'ils en rejoignent l'énergie par l'intermédiaire du geste fabriqué de l'acteur et par une pratique photographique qui, bien qu'abordant un théâtre « sur le vif », comme on le dit généralement à propos de ces travaux⁸⁶, approche le visage d'une manière qui n'est pas tout à fait réaliste sur le plan technique, puisqu'elle dépend d'un médium qui, certes, restitue une forme de vie, mais la discipline à l'arrêt d'une image autonome qui absorbe l'énoncé des dialogues, comme leurs silences, et s'en remet spécifiquement à la visibilité des gestes et des expressions.

Enfin, il semble utile de remarquer ici le fait que Thérèse Le Prat cerne davantage le visage que ne le fait Roger Pic. Elle est même, dans le contexte de l'image théâtrale de cette époque, l'un des rares photographes à isoler des visages en plein cadre, car son projet est de montrer sans concession l'entière singularité des traits, dont le rendu est généralement très précis. Ainsi, quand

⁸⁴. À propos du visage d'Hélène Weigel bouche ouverte sur son fameux cri muet, Brecht mentionne l'origine de cette attitude dans son *Journal de guerre* à partir d'une photographie de reportage de 1941 montrant deux mères de Singapour hurlant de douleur la perte de leur enfant – cri que l'image ne peut restituer de par le silence distancié qu'impose la réception documentaire ; Hélène Wiegel, pour son rôle, en retient l'effet paradoxal.

À ce propos voir Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'Œil de l'histoire 1*, Paris, Minuit, 2009, pp. 161-169.

⁸⁵. Il serait passionnant d'observer plus avant le caractère contradictoire des images de Pic et d'en articuler les tensions en regard du principe de distanciation chez Brecht. C'est d'ailleurs tout l'intérêt de ces photographies. Mais ce n'est pas le propos de cette étude.

⁸⁶. Noëlle Guibert, Joëlle Garcia, [et. al.], *Acteurs en scène, Regards de photographes*, Paris, BNF, 2008, p. 12 et p. 65.

après Pic, elle photographie à son tour Hélène Weigel, cette fois-ci dans l'adaptation par Brecht du roman *La Mère* de Gorki⁸⁷, elle s'approche d'un visage marqué, vieilli par les épreuves, dont le maquillage renforce les yeux creusés, pochés, de même que les rides qui sillonnent la bouche et les chairs maigres. Ainsi, à l'opposé de Roger Pic, dont les images prenantes guettent à distance la profondeur du personnage, quitte à quelquefois voisiner avec la peinture de genre, Thérèse Le Prat se tient au plus près du visage dont elle examine la surface hors sensiblerie. Si, donc, dans sa démarche, les cheveux poivre et sel du postiche viennent durcir l'ensemble de la face, ils constituent ce détail étrange par lequel l'artifice envahit l'image tout en renforçant instamment l'authenticité de la personne sous le personnage.

Bientôt, nous le verrons en fin de chapitre, dans le champ du contemporain, des artistes des générations suivantes, notamment via la photographie, systématisent et poussent l'ensemble de ces principes et paradoxes à leur paroxysme, alors que, parallèlement, le théâtre, que l'on aurait pu croire évincé par le développement de l'audiovisuel, continue à parler aux salles pleines du réel, par des mises en scène insérant de plus en plus fréquemment des images dans l'espace de la dramaturgie. Sous les yeux du public, donc, rien n'est terminé. On est même enclin à penser que la photographie en s'approchant du rôle, s'enroule elle-même au recto et au verso du masque de l'acteur. Ainsi voisinerait-elle avec la définition étymologique selon laquelle un rôle correspond à un rouleau de papier parcheminé sur lequel, au XII^e siècle, on écrivait des actes. La photographie en serait la peau et le dit, des uns actant, aux autres venus les regarder, de visage à visage.

En même temps qu'il s'avère important de comprendre en quoi et comment le visage traverse divers régimes d'images, il convient donc de considérer l'acteur en ce que, depuis le masque de son personnage, il s'adresse à un visage autre qui participe à la dramaturgie dans le rassemblement et l'anonymat, à savoir celui du public.

⁸⁷. Thérèse Le Prat, « Hélène Weigel dans la mère de Gorki », Série du Berliner Ensemble, [Juin 1960], in *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine*, *op. cit.* Cf. **Volume 2, fig. 130, p. 130.** à comparer avec les images de Roger Pic à propos du même spectacle incarné par Hélène Weigel. Cf. **Volume 2, fig. 131 et 132, pp. 131-132.**

3. Ito Josué et le visage de « ceux qui voient⁸⁸ »

Dans le contexte de l'après-guerre, parallèlement à Brecht et à Jean Vilar, Jean Dasté est un metteur en scène investi en faveur d'un théâtre populaire. À Saint-Étienne où il installe sa troupe à partir de 1947, il touche un public hétérogène devant lequel il joue des pièces classiques et contemporaines. Selon lui, « le but de la Comédie de Saint-Étienne était d'intéresser toutes les classes de la société, particulièrement celles qui n'allaient jamais au spectacle. La population ouvrière dans son ensemble ne fréquentait pas les théâtres traditionnels des villes. C'est pour l'atteindre, pour l'accueillir, que durant douze années, nous avons joué sur les places publiques et dans les cirques⁸⁹. » Et de fait, la troupe se déplace dans la ville et à ses environs. Elle joue çà et là, comme on jouait les mystères sur le parvis des églises, sous chapiteau ou à l'air libre, le soir venu. Elle joue sur le sol des terres noires des mineurs avec, pour fond de scène, les crassiers formés par les pleines collines de déchets issus du creusement des hommes sous la terre. Et tout le monde vient, jeunes et vieux, familles entières, amis, couples, hommes ou femmes isolés, enfants en bande. Et tout le monde peut assister : ceux qui ont payé pour une place assise, de même que les plus démunis qui derrière les haies de clôtures, derrière les grilles, se tiennent là par curiosité⁹⁰, ou ceux qui se retrouvent dans les appartements dont les fenêtres s'ouvrent face à la scène.

Ce public, Ito Josué le connaît bien, lui qui se définit comme « photographe industriel⁹¹ » parce qu'il documente le labeur des travailleurs à l'intérieur des mines et dans les usines, et lui qui réalise les portraits d'identité et de mariage dans son studio de la rue *du 11 Novembre*. Il est ainsi aisé au photographe de se glisser dans les rangs des spectateurs, tout comme il lui est naturel d'en partager des espaces de regards plus intimes.

⁸⁸. On reprend ici le titre d'un ouvrage couvrant le travail effectué par Ito Josué auprès des publics du théâtre de Jean Dasté.

Ito Josué, Louis Caterin et Jean Bazaine [et al.], *Le Théâtre de ceux qui voient, Le temps de Jean Dasté vu par Ito Josué*, Saint-Étienne, Éditions Michel Guinle, 1994.

⁸⁹. Jean Dasté et Ito Josué, *Publics et comédiens*, Saint-Étienne, Imprimerie Vasti, Édition Michel Guinle, 1989, non paginé. Cf. **Volume 2, fig. 133, p. 133.**

⁹⁰. Cf. **Volume 2, fig. 134, p. 134 et fig. 139, p. 139.**

⁹¹. Marcel Duboeuf, Gaston Faure, Jean Fournéron, Ito Josué, « De la photo documentaire à la photo publicitaire, débat avec quatre photographes professionnels », In *Michel Peroni et Jacques Roux, Le Travail photographié*, Paris, CNRS éditions, Université de Saint-Étienne, 1996, p. 23.

Mais, ce public possède aussi quelque chose de singulier, car dans cette ville artisanale au climat si rude, bâtie sur le potentiel d'exploitation du charbon comme sur les bases d'activités liées à l'industrie du métal et la fabrication de la passementerie, s'instaure de manière accrue au XX^e siècle un accueil important de migrants d'origines diverses⁹², si bien que les milieux ouvriers sont spontanément ouverts à l'autre comme à la nouveauté. À cela, il faudrait ajouter combien les conditions modestes de la vie quotidienne déterminent une solidarité des rapports certainement accrue au moment de l'après-guerre. De ces liens, les photographies d'Ito Josué témoignent via une main posée sur l'épaule de l'ami, des genoux qui se touchent, pantoufles aux pieds, des corps d'enfants serrés les uns contre les autres, des têtes qui s'inclinent les unes vers les autres partageant rires et larmes provoquées par la pièce. Ces images affirment ainsi un vivre-ensemble dans la joie, l'amour, et l'amitié, et ce malgré la pauvreté sous-jacente. La famille y semble soudée autour d'une filiation porteuse d'avenir – enfant bercé, endormi dans les bras de ses parents ou dans la poussette, frères et sœurs étageant leurs visages attentifs du plus petit au plus grand afin que chacun soit en mesure de voir⁹³. L'assemblée n'y est aucunement discriminatoire puisque tous les âges de la vie y sont rassemblés, puisque la blancheur des visages cravatés y côtoie la peau basanée des gaillards en maillot, puisque les yeux noirs, comme les yeux clairs, s'écarquillent de cette réception silencieuse d'une dramaturgie qui parle à leur être⁹⁴.

En toute logique – et bien qu'elles nous parviennent par des publications dont le format est carré alors qu'il ne travaillait pas toujours avec un boîtier adapté à ce choix⁹⁵ – Ito Josué est amené à privilégier des formats horizontaux

⁹². C'est pour pallier au déficit de main d'œuvre qu'affluent, dès la première guerre mondiale, des travailleurs venant d'Espagne, de Grèce, d'Italie, de Pologne, d'Allemagne, de Russie, d'Afrique du nord et de Chine. Cela se reconduit au cours de la Grande Guerre jusqu'au déclin de l'industrie lourde et la fermeture des mines au cours des années 70.

Ito Josué est quant à lui un réfugié politique qui a fuit le franquisme après la défaite de la guerre d'Espagne en 1939.

⁹³. Cf. Volume 2, fig. 134, p. 134, 138, p. 138, et 136, p. 136.

⁹⁴. Cf. Volume 2, fig. 135, p. 135.

⁹⁵. Il travaillait avec un « matériel très modeste et très léger, un appareil de type *reflex* » produisant des images de format rectangulaire. » Par ailleurs, ses tirages sont mentionnés dans les collections dans des dimensions avoisinant 29 par 39 cm, parfois recadrées au format 29 x 29 cm lorsque le photographe s'approche des visages. Il faut savoir, que Josué et son équipe utilisaient également du matériel moyen format, type *Rolleiflex*, *Rolleicord* et *Hasselblad*, ce qui explique que certaines images soient de format carré, comme l'indique son ancien assistant,

capables de présenter un grand nombre de personnes, dont le visage, le plus souvent de profil ou en trois quarts face, est éclairé par la luminosité de la scène et par le projecteur qu'un assistant articule au passage⁹⁶. Ses images montrent ainsi des visages qui regardent généralement en direction d'une scène en hors-champ, tels qu'entièrement pris par celle-ci, ils manifestent des registres d'expressions, variables selon les individus, qui vont de l'émotion contenue au sourire puis au rire, ou de l'interrogation inquiète à la peur et à la stupeur qui laisse bouche bée⁹⁷.

Avant que d'être captés par l'appareil photographique, ces corps et ces visages le sont donc par ce qui s'acte au-devant d'eux. En aucun cas ils ne posent pour une image. Leur attention tout entière vouée à ce qui se passe sur scène, ils participent activement à celle-ci au même titre qu'ils sont amenés à travailler durement au sein de la société. En ce sens, leur investissement incarne ce que Brecht espérait voir arriver en « un nouveau mode de penser et de sentir des masses⁹⁸ » rompant avec les codes des élites bourgeoises, car dépassant leurs enjeux de représentation sociale comme la prévalence de leurs critères esthétiques.

Louis Caterin, dans une lettre qui nous a été adressée en date du 20 Octobre 2013 en réponse aux questions que nous lui posions à ce sujet.

Cf. *Idem*.

Cf. Fonds Ito Josué, in Bibliothèque municipale de Lyon, [en ligne], [notices consultées le 15 Septembre 2013],

<[Cf. Vente de Baecque et associés du 20 février 2011, Lot 17 : Ito Josué \[1924-2010\], photographies du public stéphanois circa 1960, in *Auction.fr Catalogues illustrés et résultats des grandes ventes aux enchères*, \[en ligne\], \[consulté le 18 Juillet 2013\],](http://autonomy.bm-lyon.fr/retina/public/advancedSearch.do?queryText=Ito%20Josu%E9&selectedSources=BmL_en_ligne,Catalogues.>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

<[⁹⁶. Ito Josué, « La nostalgie camarade, la nostalgie » in Ito Josué, Louis Caterin et Jean Bazaine \[et al.\], *Le Théâtre de ceux qui voient, Le temps de Jean Dasté vu par Ito Josué, op. cit.*, ouvrage non paginé.](http://www.auction.fr/FR/vente_peintures_arts_graphiques/v16380_de_baecque_associes/12794334_ito_josue_1924_2010_photo_du_public_stephanois_circa_1960.html.>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁹⁷. Cf. **Volume 2, fig. 137, p. 137.**

⁹⁸. Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, [1963], Paris, L'Arche, 1978, p. 22.

Le texte de Brecht sur fond de lutte des classes résonne si fort avec le vécu des spectateurs photographiés par Josué qu'il nous est impératif d'en indiquer la suite en regard du contexte stéphanois : «... toute augmentation de la production cause une augmentation de la misère, et de l'exploitation de la nature seul un petit nombre tire profit, et cela du fait qu'il exploite des hommes. Ce qui pourrait être le progrès de tous tourne à l'avantage d'un petit nombre, et une part sans cesse croissante de la production est employée à fabriquer des moyens de destruction pour des guerres formidables. Dans ces guerres, les mères de toutes les nations, serrant leur enfant contre elles, scrutent le ciel, abasourdis à la recherche des inventions mortelles de la science. » N'oublions pas qu'à Saint Étienne, traditionnellement, on fabriquait des armes...

Cf. Bertolt Brecht, *Ibidem*, p. 23.

Or, Brecht pensait le théâtre capable de rendre la vie plus légère aux hommes parce qu'offrant conjointement ce qu'il nommait « le *divertissement* et la *subsistance*⁹⁹. » Certes, il ne s'agit pas là du *panem et circenses* antique visant à conforter un peuple au niveau de ses instincts de premier degré par une classe dominante. En effet, la théorie brechtienne en inverse les termes aux fins d'aborder le spectacle, non pas en regard de ce qu'il autoriserait d'abrutissement, mais au contraire, selon sa fonction d'enseignement, laquelle prétend faire réfléchir chacun sur la société et sur l'existence humaine de façon ludique :

...cela met alors le théâtre plus facilement à même de se rapprocher, aussi près qu'il le peut des lieux d'enseignement et de diffusion. Car, bien que l'on ne puisse l'accabler de n'importe quel matériau didactique qui ne lui permet pas de donner du plaisir, il n'en garde pas moins toute latitude de prendre plaisir à l'enseignement ou à la recherche. Il fait ses reproductions praticables de la société, qui sont en mesure d'influer sur elle entièrement comme un jeu : aux constructeurs de la société, il expose les expériences vécues par la société, celles du passé comme celles du présent, et cela de manière à faire une *jouissance* des sensations, aperçus et impulsions que les plus passionnés les plus sages et les plus actifs d'entre nous tirent des événements du jour et du siècle. Que les divertisse la sagesse qui naît de la solution des problèmes, la colère en laquelle la compassion pour les opprimés peut utilement se métamorphoser, le respect pour le respect de ce qui est humain, c'est-à-dire ce qui est amical à l'homme, bref, tout ce dont se délectent ceux qui produisent¹⁰⁰.

Il semble que la démarche de Jean Dasté suive pleinement ces préceptes et que le recueil documentaire d'un public populaire éduqué constitue de prime abord le *leitmotiv* de la photographie d'Ito Josué. Cependant, outre ce positionnement peut-être un peu paternaliste issu d'un théâtre joué principalement pour le « peuple », il semble que ces images aient à cœur de relever ce qui forge et réunit cette communauté de spectateurs (dans laquelle Josué est lui-même inséré) quant à un accueil sensible de la forme artistique, particulièrement dans la mesure où celle-ci entre en résonance avec les conditions de la vie. C'est pourquoi il y a réaction, expression des émotions, selon une spontanéité et une fraîcheur d'être qui aujourd'hui sont rarissimes¹⁰¹. Et si les images d'Ito Josué alternent figures de scène et figures du public, autant les acteurs sont contraints à l'apparat de leurs personnages qui se

⁹⁹. *Ibid.*, pp. 26-27. Cf. **Volume 2, fig. 140, p. 140.**

¹⁰⁰. *Ibid.* p. 28.

¹⁰¹. Ce que mentionne clairement Marie-Madeleine Mervant-Roux au titre d'un « épuisement de l'assistance. »

Cf. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur, Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 34.

découpent en lignes nettes sous la dureté des éclairages, autant les spectateurs, eux, sont campés dans ce que Giorgio Agamben nomme joliment une *manière* : « La manière n'est autrement dit, ni un genre, ni un individu : elle est exemplaire, c'est-à-dire une singularité quelconque. [...] Elle indique l'être dans son pur jaillissement¹⁰². »

Or, cette manière singulière, cette simplicité du quelconque, n'existerait pas à l'image sans la captation de l'auditoire vers un horizon qui, tout en lui faisant écho, n'est pourtant pas réellement le sien. D'ailleurs, lorsque Josué cadre les visages avant la représentation théâtrale, il obtient des attitudes d'hommes et de femmes aux prises avec leur rôle social ou celui qu'ils tirent depuis le fil de leur désir. On en trouve la trace, dans les comportements codifiés du fumeur, des femmes qui portent leur sac sous le bras ou le tiennent dignement posé sur leurs genoux et contre leur buste ; ils sont lisibles aussi par le geste des bras ou des mains croisés dans l'attente de ce qui va se dire, ou de l'action qui va arriver...¹⁰³ Or, à mesure que les acteurs prennent en charge la théâtralité de la vie, mains et visages des spectateurs peuvent se laisser aller à une expressivité qui n'est plus tout à fait sous contrôle. Captivés par la scène, leurs visages sont à même de déborder le cadre de leurs cheveux bien peignés ou ramassés sous une casquette, ou encore sous un fichu¹⁰⁴. Ils laissent ainsi éclater leur joie ou tressaillir leur crainte, leur stupeur, ou leur désespoir, pour vivre les personnages comme s'il s'agissait de leur propre vie, et cela de telle manière, que « ceux qui voient » paraissent parfois plus près du rôle que les masques grimés qui leur font face. Alors les bouches édentées rient et grimacent sans se soucier des trous qu'elles laissent paraître, elles n'ont pas d'autre jour que d'être ainsi, quand bien même ce serait dans l'hébétude et au fait d'une maladresse que les mains accompagnent¹⁰⁵. En ce sens, jeunes ou vieux, les visages, chez Josué, rejoignent pour beaucoup ce temps de l'enfance où l'émerveillement se ressent parfois au prix de la frayeur. C'est peut-être ce qui incline le photographe à progressivement s'approcher davantage des

¹⁰². Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque, op. cit.*, p. 33. Voir ici pour exemple dans le **volume 2, la figure 141, p. 141**.

¹⁰³. Cf. **Volume 2, fig. 142, p. 142, fig. 146, p. 146**,

¹⁰⁴. Cf. **Volume 2, fig. 143, p. 143**.

¹⁰⁵. Cf. **Volume 2, fig. 145, p. 145**.

personnes au point de ne plus cerner seulement l'anonymat d'un public modeste dont il va chercher les diversités, mais d'en éclairer l'*ainsité d'être*.

Or, comme aide à le souligner une nouvelle fois la pensée d'Agamben, « Il ne s'agit, selon la scission qui domine l'ontologie occidentale, ni d'une essence, ni d'une existence, mais d'une *manière jaillissante* ; non d'un être qui est *dans* tel ou tel mode, mais d'un être qui est son mode d'être et, de ce fait, tout en restant singulier et non indifférent, est multiple et vaut pour tous. Seule l'idée de cette modalité jaillissante, de ce maniérisme originel de l'être, permet de trouver un passage entre l'ontologie et l'éthique. L'être qui ne demeure pas enfoui en lui-même, qui ne se *présuppose* pas lui-même comme une essence cachée, que le hasard ou le destin conduirait au supplice des qualifications, mais qui *s'expose* en elles, qui est sans résidu, son *ainsi*, un tel être n'est ni accidentel, ni nécessaire, mais, pour ainsi dire, *continuellement engendré par sa propre manière*¹⁰⁶. »

Cette manière jaillissante, si elle est déjà décelable dans les plans larges par lesquels Josué débute sa prise de vue, elle semble accrue quand les plans sont moyens, et d'une intensité sans comparaison lorsque le photographe aborde le gros plan. Encore faut-il préciser que Josué n'isole quasiment jamais totalement un visage : s'il met au point son objectif sur une joue à l'avant ou à l'arrière-plan, d'autres visages sont là pour stratifier la profondeur de champ et lui conférer une épaisseur spatio-temporelle qui n'est pas sans rappeler les images du cinéma au sens du *visage affectif* analysé par Gilles Deleuze¹⁰⁷. Josué s'en explique volontiers, reconnaissant pour lui l'importance de contrer la

¹⁰⁶. Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁰⁷. « Le gros plan [dit-il] fait du visage le pur matériau de l'affect, sa « hylé ». [...] Il y a donc une composition interne du gros plan, c'est-à-dire un cadrage, un découpage, et un montage proprement affectifs. Ce qu'on peut appeler composition externe, c'est le rapport du gros plan avec d'autres plans comme avec d'autres types d'images. Mais la composition interne, c'est le rapport du gros plan soit avec d'autres gros plans, soit avec lui-même, ses éléments et dimensions. Il n'y a d'ailleurs pas grande différence dans les deux cas : il peut y avoir une succession de gros plans, compacte ou à intervalles ; mais aussi un seul gros plan peut mettre en valeur successivement tel ou tel traits ou parties de visage, et nous faire assister à leur changement de rapports. Et un seul gros plan peut réunir simultanément plusieurs visages ou des parties de visages différents (et pas seulement pour un baiser). Il peut enfin comporter un espace-temps, en profondeur ou en surface comme s'il l'avait arraché aux coordonnées dont il s'abstrait. »

Gilles Deleuze, « L'image-affectation : qualités, puissances, espaces quelconques » in *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 147

généralité selon laquelle « le gros plan de cinéma n'existerait pas au théâtre¹⁰⁸. » Il développe ainsi l'idée que « c'est le comédien ou le spectateur qui eux-mêmes, se font, se fabriquent leur gros plan, l'un concentrant toute son attention et son énergie sur le texte ou sur le partenaire, l'autre sur l'acteur et le moment spécifique de telle tirade chargée d'amplifier ou de détendre le drame et son action...¹⁰⁹ » C'est pourquoi Ito Josué montre les visages en gros plan des acteurs, photographiés le plus souvent au ras de la scène et en contre-plongée¹¹⁰, parallèlement à ceux des spectateurs qu'il approche avec tendresse par la tactilité d'un regard qui vise à détailler sans accuser (cela, qu'il s'agisse de la peau délicate du jeune âge, des rides profondes marquant les traits adultes, ou encore de relever les diverses textures des étoffes dont sont cousus les vêtements). La douceur du photographe s'exprime aussi au travers de cadrages intimistes qui s'arrêtent sur des attitudes de proximité et de protection des tiers, là où une tête est accueillie au creux de l'épaule du père ou de la mère¹¹¹, là où un bras entoure l'enfant, main serrée sur un mouchoir prêt à essuyer ses yeux et sa bouche impressionnés¹¹². Ses gros plans insistent ainsi non seulement sur la fragilité de l'être, sur l'importance du soutien et de la présence, sur la nécessité de liens confiants, mais ils induisent tout autant sa ténacité et son irréductibilité. Dans l'apaisement des années d'après-guerre, ils constituent ce surgissement à la fois grave et joyeux, dont le photographe partage le *focus* de rencontre à la surface des visages réunis par le théâtre : « nous avons manqué de tout [explique-t-il notamment], mais par-dessus ce tout, de rencontres et d'échanges¹¹³. » Les proches images, dont il est l'auteur, sont alors le résultat de relations amicales, et surtout de rapports à égalité ; d'une part parce qu'un climat de confiance s'est solidement instauré en amont de la prise de vue, et d'autre part, comme ses propres mots l'indiquent plus haut, parce que chacun opérant son gros plan en fonction de la place qu'il occupe, chacun est à même d'être un photographe de la vie.

¹⁰⁸. Ito Josué, « La nostalgie camarade, la nostalgie » in Ito Josué, Louis Caterin et Jean Bazaine [et al.], *op. cit.*, ouvrage non paginé.

¹⁰⁹. *Idem.*

¹¹⁰

¹¹¹. Cf. Volume 2, fig. 147, p. 147.

¹¹². Cf. Volume 2, fig. 141, p. 141.

¹¹³. *Idem.*

Or, le public, par ses regards, par ses visages, donne la réplique aux comédiens. Il n'est pas passif, mais acte bien, comme le souligne Marie-Madeleine Mervant-Roux, ce « dialogue primitif » du théâtre, tel qu'il se fonde dans l'immédiateté et en vis-à-vis « *de corps expressifs*¹¹⁴. » Cependant, s'il est actant d'un voir en ses réactions, le public n'est pourtant pas acteur, puisqu'il ne parle pas ni n'enrôle le geste d'un personnage. Ainsi est-il peut-être davantage *figurant* – et ce, à double sens, dans la mesure où d'une part les présences qui le constituent sont partie intégrante de la dramaturgie, et où d'autre part, elles en actualisent la portée. *Figurant*, le public anonyme serait donc cette ainsité du divers en déploiement d'une humanité muette qui tient son propre rôle. Pour cette raison, « ceux qui voient », tels que les nomme Ito Josué, ne sont pas davantage acteurs de la photographie, puisque loin de poser pour le cliché, ils y existent à la fois au titre de l'intériorité de leur voir et de l'extériorité de leur donné à voir, c'est-à-dire qu'ils s'y *ex-posent*, dans le double silence de leur écoute et de l'image où ils s'inscrivent. *Figurants*, ils sont alors dans ce dilemme, dont Jacques Rancière relève l'impasse, entre un théâtre qui, d'un côté, impose une distance, et d'un autre est susceptible d'impliquer le spectateur en l'incorporant¹¹⁵. Mais, *figurants*, ils sont aussi dans une énergie qui leur est propre et qui ne peut se résoudre à une seule contemplation, car, sensibles, ils « *voient*, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème¹¹⁶ », ils sont donc, ainsi que l'affirme l'essai de Rancière : « en capacité.¹¹⁷ » Or, qu'est-ce qu'être en capacité, si ce n'est être dans le possible de la vie et de ce qu'elle expérimente comme rencontre ?

C'est peut-être d'ailleurs au cœur de ce possible, où la représentation, aussi bien par son adresse et sa réception, se détermine comme *expérience de rencontre*, dans l'agir et le non agir, que ce qui relève d'une boîte à illusion, d'une

¹¹⁴. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur, Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie, op. cit.*, p. 11.

¹¹⁵. Jacques Rancière émet ainsi l'idée que « le paradoxe du spectateur est un paradoxe plus fondamental, peut-être que le célèbre paradoxe du comédien » et qu'à terme sa situation impossible – quelles que soient, selon lui, les formules envisagées – amène « un théâtre comme médiation tendu vers sa propre suppression. »

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, pp. 8, 10 et 14.

¹¹⁶. *Ibidem*, p. 23.

¹¹⁷. *Idem*. Cf. Volume 2, fig. 144 ; p. 144.

boîte à images, semble susceptible de donner à voir, sur scène comme à contrechamp, le frémissement d'une *figure figurante*, de *figures figurantes*, telles que Georges Didi-Huberman en distingue l'apparaître en suspens¹¹⁸.

Là résident les images d'Ito Josué en ce que, creusant le paradoxe d'un public qui constitue à la fois la trame de fond d'une masse indifférenciée et le détail de visages singuliers, elles affirment la fulgurance d'un échange aujourd'hui rare dans le domaine du spectacle vivant, dès lors qu'on ne considère pas le spectateur en regard de « ce qu'il est dans la société et de la façon dont il pense la vie » ainsi que le rapporte Marie-Madeleine Mervant-Roux¹¹⁹. C'est pourquoi les photographies de « ceux qui voient », bien qu'elles appartiennent à une époque révolue, nous touchent encore de la vitalité de leurs corps et de leurs visages attentifs. L'acte artistique, entre théâtre et photographie, y est placé à égalité avec sa réception, il y est expérience commune telle que celle-ci est reliée et relayée par le quotidien de la vie. Et d'ailleurs, elle s'y prolonge, de sorte que spectateurs et acteurs se saluent après le spectacle, quitte parfois, à ce que les enfants se groupent autour des coulisses de fortune, ou que l'on se retrouve autour d'un verre. Au fil de ces images, il n'y a donc pas de premier ou de second rôle, pas plus que de personnes de premier ou de second plan, ni de visages qui seraient mis en lumière pendant que d'autres seraient relégués dans l'ombre. Il n'y a que des *figures figurantes* et leurs envisagements réciproques, pour autant qu'elles vivent individuellement et ensemble un espace de création. Et si toutefois elles ne sont pas en visibilité parce qu'elles se situent en hors-champ, celles-ci sont tout de même présentes dans la chair des mots et des images : c'est l'auteur de la pièce et son metteur en scène dans le lieu élaboré par celui ou celle qui travaille les costumes et les éclairages, et c'est aussi le visage d'Ito Josué qui, ne montrant pas ses traits, pourtant se laisse entrevoir par quelqu'un qui lui porte sourire au hasard d'un cliché¹²⁰. Ainsi, bien qu'il privilégie un effacement de sa personne au profit

¹¹⁸. G. Didi-Huberman distingue en effet la *figure figurée* (la forme, l'aspect, l'*eidōs*) de la *figure figurante* : « figure en suspens, en train de se faire, en train d'apparaître. En train de "se présenter" et non en train de se représenter. »

Georges Didi-Huberman, *Phasmes, Essais sur l'apparition*, *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁹. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 15.

Cf. Volume 2, fig. 148, p. 148.

¹²⁰. **Cf. Volume 2, fig. 149, p. 149.**

d'une transparence photographique, il s'avère que l'indirecte aperçue de sa tierce figure révèle en creux un visage dont tous ceux qui ont connu Josué savent la profonde humanité¹²¹.

Mais, les images d'Ito Josué, si elles témoignent de proximités indéniables (qu'il s'agisse des sujets blottis les uns contre les autres, ou de l'inclination du photographe à cadrer des gestes tendres ou à se focaliser sur certains visages), elles tendent pourtant à conserver une frontière : c'est une barrière à laquelle les mains s'accrochent, un câble de chapiteau qui délimite l'espace de la scène¹²², c'est le noir de la nuit qui descend, et l'obscurité qui s'étend sur les êtres, c'est, en plan rapproché, l'angle de prise de vue à contre-plongée qui évite l'intrusion de l'objectif et demeure en position de respect. Tous ces éléments structurent une distance spatiale qui maintient le périmètre des sujets spectateurs parallèlement à celui des comédiens. Cependant, loin de renforcer les présupposés de la scène théâtrale dénoncés par Rancière en tant qu'ils affirmeraient « un partage du sensible », c'est-à-dire une séparation inégale entre apparence et réalité, regarder et voir, activité et passivité – séparation qui se ferait au détriment des spectateurs et aboutirait à leur disqualification¹²³ – il nous semble au contraire, que les images d'Ito Josué, de par la position asymétrique du photographe, font état d'une distance juste qui, tout en traduisant l'énergie du spectateur, ne le dépossède pas de celle-ci au fait d'une « pure image » ainsi que la qualifie Rancière¹²⁴. Et, si en effet, comme le suggère l'auteur du « spectateur émancipé », ce n'est pas en abolissant la distance, mais précisément en préservant son caractère irréductible, que peut se déployer la « capacité des anonymes qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre [...] – cette capacité s'exerçant par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations¹²⁵ » –, alors, l'écart à l'œuvre, dans les images d'Ito Josué, détermine une capacité dialectique à vivre des images, à exister à travers elles, et à apparaître à d'autres récepteurs en celles-ci. C'est ainsi qu'elles s'offrent au

¹²¹. À ce propos, voir le beau texte de Catherine Besnard.

Catherine Besnard, « Du regard de celui qui montre au regard de celui qui voit » in Ito Josué, Louis Caterin et Jean Bazaine [et al.], *Le Théâtre de ceux qui voient*, *op. cit.* [ouvrage non paginé].

¹²². Cf. **Volume 2, *Ibidem***.

¹²³. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁴. Sans doute pourrions-nous parler ici de *représentation*.
Ibidem, p. 19.

¹²⁵. *Ibid.*, p. 23.

sens où l'étymologie latine nous indique qu'*offerre* est « porter devant, et exposer », et c'est ainsi, qu'elles s'*ouvrent*, dans l'espace et le temps, pour « extraire, découvrir, dévoiler » ainsi que l'induisent les différentes acceptions du mot¹²⁶. Car l'acte artistique – qu'il agisse une représentation théâtrale, qu'il passe par un corps dansant, ou qu'il explore la plasticité des sons, des matières, des lumières, de ses valeurs ou de ses couleurs – élabore *pour d'autres* des images qui non seulement aident à expérimenter le monde et à le vivre ensemble, mais leur confère en outre une valeur de transmission et de transformation. En ce sens, il n'est pas d'œuvre sans récepteurs capables de la faire résonner ni de la raisonner et, par conséquent, il n'est pas d'œuvre qui ne soit pas *visages* sous les regards desquels elle existe.

C'est ce à quoi prétend doublement le travail d'Ito Josué dont le mobile est passé du reportage de spectacle à la conscience d'avoir engagé une démarche artistique autonome¹²⁷. L'acte photographique y fait œuvre, parce qu'à distance des personnes ou à proximité, explorant des espaces d'altérité – en l'occurrence ceux du spectateur et de l'acteur, dont les rôles de regardeur et de regardé se condensent, se retournent, et se déplacent à loisir¹²⁸ – il est indéfectiblement ouvert au visage, dont il questionne la face communautaire autant que les individualités, là où le *gestus* social rejoint le geste esthétique dans l'acte d'ouvrir avant que de représenter.

Il semble néanmoins opportun de nous arrêter à cette tension qui anime une *figure figurante*, telle qu'à la surface des images, elle est à la fois apparaissante et en suspens et dépend tout autant d'une référence évanouie. Le photographique en inscrit la latence au cœur de son procédé comme de son support imageant : premièrement en raison de sa captation de formes en échappées par une impression lumineuse suspendue à des tracés ombrés. Deuxièmement, parce que tout en s'arrêtant à la surface d'images fixes, tirées d'un temps qui n'existe plus, par son adresse, le photographique, toujours en procès, reste inséré dans le mouvement de la vie et en réitère la temporalité.

¹²⁶. Voir l'étymologie des mots *offrir* et *ouvrir* in Cnrtl [en ligne], [consulté le 26 Juillet 2013], < <http://www.cnrtl.fr/etymologie/offrir>> et < <http://www.cnrtl.fr/etymologie/ouvrir>>.

¹²⁷. Ainsi indique-t-il très clairement à propos de ses images : « elles finirent par s'imposer en tant que créations autonomes ».

Cf. Ito Josué, « La nostalgie camarade », *op. cit.*

¹²⁸. Cf ; **Volme 2, fig. 151, p. 151.**

D’où la dimension nostalgique de sa réception, à plus forte raison lorsque ses images sont abordées plusieurs années après leur faction, comme l’exprime Ito Josué à propos de ses travaux, publiés et exposés à distance des événements qu’ils relatent, à un moment où le public est devenu « un public d’abonnés¹²⁹ » et où le photographe a alors cessé sa collaboration avec la Comédie de Saint-Étienne.

Or, ce qui caractérise son travail n’est pas de produire des images à valeur de témoignage dont la fonction viserait à illustrer des faits, un groupe social, ou dresserait les portraits d’individus susceptibles de s’y reconnaître. Il semble qu’au cours de son expérience, Josué soit amené à dépasser l’anecdotique pour essentiellement aborder le vécu sensible des personnes qu’il photographie dans des contextes très divers¹³⁰, en vertu d’un *être au monde* qui s’exprime à l’image, chargé d’une modestie du vivre dans l’écoulement du temps¹³¹. Il en rencontre l’énergie parce qu’elle est sienne, parce qu’il en partage les affects autant que la simplicité. Et si celle-ci est relevée aujourd’hui en des visages qui ne sont plus, si la nostalgie y est venue recouvrir les yeux étonnés d’autrefois, malgré tout, au fil de ses images, surgit cette *manière jaillissante* dont Giorgio Agamben nous dit « qu’elle est également le lieu de la singularité quelconque¹³² », là où « l’exemple, parfaitement commun, appelle notre seconde nature, la plus heureuse¹³³ », à même de réactiver ce qui enfoui a encore la possibilité de poindre.

Parce qu’elle s’ancre dans une vie rude, cette manière, comme nous l’avons relevé plus haut, est déterminée par une ténacité. C’est sur la base de cette résistance et de cette solidité, qu’elle expose en une image, quelque chose comme la rétention fugace de sédimentations temporelles qui forment le lit d’un devenir. En ce sens, cette manière vive figurerait implicitement les rapports à d’autres au titre d’une généalogie et d’une condition humaine, et il se pourrait qu’elle fasse signe au seuil de ce qui se retient et de ce qui advient.

¹²⁹. *Idem*.

¹³⁰. Celui du divertissement proposé par Jean Dasté, mais encore, celui du travail à l’usine, ou dans les mines, et celui du contexte d’habitation. Voir le fonds Ito Josué conservé au Musée de Saint Étienne.

¹³¹. Cf. Volume 2, fig. 152, p. 152.

¹³². Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, op. cit., p. 35.

¹³³. *Idem*.

Il nous semble alors, à l'appui de ce qu'écrit Chantal Pontbriand concernant les liens entre « geste, mouvement et image ¹³⁴ », que l'investissement photographique d'Ito Josué fasse état de différentes temporalités photographiques telles qu'elles paraissent frayer un passage entre la captation de l'image fixe et l'activation d'une image en mouvement ¹³⁵. Dans ses images, se lisent en effet conjointement un spectacle à l'arrêt et son déroulement : cela tient certainement au caractère sériel des clichés, favorisé par le balayage des prises de vue qui affilient la démarche de Josué à l'exploration du travelling ou de la séquence cinématographique ¹³⁶ ; cela tient également à l'alternance des plans distants et rapprochés qui se rapportent à une possibilité de montage *a posteriori* – ce que l'édition de « public et comédiens ¹³⁷ » figurant les uns et les autres en champ/ contrechamp confirme sous couvert d'une invitation à retrouver la dynamique du moment ¹³⁸. Enfin, les mimiques et gestes de scène, comme ceux de la communauté, se faisant écho d'une image à l'autre ¹³⁹, ils favorisent pour le regardeur un lien logique entre les instantanés dont la juxtaposition unifie un mobile figural dans l'espace et le temps d'une durée. Bref, ce que contiennent les séries d'images d'Ito Josué relève d'une œuvre, dont l'action demeure intégrable et renouvelable – cela, à partir d'une succession d'images arrêtées, susceptibles d'être animées par la pensée, et de rejoindre un moment passé, au fait de ce qu'il continue dans son advenir. Cela explique le caractère vitaliste de la démarche de Josué au sein d'un espace-temps photographique débordant de son cadre pour rejoindre une vision qui a assimilé, et la fulgurance de l'arrêt photographique, et la

¹³⁴. Chantal Pontbriand, « Gestus, L'impact de l'image », in Chantal Pontbriand, *Communauté et Gestes*, Montréal, Éditions Parachute, 2000, pp. 45-53.

¹³⁵. Bien sûr Chantal Pontbriand se réfère à l'image-mouvement théorisée par Bergson que Deleuze applique à sa réflexion sur le cinéma et qui pour autant ne s'y limite pas.

Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris, *op. cit.*, p. 7 et p. 291.

¹³⁶. Il arrive que ce balayage soit clairement révélé, notamment dans les éditions de la série par Michel Guinle, où parfois la lecture de deux clichés juxtaposés est étirée en une seule horizontale.

¹³⁷. Voir : Jean Dasté et Ito Josué, *Publics et comédiens*, *op. cit.*

Cf. Ito Josué, Louis Caterin et Jean Bazaine [et al.], *Le Théâtre de ceux qui voient*, *op. cit.*

¹³⁸. *Idem.*

Il convient cependant de remarquer que si dans le premier ouvrage [1989], les photographies relatives aux spectateurs et aux comédiens sont souvent présentées en vis-à-vis, dans l'ouvrage le plus récent [1994], les photographies des spectateurs sont groupées en première partie en écho aux répliques des pièces jouées pendant que les photographies des comédiens se distribuent généralement en seconde partie.

¹³⁹. Voir notamment les comédiens photographiés en **volume 2, fig. 150, p. 150**.

reconstitution narrative du cinéma, en ce que leurs latences les rattachent à une ontologie.

Pour autant, le processus photographique reste toujours dépendant d'une mise à l'arrêt du temps que les images des spectateurs de Saint-Étienne incarnent de prime abord par l'attention interrogative de leur visage. Ainsi figurent-elles, au sein de l'espace dramaturgique, cet écart au travail entre le jeu des acteurs et l'accueil du public, ce vertige qui, de part et d'autre, attend l'événement dans l'incertitude de ce qu'il occasionne. Peut-être ce vertige incarne-t-il alors la dimension la plus puissante du réel, en ce que reposant sur la présence, il n'est néanmoins pas réduit à ses seuls aspects concrets, mais en aspire parallèlement les intervalles abstraits. Toujours est-il qu'il naît d'un rapport et qu'il est condition d'apparition de l'humanité du visage à l'orée de ses émotions.

Or, ce vertige est redoublé par le procédé photographique, car toujours il demeure suspendu à la réception qui en est faite dans le maintenant de son résultat d'image. En ce sens, parce qu'il établit une fonction suspensive qui traverse des espaces-temps distincts, à la fois coexistants et différés, le photographique, depuis la mise à l'arrêt de son support, articule des entre-deux en résonances qui, en partie promus au vide d'une invisibilité, conçoivent pourtant des consciences imageantes dialoguant avec leurs altérations inconscientes, à la surface de ce que nous pourrions qualifier avec Gilles Deleuze d'une *image-affection*¹⁴⁰.

C'est pourquoi, si l'on suit la logique deleuzienne, et si le photographique s'avère instaurer ce que le philosophe définit par ailleurs comme un « espace quelconque¹⁴¹ », ouvert au décentrement du vide, là où sont susceptibles de se rencontrer, perceptions, actions, et affections, dès lors la fixité de son image,

¹⁴⁰. Rappelons qu'une « image-affection » est selon lui : « ce qui occupe l'écart entre une action et une réaction, ce qui absorbe une action extérieure et réagit au-dedans. »

Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, op. cit., p. 291.

¹⁴¹. Pour Deleuze, « Un *espace quelconque* est soit un espace vidé, soit un espace dont le raccordement des parties n'est pas fixe ou n'est pas fixé ». Il est le milieu qui permet d'accueillir un affect en tant qu'il est « pur lieu du possible » ; Plus loin, Deleuze développe d'ailleurs l'idée selon laquelle l'image-affection serait : « d'une part la qualité-puissance exprimée par un visage ou un équivalent ; mais d'autre part la qualité-puissance exposée dans un espace quelconque. Et peut-être [dit-il] la seconde est-elle plus fine que la première... »

Cf. *Ibidem*, p. 155 et p. 292.

malgré le fait qu'elle s'attache à un référent et en dépit de sa logique de trace¹⁴², serait parallèlement encline à des déplacements qui permettent l'élaboration d'une mobilité physique et psychique, mais qui surtout l'inscrivent dans le mouvant en une interminable question.

Quels que soient les chemins théoriques que l'on emprunte, force est de constater qu'ils convergent vers une image dont le mobile matérialiste ou existentiel contient le mouvement de la vie, son surgissement, ses va-et-vient, ainsi des manières d'être que le visage condense à sa surface sensible, singulière, autant que quelconque, entièrement tendue face à ce qui lui est étranger et commun, c'est-à-dire, tournée en direction d'*autrui* selon son acception la plus large. Le visage, en ce qu'il reste suspendu dans le vide d'un silence prêt à se rompre, demeure donc une immense énigme, dont la photographie reprend la charge. Car, quand bien même il ne serait plus que surface d'une image muette, il est adresse, et à ce titre interroge sans cesse l'ouverture attentive d'un nouveau regard. À la fois affecté et affectant, image fixe autant qu'image-mouvement, il est peut-être ainsi éternellement voué à l'éphémère de la rencontre, dans l'indéterminé et l'infini du temps¹⁴³.

Mais revenons à l'espace de la dramaturgie : entre action et réaction, n'est-il pas précisément destiné à un entre-deux de puissances affectives mises en jeu ? N'est-il pas ce vis-à-vis qui toujours reviendrait au vertige initial d'une existence humaine adressée comme question ? N'est-il pas ce lieu de passage incommensurable, dont le cadre de scène tenterait de fixer le seuil, entre une réalité tangible et ce qu'elle élabore d'abstractions ?

Qu'incarne alors l'acteur au travers de son visage, si ce n'est l'image d'un passage entre ce qui se manifeste – de naturel et/ou d'artificiel – et ce qui en est perçu au titre d'un investissement émotionnel et de ses translations ?

¹⁴². On renvoie ici le lecteur aux écrits importants de Rosalind Krauss à laquelle on emprunte fréquemment le concept de « photographique » afin d'en étirer la dimension au procédé de la photographie et non à son seul support d'image.

Cf. Rosalind Krauss, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, *op. cit.*

¹⁴³. Au sens où Gilles Deleuze analyse la pensée de Bergson depuis *Matériau et mémoire* : « 1) il n'y a pas seulement des images instantanées, c'est-à-dire des coupes immobiles du mouvement ; 2) il y a des images-mouvement qui sont des coupes mobiles de la durée ; 3) il y a enfin des images, c'est-à-dire des images-durées, des images-changement, des images-relation, des images-volume, au-delà du mouvement même. »

Au fond, quel problème se pose dans le redoublement d'une image telle quelle s'attarde au visage, l'enrôle, et en risque un report quel qu'il soit, si ce n'est celui de ce passage entre ce qui appartient à la réalité sensible et ce qui relève de sa traduction ? N'est-ce pas là l'enjeu de toute pratique artistique ? Et n'est-elle pas, dans ce cas, toujours soumise à des regards qui en déplacent l'appréhension comme le registre de sensations ?

Si alors chaque visage est à l'infini une image d'image, ce qu'opère la pratique photographique, et particulièrement celle d'Ito Josué au sujet de la troupe et des publics de Jean Dasté, n'est peut-être pas autre chose que la traversée émotive d'un visage-image. En ce sens, elle rejoindrait ainsi l'expérience de l'acteur incarnant son rôle, et plus encore, celle d'un public en partance pour un transit non moins troublant.

Pour autant, si les images de Josué suspendent des rangées de spectateurs à leurs ineffables transports (qu'au hasard d'un feuilletage ou d'une exposition, nous ressentons également), parce que leurs sujets, tout en montrant une chose se montrent eux-mêmes, comme l'acteur brechtien¹⁴⁴, toujours ils demeurent en dimension de réveil. Ils sont bien « ceux qui voient », qui aujourd'hui encore nous interpellent de leurs visages fragiles et forts : sans doute, montrent-ils avant tout combien la représentation d'un visage s'inscrit au cœur de paradoxes, à la croisée de l'espace et du temps, et dans un passage incessant entre réalité et fiction. De nombreuses figures oxymoriques s'y côtoient, et parfois s'y intriquent : c'est ainsi qu'une solidité vacille, qu'un dialogue se redouble de silence, qu'une écoute devient *logos*, puis que l'arrêt d'une image en relève le mouvement, voire que son saisissement révèle un jaillissement.

Fait signe ici ce que Benjamin approche dès le début du XX^e siècle dans les termes d'une « dialectique à l'arrêt¹⁴⁵. » L'image y serait certes la définition bien connue selon laquelle « l'autrefois viendrait rencontrer le maintenant dans un éclair pour former une constellation¹⁴⁶ » – elle correspondrait ainsi au surgissement d'un système en devenir –, mais surtout, ce que l'on souhaite pointer ici en écho aux travaux d'Ito Josué, est qu'en raison même de son

¹⁴⁴. Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.* pp. 44-46 et p. 66.

¹⁴⁵. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, Paris Éditions du Cerf, 1997, p. 479.

¹⁴⁶. *Idem.*

caractère instantané, par la césure spatio-temporelle qu'elle opère, qui est aussi coupure de son, l'image photographique (en dépit des craintes de Benjamin quant à la déperdition auratique dont sa technique porterait la responsabilité) rejoint potentiellement le concept « d'image dialectique¹⁴⁷ », dont elle incarne la métaphore silencieuse en ses paradoxes les plus profonds.

C'est donc, en tant que « dialectique à l'arrêt », parce qu'elle ouvre une possibilité de mise à distance de l'événement pendant qu'elle réactive parallèlement les aspirations affectives dont elle est le support, que l'image photographique permet effectivement d'aborder cette dimension du réveil chère à Benjamin et à Brecht en ce qu'elle rend possible une théorie de la réception.

Enfin, si l'on rapporte l'analyse que tente Benjamin de la notion d'interruption en tant qu'elle serait « un des procédés majeurs de toute mise en forme¹⁴⁸ », tandis qu'il en aborde la montre en relation avec le geste épique, il ne manque pas de la relier aux images « par à-coups » de la bande cinématographique¹⁴⁹. Or, on ne saurait omettre la parenté matérielle de cette dernière avec le ruban du négatif, tel qu'il inscrit la photographie dans la sérialité, mais aussi, tel qu'il est mis en contact, puis écarté au moment de la production du cliché. Ainsi la césure du procédé photographique, en ponctuant le déroulement d'une action, est-elle à même d'en isoler l'*épos* aux fins de mieux en contenir la poussée à la surface d'un tirage. La « dialectique à l'arrêt » de l'image pourrait donc être appréhendée comme une tentative de suspendre l'élan d'une force désirante quand elle se prend à considérer la portée de son geste d'adresse en une éthique. C'est exactement ce qui se produit quant un visage apparaît à un autre visage avant que d'entamer un dialogue, et c'est précisément ce que tente de reconduire le théâtre brechtien : l'acteur n'y tend pas seulement le masque de l'*actio*, mais il se montre aussi, tel qu'en lui-même, il est pour autrui *visage*.

Au final, donc, le visage s'impose dans la construction du poème de l'image théâtrale ou photographique – et plus tard cinématographique, comme

¹⁴⁷. *Idem*.

¹⁴⁸. Walter Benjamin, *Essai sur Brecht*, [1939], Paris, La fabrique, 2003, p. 43.

¹⁴⁹. *Ibidem*, p. 45.

le remarque à son tour Gilles Deleuze¹⁵⁰ —, en ce qu'affecté-affectant il interpelle un récepteur au regard duquel il existe, dans ses anachronismes, ses rétentions, ses crises, et ses échappées.

Entre temps, entre lieux, et entre les arts, les images d'Ito Josué en renouvellent l'occasion de rencontre dont elles conservent la puissante énergie en suspens : « Regardons-nous [écrit Ito Josué], et bientôt un matin d'attente active et lucide, en éveil, dans un temps suspendu, tendu et vibrant comme une corde, en un silence d'or, “un matin du grand soir”, nous aurons ces regards¹⁵¹. » Pour le photographe, « ceux qui voient » deviennent ainsi les véritables acteurs du spectacle. C'est à eux qu'appartient le geste du comédien, en un visage, en des visages, que sur l'instant ils incarnent en les regardant, pour mieux les emporter, éventuellement les acter dans leur vie de tous les jours, avant d'en retourner l'éclat au hasard d'un cliché.

¹⁵⁰. Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 97, pp. 125-144.

¹⁵¹. Ito Josué, « La nostalgie camarade » in Ito Josué, Louis Caterin et Jean Bazaine [et al.], *Le Théâtre de ceux qui voient*, *op. cit.*

4. En vedette, Marilyn Monroe et son image

Non loin des planches de l'espace théâtral, l'industrie du cinéma puise dans un vivier populaire des visages qu'elle transforme et appelle à briller aux yeux de leurs semblables en une vie d'étoile – étincelante comme nulle autre pareille. Ainsi, Norma Jeane Baker, fille d'une monteuse pour un laboratoire cinématographique de Los Angeles, est-elle une enfant de l'Amérique ouvrière, enfant élevée par des familles de substitution, depuis lesquelles elle prend son envol à l'âge de 16 ans, au moment où la Seconde Guerre mondiale est bientôt à son terme. Mieux connue sous le pseudonyme de *Marilyn Monroe*, celle dont la mère absente avait à l'origine choisi pour elle le prénom d'une actrice du muet¹⁵² est très jeune enrôlée comme mannequin en raison d'une beauté rayonnante dont Pasolini relève qu'en « son âme de fille de gens modestes, elle n'a jamais su qu'elle l'avait, sinon cette beauté n'aurait jamais existé¹⁵³. »

Les débuts de Marilyn se scandent de poses aguichantes pour des images de *Pin up* comme on en trouve alors sur des calendriers, lesquelles montrent une jeune femme apprenant à exhiber son corps avec ce sourire crispé qui semble tenter à l'image une existence dont elle voudrait rêver sans vraiment y croire ni même savoir à qui et à quoi elle pourrait conduire.

C'est avec le photographe de Dienes que la starlette paraît tenter d'inscrire son corps et son visage dans un horizon qui n'est pas seulement celui de la suggestion érotique, mais incarne progressivement le charme d'une femme enfant en quête de sa propre image. Lors des prises de vue avec celui qui devient l'amant et bientôt l'ami indéfectible¹⁵⁴, un véritable plaisir à être photographiée se fait donc jour, qui laisse poindre une liberté jusqu'alors inconnue de la jeune fille : là commence le destin de la future actrice que la

¹⁵². Il s'agirait de Norma Talmadge comme l'indique notamment Michel Schneider. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, Paris, Gallimard, 3^{ème} édition, 2012, p. 447. De nombreux repères biographiques sont également détaillés dans l'ouvrage suivant : Marilyn Monroe, Antonio Tabucchi, [trad. Par Tiphaine Samoyault], *Fragments, Poèmes, écrits intimes, lettres*, Paris, Le Seuil, 2010.

¹⁵³. Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia*, [1963], [sur support DVD], Paris Mk2 S.A. et Allerton Films, 2004, 38'.

¹⁵⁴. Ce que mentionne l'ouvrage de Michel Schneider. Cf. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances, op. cit.*, p. 415.

détermination à faire du cinéma amène à suivre des cours d'art dramatique et à décrocher ses premiers contrats.

Plusieurs remarques s'imposent à partir des clichés d'André de Dienes, car s'ils sont le fruit d'une rencontre aimante et rassurante, ils construisent par ailleurs un espace imaginaire idéalisé, dans lequel la jeune fille sans attaches se réfugie d'autant qu'ils se veulent présenter la surface joyeuse d'une société glorieuse au déni affiché. La photographie constitue alors pour *Marilyn* le lieu d'un hiatus entre une existence à vivre, dans sa tendre réalité, à l'appui des images, et la nécessité éprouvée d'un surcroît symbolique via celles-ci, alors même que la prise de vue est garante d'une intensité dont le sujet photographié voudrait, parce qu'elle est heureuse, qu'elle ne s'arrête jamais¹⁵⁵. Or, malgré les sourires et les caresses du vent, ces images, en deçà du bonheur à partager le loisir de balades aux côtés de l'amant, portent parfois, derrière un regard vague ou des paupières fermées, quelque chose d'un doute et d'une évadée inquiète voilant le jeu que réclame instamment le mobile des images auquel elle s'adonne¹⁵⁶.

Parce que ces photographies articulent une scission entre être à l'image et paraître à l'image, la question de l'acteur s'y pose avec acuité, cela d'autant que cette question dépasse l'espace du théâtre pour s'inscrire dans celui de la photographie – comme dans la vie – avant que de rallier le champ du cinéma. Ces clichés permettent ainsi de se demander si être acteur, c'est incarner, tout en s'en détachant, des personnages paradigmatiques auxquels d'autres identifient leurs soucis ou leurs désirs de vie aux fins de mieux comprendre la leur, ou si c'est jouer sa propre vie, quitte à se constituer comme modèle dans un contexte sociologique, économique et politique qui enferme ses sujets à l'intérieur d'un système clos promotionnant de beaux visages.

Entre ces pôles s'articulent de nombreuses images, sans qu'il soit toujours possible de distinguer ce qui appartient à l'interprétation d'un personnage de ce qui relève d'une théâtralité du quotidien. Quoi qu'il en soit, si certaines de ces images s'arrêtent à un cadre de scène, à la surface ponctuelle d'un papier ou à celle d'un écran – et sont ainsi plus ou moins distancées du

¹⁵⁵. Cf. Volume 2, fig. 153, p. 153.

¹⁵⁶. Cf. Volume 2, fig. 154, p. 154.

vécu de leur créateur, de leur acteur, et de leur récepteur – d'autres, au contraire, s'avèrent nourrir les existences d'un fantasme, dont l'amour de soi ou de l'autre semble constituer le moteur¹⁵⁷.

Or, n'est-ce pas justement ce dont témoigne l'histoire de *Marilyn* dès les premières révélations photographiques de Dienes ? Fort de nombreux témoignages d'époque, Michel Schneider rapporte notamment à plusieurs reprises une fascination de l'actrice pour sa propre image, dont elle disait aisément, « je la regarde¹⁵⁸. » Mais, qui regardait-elle, au juste, si ce n'est, le lointain visage poudré de blanc de Jean Harlow, dont les cheveux platine éblouissaient les écrans qui ont accompagné son enfance brisée, alors qu'au premier rang des cinémas, elle en absorbait l'image, pendant que sa mère par défaut la déguisait sous les mêmes atours que cette star du glamour¹⁵⁹. Il est d'ailleurs troublant de constater qu'au cours des prises de vues réalisées entre 1945 et 1946 avec de Dienes, *Marilyn* décide de décolorer ses cheveux, puis que dans sa vingt-troisième année, elle recourt à la chirurgie esthétique pour remodeler des pommettes et un nez pourtant ravissants, peut-être même son menton, comme cela est rapporté à présent¹⁶⁰. Toujours est-il qu'à partir de 1950, la jeune femme arbore un visage dont les traits se calquent progressivement et de manière accrue sur celui de Jean Harlow¹⁶¹, et que bientôt, ils impriment ses images d'une confusion entre modèles habités et modèles admirés : mannequins, stars, et personnages s'y effleurent, fusionnent

¹⁵⁷. Ovide en a bien sûr conté la quête par les figures de *Narcisse*, de *Laodamie* ou encore de *Pygmalion*.

Ovide, « Livre III, Narcisse et Echo », in *Les Métamorphoses*, [traduction Georges Lafaye], Paris, Gallimard, 1992, pp. 117-123.

Ovide, « Livre X, Pygmalion et Galatée », in *Les Métamorphoses*, [traduction Georges Lafaye], *op. cit.*, pp. 129-130.

Ovide, « Epître XIII, Laodamie à Protésilias », in *Les Héroïdes*, [traduction non spécifiée], [en ligne], [consulté le 10 Octobre 2013],

< <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/Ovide/heroides.htm#XIII>>.

¹⁵⁸. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op. cit.*, p. 315.

¹⁵⁹. *Ibidem*, pp. 412-413.

Cf. Volume 2, fig. 155, p. 155.

¹⁶⁰. *Ibid.*, p. 341. Michel Schneider mentionne le chirurgien Michael Gurdin.

D'après la récente révélation de l'agence Reuters, suite à une vente aux enchères des radiographies et des notes de ce médecin, il semblerait que Marilyn aurait bénéficié d'un implant de cartilage au niveau du menton.

Cf. Eric Kelsey et Sharon Reich et Jean-Loup Fiévet, « Marilyn Monroe a eu recours à la chirurgie esthétique », in *Reuter France*, [en ligne], [consulté le 10 Octobre 2013], <<http://fr.reuters.com/article/oddyEnoughNews/idFRPAE99704N20131014>>.

¹⁶¹. **Cf. Volume 2, fig. 156, p. 156.**

ou éventuellement se contredisent, perdant la réalité de la femme qui s'enjoue de ses apparences jusqu'à ce se définir elle-même comme étant « *in pictures*¹⁶². »

On doit ainsi admettre que, dès le début de sa carrière, les images actées par *Marilyn* s'élaborent autour d'une position ambiguë, car d'un côté elle tend à considérer le dispositif photographique comme espace à exister, et d'un autre, elle amorce en son endroit une transformation identitaire qui tend à rejoindre une ligne fictionnelle. S'y opère un clivage entre les révélations d'un paraître photogénique et le croire voir d'un miroir que la jeune femme s'est inventé quitte à en rejoindre l'aspect.

Alors *Marilyn* sourit au modèle dont elle croît incarner les traits, mais elle se met à bégayer dès que la caméra se met à tourner. Car *Marilyn* enfile un masque muet et elle le sait, voire, dans l'angoisse de ce qu'elle laisse derrière elle de son authenticité, elle en dessine la face effarée, comme l'attestent, au hasard d'un carnet, ces visages griffonnés qui ouvrent de grands yeux aux cils ou aux sourcils marqués sur un nez et une bouche bien souvent escamotés, tant il leur est difficile de respirer et ainsi d'avoir accès à un langage articulé¹⁶³.

Mais, peu importe puisqu'il s'agit de se mettre en vedette et donc d'acquérir une visibilité valeureuse et exquise aux yeux de tous, plutôt que de rester la petite fille seule des salles noires des projections d'après-midi de son enfance. *Marilyn* joue donc l'image qu'elle a en tête au titre d'une compensation. Comme la star dont elle s'approprie l'empreinte¹⁶⁴, elle veut *la grâce*, dont Nathalie Heinich rappelle qu'il s'agit « d'un *mode d'accès à la grandeur des gens célèbres*, aux yeux de ceux qui prennent d'abord plaisir à reconnaître, à

¹⁶². C'est du moins ce qu'elle répond à Vladimir Nabokov lorsqu'en 1960 il lui demande quelle est son activité.

Cf. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶³. En l'occurrence, ces visages accompagnent une note rédigée au moment où *Marilyn* suit les cours de *l'Actor studio* auprès de Lee Strasberg. Celle-ci y fait mention de sa difficulté à être ponctuelle et parallèlement de son défaut de ponctuation. Ses dessins montrent ainsi un visage qu'on attend pour son sourire, mais dont elle absente la bouche incapable de parler, à tel point qu'elle doit répéter les prises de vue un grand nombre de fois pour une même scène.

Cf. Volume 2, fig. 157, p. 157.

Cf. Stanley Buchthal, Bernard Comment, Marilyn Monroe, Antonio Tabucchi, [trad. Par Tiphaine Samoyault], *Fragments, Poèmes, écrits intimes, lettres*, *op. cit.*, pp. 210-211.

¹⁶⁴. Ce qu'elle fait réellement, glissant ses pieds dans les pas que Jeane Harlow a laissé dans le béton d'Hollywood, dont elle espère un temps incarner la biographie à l'écran, allant même jusqu'à en acheter les droits.

Cf. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op. cit.*, p. 420 et p. 441.

tous les sens du terme (identifier et confirmer), plutôt qu'à justifier¹⁶⁵. » Ainsi se rend-elle prisonnière d'une image, à laquelle elle identifie sa trace, et dans laquelle elle confirme sa révélation. Mais, prise dans l'éclat du visage en gros plan qui ponctue les déliaisons de son enfance, *Marilyn* ne sait pas qu'une vedette – du moins si l'on s'attarde à l'étymologie du mot – est sous l'influence d'un voir qui préserve les hauteurs de sa citadelle de tout ennemi potentiel. L'immense visage rejoint n'y est jamais tranquille, car s'il jette de la poudre aux yeux de tout visiteur extérieur, en revanche, il n'a pas de nuits au cours desquelles reposer ses traits. Fait de saturation et d'excès prêts à déborder dès lors qu'on tenterait d'en franchir le secret, son surdimensionnement et, selon Edgar Morin « la relation para-hypnotique » qu'il induit en contrepartie de ses brillances magnifiques¹⁶⁶, sont alors conjointement exposés à l'angoisse amplifiée de la dépossession d'un masque susceptible de s'ouvrir sur un vide ou une meurtrissure. Pour cette raison, comme le remarque le sociologue des stars, la vedette fait en sorte de toujours plus adhérer au mirage auquel elle est attachée¹⁶⁷.

Il convient cependant de mentionner la différence des régimes d'images qui président à l'instauration de la vedette. Liés au dispositif photographique et au processus du cinéma, en tant que ceux-ci s'influencent l'un et l'autre, ils n'agissent cependant pas la personne de la même façon et ne possèdent pas tout à fait les mêmes relations à l'égard du réel. Cela permet notamment de comprendre que *Marilyn* soit si à l'aise avec les photographes, et si démunie devant une équipe de cinéma.

Attardons-nous par exemple aux travaux réalisés par Richard Avedon à la fin des années cinquante¹⁶⁸. Au cours d'une séance marquante de mai 1957, il s'emploie à photographier, non pas une actrice, mais une étoile scintillante qui, pour l'occasion et de façon significative, s'habille en cygne, en tutu ou en robe

¹⁶⁵. Nathalie Heinich, « Le visage et la grâce » in *Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris NRF Gallimard, 2012, pp. 512-514. Souligné par nous.

¹⁶⁶. Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Édition du seuil, 1972, p. 107.

¹⁶⁷. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 41 et p. 117.

¹⁶⁸. Les images d'Avedon sont consultables sur son site. [en ligne], [consulté le 15 Octobre 2013], < <http://www.richardavedon.com/>>.

à paillettes, et s'allonge sur le sofa en satin de ses plus beaux rêves¹⁶⁹. On pourrait penser, à propos de ces images, qu'il s'agit de photographies de tournage, mais il n'en est rien. Pas plus elles ne témoignent des répétitions de l'*Actor Studio*. Elles situent uniquement un espace-temps, où un corps et un visage s'abandonnent au plaisir de la parure et du rire, pour un faire image qui requiert la complicité du photographe¹⁷⁰. Et, si tout y est installé comme au théâtre, si boîte noire et boîte blanche s'y alternent aisément, souvent, un simple fond de papier uni permet de remettre en avant l'astre étincelant. Car ce n'est pas l'actrice que photographie Avedon, mais *Marilyn*, la blonde *Marilyn*, qui expose le jeu de l'attisement du désir auquel se livrent ceux dont la vie est sur-érotisée en même temps qu'élevée au rang des « dieux et des déesses », comme le souligne encore Edgar Morin, cela aux fins de parvenir au pays merveilleux des beautés physiques et morales glorieuses et immortelles¹⁷¹. La star s'y amuse si bien que le photographe en relate le rayonnement exceptionnel : « *for hours she danced and sang and flirted and did thing that's – she did Marilyn Monroe*¹⁷². »

Richard Avedon, qui depuis sa jeunesse est fasciné par le théâtre au point de réaliser dès le début de sa carrière de nombreux portraits d'acteurs¹⁷³, sait donc que *Marilyn* est aux prises avec deux aspirations – celle d'être actrice, et celle d'être star – qui ne sont pas forcément compatibles.

N'est-il pas en effet paradoxal, pour un acteur, de se présenter sous les traits d'un personnage unique, nécessairement brillant, et par ce biais, d'être assujéti à une modalité d'image qui n'est plus un jeu vivant ouvert à une

¹⁶⁹. Cf. Volume 2, fig. 158, p. 158.

¹⁷⁰. Cf. Volume 2, fig. 159, p. 159.

¹⁷¹. On voit bien quel idéal d'excellence prévaut ici. La représentation du corps dans la plastique grecque s'en fait l'écho le plus fidèle. Edgar Morin en dégage la charte d'excellence qui détermine des qualités physiques parallèlement à des qualités morales et intellectuelles présumées par l'apparence.

Edgar Morin, *op. cit.*, pp. 29-33 et pp. 36-64.

Et Morin de préciser que *Marilyn*, partie de l'image peu reluisante de la *vamp*, gagne les galons du *Starsystem* par ses rôles de cœur, sa poitrine maternelle, et ses lectures intellectuelles, tout comme son mariage avec l'écrivain Arthur Miller.

¹⁷². Richard Avedon, *Richard Avedon portraits*, Metropolitan Museum of art and Harry N. Abrams, New York, 2002, ouvrage non paginé.

¹⁷³. *Idem*.

Voir aussi le site de sa fondation où sont répertoriés ses portraits d'acteurs depuis 1949.

Richard Avedon, « Portraits », « Theater », in *Richard Avedon Fondation*, [en ligne], [consulté le 15 Octobre 2013],

< <http://www.richardavedon.com/#s=1&mi=2&pt=1&pi=10000&p=3&a=0&at=0>>.

participation extérieure – c’est-à-dire un divertissement conduisant à une réflexion –, mais qui élabore un jouet d’asservissement de soi comme de l’autre, et s’avère, au bout du compte, dresser les contours d’une figure du double en *hors-je* ?

Il semble que la photographie, depuis son invention, ait contribué à articuler ce paradoxe au profit de paraîtres illustres qui accumulent en son médium leurs doublures populaires. En ce sens, bien qu’elle permette de camper un acteur entre ce qu’il adresse de son être au monde et ce qu’il plaque d’un masque au service d’une composition, en revanche, de par sa nature de double et sa possibilité de diffusion, la photographie tend à véhiculer un stéréotype d’autant plus prégnant et d’autant plus complexe que la puissance auratique dont il pourrait faire preuve s’altère – Benjamin l’avait bien compris – par la multiplication et la distribution médiatique de l’image, tandis qu’il se prête aisément à une dévotion fétichiste généralisée qui s’en remet à ses qualités photogéniques. On le sait, le cinéma, reprend à son compte cette stéréotypie sur la surface gigantisée de ses écrans, à la différence près que, tout en la dématérialisant, il en accentue les visages, dont il guette les expressions qui sont coordonnées, montées, exposées, en fonction de la trame narrative des fictions qu’il déploie et dont les acteurs dépendent¹⁷⁴.

Mais, revenons à *Marilyn*, dont Richard Avedon souligne par ailleurs : « *There was no such personne as Marilyn Monroe*¹⁷⁵. » Qu’est-ce qui la rend unique si ce n’est, entre cinéma et photographie, le terrain paradoxal où elle se meut et dont elle habite les jeux de doubles entre réalité et imaginaire ?

Du mannequin au modèle, de la star à l’actrice, pour Avedon : « *Marilyn Monroe was someone Marilyn Monroe invented, like an author create a caractère*¹⁷⁶. » Mais, *qui* est cet auteur au seuil de sa propre vie ? Ne dit-elle pas elle-même : « Je me suis toujours sentie une non-personne et ma seule manière d’être quelqu’un a été probablement d’être quelqu’un d’autre¹⁷⁷. »

¹⁷⁴. On renvoie ici bien évidemment le lecteur à deux ouvrages fondamentaux : Edgar Morin, *Le Cinéma ou l’homme imaginaire*, op. cit.

Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1992.

¹⁷⁵. Richard Avedon, *Richard Avedon portraits*, op. cit., ouvrage non paginé.

¹⁷⁶. *Idem*.

¹⁷⁷. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, op. cit., p. 99.

Qui est donc, sur les clichés d'Avedon, cette jeune femme qui saute, mort son collier, danse, joue à la peluche¹⁷⁸, relève son visage et le renverse, yeux fermés, sur l'accoudoir d'un canapé, si ce n'est, en deçà de sa radieuse image, une enfant en appel affectif, dont elle trouve à l'occasion l'accueil dans la présence du photographe, celle de Freud aux disciples duquel elle s'en remet, et bientôt, tout particulièrement, le psychanalyste Greenson¹⁷⁹.

À cet égard, la série de l'année 1957 est pour le moins marquante du jeu enfantin auquel se livre *Marilyn* au cours d'une séance photographique, jeu qui, par ailleurs, est absolument impossible sur un plateau de tournage¹⁸⁰. Mais, comme l'indique Richard Avedon, le songe dont elle est l'auteur s'arrête soudainement à la fin de l'après-midi : « *And then there was the inevitable drop. And when the white wine was over and the dancing was over, she sat in the corner like a child, with everything gone*¹⁸¹. » Alors Norma Jeane ne joue plus, elle ne cherche plus à rejoindre l'éclat d'un modèle dont elle ne peut supprimer les attaches à une fillette qui ne sait plus pour qui ni où exister. En cet instant, elle n'est elle-même, ni star, ni actrice, ni mannequin, ni rien d'autre qu'une âme et un corps en souffrance. Et bien que le photographe au travail approche encore son boîtier, bien qu'elle n'en refuse pas la prise, elle n'est présente qu'à sa solitude : « Seule !!! [écrit-elle], Je suis seule. Je suis toujours seule quoi qu'il arrive¹⁸². » Elle sait que pour être « en phase avec les autres¹⁸³ » il faudra reprendre la chansonnette de la mélodie du bonheur, il faudra faire semblant, avec peut-être

¹⁷⁸. Cf. Volume 2, fig. 160, p. 160.

¹⁷⁹. Après les psychanalystes Margaret Hohenberg en 55, Marianne Kriss de 56 à Février 61, et Anna Freud pour une entrevue unique en 60, Ralph Greenson suit *Marilyn* à partir de 1960.

On remarque par ailleurs que Michel Schneider relate une lettre de *Marilyn* qui éclate en sanglots à la vue du portrait de Freud.

Cf. Stanley Buchthal, Bernard Comment, Marilyn Monroe, Antonio Tabucchi, [trad. Par Tiphaine Samoyault], *Fragments, Poèmes, écrits intimes, lettres, op. cit.*

Cf. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances, op. cit.*, p. 191.

¹⁸⁰. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il se déplace sous la forme du caprice allant des retards systématiques aux absences réitérées quand il ne s'agit pas tout bonnement de l'incapacité à mémoriser les répliques de son rôle. Toujours est-il que le plateau de cinéma, en ce qu'il multiplie les assistants, ne permet pas le même rapport de confiance que celui qui s'établit dans la relation interpersonnelle – et donc affective – avec le photographe.

¹⁸¹. Richard Avedon, *Richard Avedon portraits, op. cit.*, ouvrage non paginé. Souligné par nous.

Cf. Volume 2, fig. 161, 162, 163, pp. 161-163.

¹⁸². C'est ce qu'indique son carnet noir record au début des années 1950, au moment où elle commence à suivre des cours de théâtre avec Michael Tchekov

Cf. Stanley Buchthal, Bernard Comment, Marilyn Monroe, Antonio Tabucchi, [trad. Par Tiphaine Samoyault], *op. cit.*, p. 57.

¹⁸³. *Ibidem*, p. 124.

l'alcool pour meilleur compagnon ou d'autres cures de jouvence qui empêcheront son corps de vieillir, qui empêcheront son visage de se marquer, éventuellement de ressembler à celui de cette femme aux cheveux rouges qui hante ses pensées d'une folie maternelle à laquelle pour rien au monde elle ne voudrait être affiliée.

Or, l'année qui précède la séance avec Avedon, *Marilyn* note quelques mots laissant percevoir, dans le miroir mental qui l'accompagne, le pâle fantôme d'une mère défaillante associée à un bébé en perte d'existence. Décrite comme une femme âgée et déprimée dont le regard s'évade, sa figure mortifère semble ainsi miner celle que s'emploie à modeler *Marilyn* pour y échapper, au point qu'elle transparait douloureusement, notamment à ce moment où l'enfant devenu femme, confrontée à une impossible maternité, ne sait plus du tout où elle en est. Il est ainsi intéressant de souligner combien le poème de *Marilyn* préfigure la photographie sans doute la plus juste que Richard Avedon ait pu faire de l'actrice, tant cette image aboutit au même désarroi, au même départ du regard, à la même défection du visage, comme on peut le constater ci-après :

On ne saura jamais vraiment
ce que la vieille femme cache –
à sa glace – celle qu'elle essuie pour en ôter la poussière – osant parfois
regarder
son souffle édenté et s'il lui arrive de sourire gentiment
elle se souvient –
sa souffrance
la robe de mousseline pâle
qu'elle portait un après-midi venté quand elle allait
là où personne n'était jamais allé
son bébé aux yeux clairs qui vécut
pour mourir – les belles années de la femme
l'ont quittée. *La femme regarde et elle regarde dans le vide*¹⁸⁴

Ce poème laisse aussi deviner que face au reflet de sa glace, *Marilyn* se laisse emporter par un imaginaire fait de souvenirs entremêlés, lesquels s'augmentent de façon probable des vues de jeunesse réalisées avec de Dienes

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 141. Souligné par nous.

Comme l'expliquent les auteurs de cet ouvrage qui présente les archives manuscrites de *Marilyn*, ce texte semble être rédigé peu après que celle-ci découvre l'infléchissement des sentiments d'Arthur Miller à son égard. Ce que Michel Schneider mentionne également, précisant que cela ferait suite à une fausse couche de *Marilyn* en Août 1956.

Cf. *Ibid.*, p. 129.

Cf. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances, op. cit.*, p. 137-138.

qui flottent de leur plaisante légèreté, autour d'une psyché pourtant tourmentée¹⁸⁵.

Il est par ailleurs évident, comme en atteste un autre texte, rédigé cette fois en 1958, peu après le tirage des portraits au regard absent de la série d'Avedon (dont on peut présumer qu'au moment où elle écrit ils sont précisément sous ses yeux) que les photographies constituent pour *Marilyn* une surface miroirique devant laquelle il arrive que la star se prenne à douter, puis à projeter son désarroi parallèlement à l'image d'une vieille femme repoussante :

Je pense que je suis très seule – mon esprit bat la campagne. Je me vois dans la glace à présent, le sourcil en bataille – si je me mets très près je verrai ce que je ne veux pas y voir – la tension, la tristesse, la déception, mes yeux ternes, les joues rougies par des petits vaisseaux qui paraissent comme des rivières sur une carte – les cheveux qui tombent comme des serpents. C'est la bouche qui me rend le plus triste, près de mes yeux presque morts. Il y a une ligne sombre entre les lèvres comme les contours de nombreuses vagues soulevées par un violent orage – qui dit ne m'embrasse pas, ne me ridiculise pas, je suis une danseuse qui ne sait pas danser¹⁸⁶.

Alors, les brillances des paillettes de la robe dos-nu de danseuse délitent le personnage de *Marilyn* en autant de fragments minuscules, pour laisser place à une ligne d'épaules qui s'affaisse doucement : « Quand je commence soudain à me sentir déprimée d'où cela provient-il ? » écrit-elle¹⁸⁷. Et la jeune femme d'en constater aussitôt l'effet : « zone autour de la bouche / effondrement / joues / épaules tombantes, mâchoires flottantes¹⁸⁸. » Toute l'angoisse de la star en quête de l'actrice s'abandonne ainsi dans la beauté candide de sa sincérité dévoilée face aux semblances et aux comportements factices réclamés par la machine hollywoodienne, dont elle termine la grinçante comédie avec deux films aux titres éloquentes : « *Les désaxés*¹⁸⁹ » où dès les premières images, elle joue en tremblant une vie sentimentale si proche de la sienne qu'elle y exprime une sensibilité hors du commun en chuchotant à fleur de peau des brisures qui

¹⁸⁵. Au moment où elle travaille avec de Dienes, en sa compagnie, *Marilyn* rend visite à sa mère internée. Tous deux la trouvent « ratatinée, frêle, absente, dépourvue d'émotions [...] « se pencher en avant et enfouissant son visage entre ses mains. »

Cf. Steve Crist et Shirley T. Ellis de Dienes, *André de Dienes, Marilyn*, Köln, Tashen, 2004, p. 81.

¹⁸⁶. *Ibid.*, p. 153.

¹⁸⁷. *Ibid.*, p. 85.

¹⁸⁸. *Idem*. Cf. **Volume 2, fig. 161, p. 161., et 163, p. 163.**

¹⁸⁹. John Huston, *The Misfits, Les Désaxés*, [1961], [DVD], s.l., MGM, Fox Pathé, 2001, [d'après un scénario d'Arthur Miller, mari de *Marilyn* jusqu'en 1960].

lui sont en réalité personnelles ; et « *Quelque chose doit craquer* », dont elle ne peut achever le tournage en raison de son décès.

L'énigme du comédien est ici amenée à un point de vacillement où le « sang-froid » évoqué par Diderot semble sans recours face à la force du ressort sensible qui anime un acteur dans son rapport au monde. Et c'est plutôt la philosophie de Georg Simmel que l'on est amené à évoquer dans un cas comme celui de *Marilyn* telle qu'elle est confrontée à des rôles qui l'amènent à sortir de l'emphase réclamée par son image de star, pour exposer finalement une identité fragile qui tend au scénario les brisures d'une société américaine pareillement fragmentée sous les traits de sa toute-puissance imposée au reste du globe¹⁹⁰. Comme le suggère Simmel, « Il n'y a pas d'un côté la tâche objective, fixée par l'auteur, et de l'autre la subjectivité concrète du comédien, qu'il suffirait de couler l'une dans l'autre ; mais au-dessus de ces aspects, il y en a un troisième : ce que le rôle exige de tel comédien, et peut-être de lui seul, la loi particulière que ce rôle impose à cette personnalité de comédien. On dépasse ainsi la fausse objectivité qui fait du comédien la marionnette de son rôle¹⁹¹. » Dans cette perspective, un acteur est ainsi un être singulier qui joue sa sensibilité en concordance avec son rôle. De cette rencontre émane un visage jusque-là inconnu, quand bien même serait-il en amont fabriqué pour répondre à une image idéelle. En ce sens, le visage de Marilyn Monroe n'est pas ce minois langoureux qu'elle arbore par imitation des premières idoles du cinéma américain, il est ce doute d'existence qui se sait remplir de désir le regard des hommes. Il est d'ailleurs intéressant que ce soit une actrice devenue aveugle qui, à rebours de bien d'autres témoignages convenus, comprenne pleinement l'extrême vulnérabilité de Marilyn Monroe en ce qu'elle n'a pas de possible dans la corporéité réclamée par la mise en scène de théâtre, mais peut uniquement se révéler au fait d'un support d'image : « Il y a là quelque chose [écrit Constance Collier]. Ce qu'elle a – cette présence, cette luminosité, cette intelligence

¹⁹⁰. C'est, du reste, le véritable sujet des *Desaxés* dont il faut rappeler que si le scénario écrit par Arthur Miller s'inspire de manière criante de la personne de Marilyn dont l'écrivain est nouvellement divorcé, il n'en décrit pas moins une Amérique de l'après-guerre en perte de valeurs humaines élémentaires. Les pleurs de *Roslyn/Marilyn* devant des chevaux sauvages capturés pour un abattage sans merci ne sont alors pas sans rappeler le grand désespoir de Nietzsche devant un cheval maltraité.

¹⁹¹. Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, [trad. Sibylle Muller], Paris, Circé, 2011, p. 33.

frissonnante – ne pourra jamais se manifester sur une scène. C'est trop fragile et subtil. Seule une caméra pourra le saisir. Comme un oiseau-mouche. La caméra seule pourra saisir la poésie de son vol¹⁹². »

Et de fait, à l'instant où Avedon s'approche d'un corps-image qui se dessaisit de l'atour, d'un visage qui s'abandonne à l'absence, au regard qui s'éteint, à la chair qui se froisse, ce qui s'exprime à l'image est l'intense consommation d'une étoile filante, dont quelques films projettent encore la fulgurance pétrie de détresse qui crève l'écran de ses émotions exacerbées.

Il est alors troublant de constater l'écart qui progressivement se marque entre le support photographique et la projection filmique. En effet, même si au demeurant elle est de plus en plus en difficulté lors d'un tournage (ce qui oblige à couper et à reprendre les scènes), autant *Marilyn* est époustouflante de présence sur l'écran de cinéma, autant, tout en maintenant sa superbe, et malgré le plaisir manifeste dont elle teinte la prise de vue photographique, il arrive qu'elle se décompose brutalement devant un boîtier qui la traque sans répit ni repentir jusqu'aux limites d'un paraître d'image : outre l'exemple que l'on vient d'évoquer, en témoignent déjà, au détour de ses insomnies, les clichés de nuit réalisés dès 1952 auprès de Dienes à Beverly Hills, avec la seule lumière des phares de sa voiture pour éclairage, et une peur intérieure qui domine la tristesse de son visage¹⁹³.

Dix ans plus tard, les prises de vue accordées par *Marilyn* à Bern Stern permettent de cerner plus avant ce que pour elle l'enjeu du dispositif photographique recouvre – lequel se démarque totalement de l'enregistrement cinématographique.

Quand elle répond à l'invitation de Stern qui vient de photographeur à Rome Lyz Taylor au moment du célèbre tournage de *Cléopâtre*, on peut présumer que Marilyn est encline à soigner une image médiatique fortement dégradée, depuis son divorce, par ses difficultés avec la *Fox*, de même que par ses apparitions sulfureuses auprès des frères Kennedy. C'est probablement le

¹⁹². Citée par Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op.cit.*, p. 113.

¹⁹³. Steve Crist et Shirley T. Ellis de Dienes, *André de Dienes, Marilyn*, *op. cit.*, pp. 194-201.

Cf. Volume 2, fig. 164, p. 164.

Bien que cette prise de vue soit réclamée par *Marilyn* souhaitant être photographiée triste et esseulée, de Dienes indique que si *Marilyn* semble jouer, elle est vite rattrapée par l'angoisse qui l'étreint, au point que lui-même ne sait pas distinguer le jeu de la réalité.

cas, d'autant que la jeune femme est encombrée par la figure de *vamp* à laquelle elle est souvent réduite. Or, en acceptant de poser pour des magazines de mode, au lieu de valoriser ses orientations intellectuelles ainsi qu'une grande finesse d'interprétation, toujours elle réactive la « *Mmm girl*¹⁹⁴ » dont elle prétend néanmoins s'éloigner. D'où le recours à l'alcool pour supporter de traverser une image qui la dépasse, la tyrannise et met à mal une sincérité dont elle ressent que dans sa propre vie elle n'est plus possible, et que si toutefois elle la tente, celle-ci est inévitablement assimilée à de la stupidité¹⁹⁵. À son grand désarroi, *Marilyn* est toujours ramenée au jeu d'une apparence formatée et elle le sait.

On comprend, dès lors, que quand elle découvre le travail de Stern à partir des séances réalisées au *Bel Air*, « elle sort de son sac à main une épingle à cheveux et transperce un à un les négatifs qui lui semblent “trop *Marilyn*”. “J'étais saoule et nue, dit-elle ensuite à Greenson. Ce n'est pas ça qui me gêne. C'est la musique sirupeuse que j'entends encore quand je les vois, ces photos”¹⁹⁶. » Il est vrai que « la musique sirupeuse » à laquelle se réfère la jeune femme est déjà contenue dans le but de Bert Stern, dont il explique lui-même que par l'acte photographique, il vise ni plus ni moins à la déshabiller¹⁹⁷. Cela se produit en deux séances différentes à quelques jours d'intervalles. Et pour se faire, il s'emploie à lui verser, comme bien d'autres avant lui, le champagne qu'elle réclame souvent, cette fois entrecoupé de verres de vodka qui s'ajoutent au cocktail de barbituriques quelle absorbe régulièrement pour affronter la nuit.

Chaque séance commence alors par la valse de toilettes et de bijoux à laquelle on peut s'attendre sachant que le commanditaire est *Vogue*. Au cours de la première, qui dure environ douze heures, la stratégie de Stern est de travailler avec des foulards transparents dont *Marilyn* devine vite qu'ils sont

¹⁹⁴. Ce surnom est lié aux photographies de calendrier de *Marilyn*, réalisées dans ses jeunes années, ainsi qu'à sa participation à un film pornographique, à un moment où elle était particulièrement désargentée.

Cf. Tara Hanks, *The Mmm girl, Marilyn Monroe by herself*, S. L., Uka Press, 2007.

¹⁹⁵. Cf. Stanley Buchthal, Bernard Comment, Marilyn Monroe, Antonio Tabucchi, [trad. Par Tiphaine Samoyault], *op. cit.*, p. 124.

¹⁹⁶. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op. cit.*, p. 384.

Précisons que l'auteur s'appuie sur des enregistrements magnétiques faits par Marilyn Monroe à l'attention du Docteur Greenson et reportés quelques années plus tard par un autre psychanalyste : le Dr Wexler.

Cf. *Ibidem*, pp. 461-465.

¹⁹⁷. Bert Stern, *La Dernière séance*, Paris, Musée Maillol et Gallimard, 2006, p. 26.

destinés à voiler/dévoiler son corps nu. Elle s'en amuse et comme à chaque tête-à-tête avec un photographe, elle reprend volontiers le jeu infantile dont elle a l'habitude. Elle sautille tant et si bien que la prise de vue est particulièrement difficile ; c'est sa manière à elle de résister au déshabillage auquel elle se prête pourtant avec obéissance. Et lorsque Stern s'approche du visage de *Marilyn*, il semble que les sourires en soient un peu forcés, embarrassés même, quant à cette nudité en hors champ qui à partir des épaules appelle le corps tout entier. Alors, sous l'*eye-liner*, le regard s'obture, les paupières descendent, et bientôt les traits se flétrissent, encadrés par des mains molles et une théâtralité empesée qui ne croit pas du tout à ce qu'elle fait¹⁹⁸.

Compte tenu de cette première série, il est pour le moins surprenant que *Marilyn* accorde une seconde séance au photographe, cette fois étendue à trois jours trois nuits, pour une production de plus de deux mille images¹⁹⁹. Et c'est toujours la même rengaine de séduction cachée/montrée qui est alors travaillée à grand renfort de guipure placée sur un visage aux épaules dénudées, pour un résultat qui serait parfait s'il ne répondait pas à la cruauté d'enchaîner un personnage défait²⁰⁰. *Marilyn* doit alors continuer jusqu'au bout à figurer le désir des hommes. À ces fins, Stern tient à demeurer seul avec elle, lui, « l'audacieux photographe de Brooklyn, et elle, la femme la plus séduisante au monde²⁰¹. » Et il prend, tire, shoote, au point que seul le refus de l'actrice l'empêche de la rejoindre sous les draps.

Bien qu'il ne soit pas consommé, le sexuel est donc fortement impliqué dans le processus de l'image. Non seulement il est suscité par le photographe qui dirige son sujet dans la volonté de le déshabiller, mais *a fortiori*, Bert Stern, quand bien même il s'arrête au bord du lit, vit explicitement ce moment en termes « d'excitation » et de domination associée : « ce que je veux [écrit-il] c'est un nu limpide. Pas de vêtement entre elle et moi...²⁰² »

¹⁹⁸. Cf. Volume 2, fig. 165, p. 165.

¹⁹⁹. *Ibidem*, p. 62.

Cf. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op. cit.*, p. 381.

²⁰⁰. Il est d'ailleurs intéressant de s'arrêter aux accessoires utilisées par Bert Stern : entre le maillage en résille de la guipure et les colliers en strass qui évoquent des chaînes, c'est un sujet entièrement ficelé par les apparences qui est ainsi livré tel un animal dompté.

²⁰¹. Bert Stern, *op. cit.*, p. 90.

²⁰². *Ibid.*, p. 98 et p. 102.

De son côté, Marilyn Monroe sait depuis ses premières photos avec de Dienes, quel rapport elle entretient avec une caméra :

Nous étions partis en voyage de photos depuis quinze jours, mais c'est la première fois que nous faisons l'amour. Le sexe, ça sert à être aimée. À croire qu'on l'est, en tout cas. À croire qu'on l'est tout court. À se perdre sans appartenir. À disparaître sans être tuée. Maintenant, je me dis souvent que je fais l'amour avec la caméra. Ça fait moins de bien qu'avec un homme, sans doute ; mais ça fait moins mal aussi. On se dit : ce n'est que le corps, et ce n'est qu'un regard qui vous prend en passant²⁰³.

Ainsi en est-il du jeu auquel s'adonne *Marilyn*, de photographe en photographe, encore et encore. Ainsi laisse-t-elle aux hommes le pouvoir de la déshabiller et de prendre son image, dans un mélange indifférencié de séduction, de plaisir et de souffrance. Stern y voit l'aubaine d'atteindre un visage de jouissance²⁰⁴ qui n'est sans doute pas tant celui de son modèle que le sien. *Marilyn*, elle, se laisse enfermer dans une pratique photographique qui, si elle peut rapiécer le tissu d'une enfance décousue, s'avère davantage l'exposer à la répétition de ses traumatismes, et ce parfois jusqu'à la pénétration de son intimité, comme au moment du viol de sa première fois.

Or, son jeu avec l'image, qu'il s'agisse de sa transformation physique aux fins de ressembler au modèle de séduction de son enfance, ou de son exaltation au moment des prises de vues, témoigne de sa nécessité de vivre une intensité affective propre à pallier l'insécurité de sa propre vie. C'est pourquoi elle s'efforce de se présenter au-delà de ce que lui offre son existence, selon une façon d'être qui, cherchant le rapport, toujours se donne en excès. À ce propos, il est intéressant d'interroger son choix de devenir actrice, car jouer, n'est-ce pas effectivement se confronter à des images dont la *dé-mesure* permet d'approcher des figures fragmentaires autant que des unités amplifiées depuis lesquelles on peut éventuellement espérer se repérer ? Jouer n'est-ce pas également isoler, répéter, et finalement se laisser emporter par des émotions demeurées en errance sur la scène de sa propre vie, afin d'en accrocher quelque chose d'une possible réalité et ainsi de se sentir exister ?

Au bout du compte, quel que soit le rôle interprété, il semble que l'association de ces deux mobiles permette d'en traverser le jeu en accédant à

²⁰³. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances, op. cit.*, p. 418.

²⁰⁴. Cf. Volume 2, fig. 166 et 167, pp. 166-167.

une légèreté. Plutôt que sur une scène de théâtre, il s'avère que *Marilyn* soit à même d'en tenter l'expérience lors de la mise en place d'un dispositif photographique, puis de façon plus douloureuse sur un plateau de cinéma, mais toujours dans un état second : « jouer [dit-elle], c'est comme ouvrir une bouteille²⁰⁵ », c'est savoir que quelque chose se déverse au-delà de soi, qui se manifeste dans l'ivresse pour un résultat que d'avance on ne connaît pas.

Parallèlement à ces remarques, il convient de souligner qu'à l'ensemble des séances photographiques de *Marilyn*, se superposent de nombreuses séances psychanalytiques, dont on peut évoquer à l'occasion, du moins pour les dernières, qu'elles se terminent généralement par une coupe de *Dom Perignon*²⁰⁶. Il faut ainsi se rendre à l'évidence de leur étrange concomitance, les unes et les autres étant pareillement habitées de modes transférentiels, où déferle un empilement d'images subies autant que jouies. S'y dessinent les contours d'un visage-sexe qu'elle jette en pâture²⁰⁷ et qui parfois lui revient de manière très vindicative : on pense notamment au refus d'Hitchcock de travailler avec des actrices qui ont « le sexe sur la figure²⁰⁸. » Et de fait, *Marilyn* décolore son pubis au même titre que sa chevelure²⁰⁹. On pourrait voir dans cette fantaisie une vulgarité à mettre en relation avec la pornographie dans laquelle elle s'aventure à ses tout débuts. Pourtant, si ce geste désigne ce qu'elle appelle « des sentiments sexuels²¹⁰ » dont elle précise qu'ils sont présents « depuis toute petite²¹¹ », c'est justement pour en rejouer l'origine, via une pratique régressive qui, en recherchant la marque d'une blondeur enfantine, dépeint une petite fille perdue et sa demande à être cajolée, et pourquoi pas adoptée²¹² – ainsi, une petite fille prête à sombrer dans le désarroi, lorsque l'adulte auquel elle se réfère

²⁰⁵. *Ibidem*, p. 103.

²⁰⁶. *Ibid.*, p. 216.

²⁰⁷. À ce titre, il est particulièrement intéressant de se référer aux enregistrements de *Marilyn* confiés à son psychanalyste lors de sa dernière séance. Ils nous parviennent restitués à partir des notes de Wexler.

Ibid., pp. 400-405.

²⁰⁸. François Truffaut, « Hitchcock, La question de son œuvre, la question des femmes et de la morale » in *France Inter, Hitchcock / Truffaut, Secrets de fabrication*, [en ligne, 4^{ème} minute], [consulté le 25 Octobre 2013], <<http://www.franceinter.fr/emission-hitchcock-truffaut-secrets-de-fabrication-l-ensemble-de-son-oeuvre-la-question-des-femmes-l>>.

²⁰⁹. Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op. cit.*, p. 280 et p. 397.

²¹⁰. Stanley Buchthal, Bernard Comment, Marilyn Monroe, Antonio Tabucchi, *op. cit.*, p. 79.

²¹¹. *Idem*.

²¹². *Marilyn* en fait la demande à son psychanalyste via un enregistrement, comme le précise Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op. cit.*, p. 526.

ne répond pas à son appel, que cet appel soit agi par la gestuelle du corps et du visage, ou énoncé par une voix singulière, comme le précise notamment Michel Schneider à l'appui des écrits laissés par le Dr Greenson²¹³.

Marilyn, acte donc son être d'image dans le champ psychanalytique autant que dans celui de la photographie et de son extension cinématographique. Elle y diffuse une érotique qui probablement est accrue dans la relation interpersonnelle avec le photographe et semble si ce n'est atténuée, au moins canalisée dans le cadre thérapeutique de même que dans le contexte collectif du plateau de cinéma, alors qu'elle joue encore et toujours une femme fatale, dont la voix peu assurée révèle néanmoins, via son visage, le murmure d'une immense vulnérabilité.

Il est ainsi vain de vouloir isoler un acteur de cette sensualité qui le parcourt et qu'il transmet – laquelle n'est pas nécessairement liée à une séduction affichée, mais peut trouver des chemins plus subtils. Car une érotique est en effet liée à la façon dont un être, depuis le petit âge, engage un rapport au monde au titre d'une *aisthesis*. En ce sens, elle guide les gestes de l'acteur, ses expressions, et anime sa chair d'image, non pas d'une théâtralité codée, mais au contraire d'une sensibilité où se niche son authenticité la plus ténue. C'est pourquoi *Marilyn*, même enfermée dans la structure imaginaire de son propre rôle, et quand bien même elle serait aux prises avec des recettes de femmes fatales, insuffle aux figures qu'elle incarne la candeur de cette enfant dont elle arbore la blondeur, et sous l'artifice, cette délicate féminité que John Huston qualifie lui-même d'« incorruptible. »

Au terme du parcours de Norma Jeane *alias Marilyn*, on apprend que le visage de l'acteur n'est pas indépendant d'un registre corporel ni de sa psyché. Et, si jamais il prend l'allure d'un masque, ce dernier ne se transforme pas pour autant en une entité autonome, car il adhère à tel point qu'il n'est alors plus possible de le quitter. C'est ainsi que, pour Marilyn, l'adéquation à un artifice s'insère si près de ses fragilités, qu'elle en laisse transparaître les lignes de faille, éventuellement les creuse, cela parallèlement aux signes de vieillissement d'un visage qui voudrait demeurer intact, éventuellement rester enfant, mais se laisse prendre au piège du rôle qu'il s'est assigné et dont il est la vedette affligée.

²¹³. *Ibidem*. p. 527.

Reste alors aujourd'hui à considérer la façon dont Marilyn Monroe aborde les images, en ce qu'elle associe une quête esthétique au fait d'acter une figure, quitte à se mettre en danger lorsque celle-ci traverse un seuil, que celui-ci soit un lieu, une surface de papier ou qu'il s'évapore sur l'écran d'un cinéma, et pourquoi pas sur celui d'un rêve.

5. Visages artistes en actes

À la fin du XX^e siècle et dans le maintenant, de nombreux artistes réactualisent en profondeur la question de la relation des acteurs aux apparences et à la photographie. Certains en explorent les tensions avec une telle curiosité et une telle acuité, qu'il nous paraît opportun, à suivre, d'en examiner les directions les plus fécondes.

○ Auteurs et acteurs face-à-face

Les portraits que Guibert réalise d'Isabelle Adjani en 1980 permettent de situer la singularité d'une pratique photographique qui est fermement ancrée dans le vécu et dépend parallèlement d'une mise en scène de soi ou de ses proches. Cela est d'autant plus intéressant que l'actrice y figure en tant qu'amie et dans sa fonction de comédienne.

Issue d'une formation à la *Comédie Française*, Adjani est à cette époque déjà célèbre pour ses interprétations de jeunes filles passionnées et fragiles, notamment au théâtre où elle tient tour à tour les rôles d'*Adela*, d'*Agnès*, ou d'*Ondine*²¹⁴, puis au cinéma où elle incarne les tourments d'Adèle Hugo et d'Emily Brontë²¹⁵. Il semble que son jeune et beau visage soit ainsi voué à exprimer une violence dramatique d'autant plus efficace qu'il en contient la teneur en bordure d'une apparente innocence dont le mutisme appelle tout regardeur à y porter une attention accrue.

C'est ce que montrent au premier abord les photographies d'Hervé Guibert²¹⁶ : Adjani y laisse la plasticité de son visage toucher le regard de l'autre – photographe, récepteur, ou spectateur – pendant que ses yeux élaborent un travail de la pensée qui demeure tourné vers le dedans. Il est utile d'observer

²¹⁴. Citons ici *La Maison de Bernada* de Federico Garcia Lorca mise en scène par Robert Hossein et jouée de 1972 à 1974, *L'École des femmes* de Molière mise en scène par Jean-Paul Roussillon et jouée en 1973, et *L'Ondine* de Jean Giraudoux mise en scène par Raymond Rouleau et jouée en 1974.

²¹⁵. Cf. François Truffaut, *L'Histoire d'Adèle H*, en 1975 et André Téchiné, *Les sœurs Brontë*, en 1979.

²¹⁶. Cf. Volume 2, fig. 168-173, pp. 168-171.

que cette conduite relève de la pratique du théâtre classique, pour lequel les émotions doivent être isolées et sous contrôle, via le maintien d'une statique corporelle qui marque la ponctuation du texte, notamment le poids de ses silences, et via un visage dont les yeux n'entrent jamais en interaction avec le public. Il en ressort des effets de scansion et de statufication qui attirent l'attention visuelle des spectateurs et répondent ainsi à la fonction primordiale du théâtre, dont l'étymologie relève des verbes grecs « *θε'αομαί* (*théaomai*) » et « *εωμ'αί* (*éomai*) », signifiant justement « regarder, contempler²¹⁷ » l'espace de la scène, au sens d'en être le témoin.

Or, ces principes sont également inhérents à la prise de vue photographique, dès lors que celle-ci immobilise une figure dont elle pointe l'existence à l'intérieur d'un cadre lui-même ponctué de silence. Hervé Guibert leur associe une frontalité qui toujours se met en œuvre depuis la butée de ses arrière-plans, créant de la sorte un fond scénique, dont il a par ailleurs rigoureusement choisi le contexte symbolique.

Il convient ainsi de préciser qu'en installant le sujet « isabelle Adjani » au *Jardin des Plantes* de Paris, dans un lieu où sont enfermés et dressés des félins, Guibert engage un processus de substitution entre cage du fauve et cage de scène, entre piste de dressage et plancher de théâtre, cela au profit d'une double métaphore, en vertu de laquelle l'espace de monstration du zoo remplace la boîte de représentation, et l'actrice permute avec l'animal sauvage, puis la bête emprisonnée avec une jeune femme assurément belle, sensuelle, puissante, mais moralement enchaînée et engrillagée²¹⁸. Hervé Guibert interroge ainsi l'espace scénographique, tel que d'une part, il tend à enfermer la réalité pour n'en libérer qu'une nature domptée, circonscrite à un périmètre délimité, et que d'autre part, il matérialise, tout en l'effaçant, une frontière aléatoire entre le réel et le représenté, le corps propre et le figuré, la face qui fait front – éventuellement la gueule, l'expression animale – et le visage intériorisé.

Parce qu'il problématise l'expérience théâtrale, dont la photographie semble constituer une autre trame, Guibert en démêle ainsi habilement les fils,

²¹⁷. Voir la définition de « théâtre », in *Centre National de Recherches Textuelles et Lexicales*, [en ligne], [consulté le 30 Octobre 2013], <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/théâtre/substantif>>

²¹⁸. Cf. **Volume 2, fig. 169 et 170, p. 169.**

pour mieux les tirer à partir d'un sujet qui n'est peut-être pas tant le portrait qu'il en donne, que le démontage de sa structure générique et le doute de sa belle apparence au profit de ce qui rôde sans être dit. En ce sens, la courte série réalisée avec Adjani aboutit finalement à la tension qui travaille la personnalité du comédien, à cette dialectique à l'œuvre entre ce que celui-ci donne à voir par l'empilement de ses rôles, et ce qu'il ressent de lui-même comme effleurant le visible. Hervé Guibert le dit lui-même, au moment où il la photographie, Adjani souffre du caractère ingénu qu'on lui prête²¹⁹, c'est pourquoi elle avance progressivement vers l'incarnation d'une féminité plus sombre, à la rencontre des limites de son être, jusqu'à prendre le risque de sortir de l'humanité²²⁰. Cette possible sauvagerie, Guibert vise à l'appréhender en capturant l'actrice tel un fauve maintenu dans ses rets²²¹. Néanmoins, la place que le photographe occupe dans le dispositif de prise de vue, loin d'en faire le maître de séance, l'inclut parallèlement dans la cage dont il dresse l'enclos, et son regard y devient celui d'un animal de la même trempe que celui qui est traqué, de sorte qu'il l'approche comme s'il se mesurait à un congénère. De ce tête à tête, ressort un tiraillement extrême entre une méfiance qui appelle à se retirer et une confiance bientôt prête à s'adresser. Cela tient du combat et de l'apprivoisement de soi comme de l'autre, et peut-être même de l'autre en soi.

Or, n'est-ce pas ce que vit le comédien lorsqu'il se confronte à un rôle avant même que de le mettre en jeu ? N'est-ce pas de ce retrait et de cette adresse que naît son personnage, alors capable d'entrer dans le cercle plus large d'une relation au public ? Et qu'en est-il du photographe dans son rapport au monde, et plus précisément à un sujet autre que lui-même tel qu'il le met en joue ? N'est-il pas en retrait derrière le boîtier du représentable et tout à la fois dans une observation qui flaire, sent, mesure une altérité à laquelle son geste va s'adresser ?

Les photographies d'Hervé Guibert sont au croisement de ce double mouvement. Elles en marquent le champ de forces, elles en sont un point d'arrêt qui ne se réduit pas à l'évidence d'une capture ou d'un vainqueur

²¹⁹. *Ibidem*.

²²⁰. On songe entre autres à ses rôles de femmes maléfiques, possédées, folles que bientôt elle accumule.

²²¹. Cf. Volume 2, fig. 171 et 172, p. 170.

dominant l'autre d'une quelconque supériorité. Elles mettent en suspens le constat d'un rapport de force qui se fait à égalité, mais peut aussi à tout instant basculer. Cette imminence du danger est pleinement perceptible dans la frontalité du dispositif photographique en ce qu'elle se calque sur le vis-à-vis du théâtre : on observe que son auteur en appuie le principe par une composition rigoureuse, dont les moindres tracés perspectifs convergent vers un visage sérieux, chair tendue et éclairée, les yeux fixes – ainsi, un visage qui happe son regardeur sans vraiment le distinguer, mais le tient néanmoins en haleine²²².

En ce sens, ce visage est pleinement celui d'une comédienne qui apparaît sur une scène face à un public qu'elle considère sans le voir, et pour lequel elle joue au sein d'un spectacle dont elle ne connaît pas la portée pour chacune des personnes qui composent l'assistance. Or, c'est justement cela que reconduit un acte photographique : c'est un élan transposant le corps et la pensée d'un auteur en un visage-image tendu à un récepteur invu et qui pourtant le fait exister. Pour Hervé Guibert, cet élan prolonge la vision d'un metteur en scène. Et, que cette vision aboutisse à l'entrée dans la boîte de représentation ou à une sortie de celle-ci et à son prolongement dans le vivant, c'est de la transparence ou de l'opacité que ce geste relève : transparence du regard artiste qui se projette, et opacité médiane du support qui fait face à un regard autre, touché, bousculé, questionné, et peut-être capable d'en accueillir l'intensité.

Les photographies de Guibert assimilent donc l'auteur de l'image et le dramaturge, le dispositif de prise de vue et celui d'une scène, mais aussi le comédien en acte et l'opérateur de la photographie, en ce qu'ensemble, ils agissent un jeu dont ils sont aussi bien le sujet que l'objet, et qu'ils figurent l'occasion d'une rencontre sensible qui véhicule de l'être, des êtres. Si donc, parallèlement, il confond le récepteur d'une image et le spectateur de théâtre, de cirque, ou de cinéma, c'est pour mieux les rassembler, et donc les intégrer à cet événement, entre actes et images, entre personnes et personnages, et entre visages.

Par conséquent, c'est au geste artistique comme visage tendu vers un autre visage que ce travail s'attache. En ce sens, il semble qu'il s'inscrive, *via la*

²²². Cf. Volume 2, fig. 173, p. 171.

photographie, dans un courant dont les images engagent désormais – quels qu’*en* soient les supports – ce que Marie-Madeleine Mervant-Roux analyse comme un « vis-à-vis archaïque exceptionnel et structurel » dont le théâtre étend la facialité à l’ensemble des arts visuels²²³.

En titrant une de ses œuvres « *portrait of an Image (with Isabelle Huppert)*²²⁴ » Roni Horn reprend ce paradigme, mais aux fins d’y articuler la question de l’apparence. C’est en 2001, à l’occasion d’une commande pour la collection Lambert, qu’elle fait la connaissance d’Isabelle Huppert²²⁵. La comédienne se prête alors à des séances de photographies qui s’étalent jusqu’en 2005 et se réalisent le plus souvent à Paris. Comme le remarque Thierry de Duve, au moment où la série est divulguée dans la revue *Art Forum*, celle-ci apparaît selon un intitulé plus précis qui mentionne notamment la liste des nombreuses femmes incarnées par l’actrice de la fin des années 1970 à 2004²²⁶. Sans doute s’agit-il de films vus par Roni Horn, du moins c’est ce que permettent de supposer les mots « *with Isabelle Huppert* » qui renvoient à la façon dont un générique fait dérouler un titre avec le nom de ses interprètes. Mais, *with* indique également le contexte de ce portrait, à savoir que celui-ci s’opère *avec* deux personnes et donc que quelque chose s’y joue d’un échange entre artistes de différents bords. Or, qu’en est-il de cet échange entre *La femme aux portraits*²²⁷ mise en image par les plus grands photographes et une plasticienne

²²³. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « La face / Le lointain », in Giovanni Lista [sous la dir. de], *Ligeia*, N° 81-84, *Art et frontalité, Scène, Peinture, Performance*, pp. 27-38.

²²⁴. Cf. Volume 2, fig. 174, p. 172.

²²⁵. Laure Fernandez, « “Tirer le portrait”, Du visage acteur et de la théâtralité, (Douglas Gordon, Roni Horn Bertrand Lavier) », in Giovanni Lista [sous la dir. De], *Ligeia*, op. cit. pp. 69-70.

²²⁶. Thierry de Duve, « Portrait de l’artiste en n’importe qui » in *Thierry de Duve, Briony Fer, Élisabeth Lebovini [et al.]*, *Roni Horn, Collection Lambert en Avignon*, Paris, Phébus, 2009, pp. 151-157.

Le premier titre de l’œuvre de Roni Horn est : *Erika, Lena, Claire, Charlotte, Dominique, Jeanne, Mika, Isabelle, Marie, Emma, Béatrice, and others (with Isabelle Huppert), Portrait of an Image*.

²²⁷. Isabelle Huppert est en effet photographiée par les plus grands photographes, parfois même à sa demande. Un recueil des nombreux portraits auxquels elle s’est prêtée paraît d’ailleurs la même année que la série réalisée par Roni Horn. Il rassemble autour de l’actrice une liste impressionnante de photographes célèbres parmi lesquels figure Roni Horn pour le présent travail. Certains d’entre eux appuient par ailleurs notre corpus qu’il s’agisse de Richard Avedon, de Raymond Depardon, de Nan Goldin, ou d’Ange Leccia.

Cf. Ronald Chammah et Jeanne Foucher [et al.], *Isabelle Huppert, La Femme aux portraits*, Paris, Le Seuil, 2005.

qui doute de l'identité jusqu'à en observer les tressaillements, les variations, les déplacements, les masques, ou les départs ?

Pour le comprendre, il nous faut revenir au titre final de la série que Roni Horn propose à partir du visage d'Isabelle Huppert : « *Portrait of an Image*. » En effet, le mot « *Image* » n'est pas courant dans la langue anglaise qui lui préfère le terme « *picture* » quand il s'agit de déterminer un dessin ou une représentation. « *Image* » en anglais, a ainsi un sens plus large et plus vague qui se rapporte à l'apparence et dépend d'une qualification issue d'un jugement de goût se distribuant plus ou moins de façon binaire. Appliqué à l'actrice, le terme semble être à même d'en relever les rôles ambigus de femmes aussi belles et vertueuses que leur caractère est parfaitement dur, sec, désagréable, pour ne pas dire destructeur ou pervers. Dans cette optique, le mot « *image* » serait une moire tissée de valeurs physiques et morales, dont les brillantes recouvrent des aspects éteints mais néanmoins présents. Voué à servir une certaine versatilité, ce mot fonctionne alors en vertu d'une puissante attraction, et tout à coup peut laisser entrevoir une face qui n'est pas aimable, voire repoussante. Il désigne ainsi une impermanence, rythmée par un mouvement d'apparition ou de disparition qui dépend d'une exposition à la lumière et du regard qu'on lui porte.

Mais le mot « *image* » en anglais est souvent utilisé dans l'expression « *to be an image of someone* », au sens d'être tout le portrait de quelqu'un, et ainsi d'attester une ressemblance qui fait retour sur un modèle représenté. Or, le titre choisi par Roni Horn – « *Portrait of an Image* » – par sa mise en abyme, défait toute référence à une identité qui serait fixe, tangible, pour n'en retenir qu'un signe arbitraire et dédoublé, toujours en procès. C'est pourquoi il approche plusieurs personnes en une seule : une femme se présentant elle-même, une actrice se glissant dans la peau de quelqu'un d'autre, une célébrité venue pour une séance photographique, et une artiste travaillant avec une autre artiste. Il est d'ailleurs difficile de discerner lequel de ces rôles obtient la prévalence de l'image tant tous la modèlent conjointement. D'où un flottement de sens, par ailleurs servi par le protocole artistique de Roni Horn qui conjugue les notions de hasard et de jeu pour un résultat qui navigue entre répétition et interprétation, duplication et transformation. C'est ainsi qu'au moment de la

prise de vue, l'actrice est amenée à tirer un papier sur lequel figure un titre de film dont elle est l'héroïne, et que face à l'objectif elle doit en renouveler l'incarnation²²⁸. Quant à l'artiste, elle expose, à suivre, les tirages d'un portrait photographique dont le statut indicel et iconique sont mis sur le même plan, à la surface d'une image qui, au hasard d'un temps de rencontre dont elle est l'enjeu, faisant bonne ou mauvaise figure, fait toujours face de la nudité la plus innocente et la plus suspecte en un double jeu.

Dès lors, si dans l'œuvre de Roni Horn le caractère intensif du *pour-trait* est amplifié, au lieu d'en renforcer l'identité de référence il en déplie l'apparaître de telle manière, que devant les séries qui la compose, on ne sait plus quel est le sujet de la photographie ni *qui* il est.

Parce que le portrait reproduit au plus près des caractéristiques physiques, le visage y semble singulier – c'est à n'en pas douter celui d'Isabelle Huppert cadré serré dans tous ses détails de carnation, de pilosité, de traits et de modelé – mais, parce qu'il se déploie en de multiples personnages et en une centaine d'images, vu et revu au cinéma comme dans les médias, ce visage tend à devenir fictionnel et impersonnel²²⁹. Par ailleurs et en outre, dans *Portrait of an Image*, la multiplication du visage est presque irritante à force d'insistance, car ses yeux fixent sans détour le regardeur, le tirant vers un soi dédoublé en de multiples facettes dont un *je* veut focaliser l'attention, veut être le centre actif, sans qu'il soit possible de le déceler.

Or, c'est bien tout le jeu dont Isabelle Huppert reste le maître, fondant son être dans son métier d'actrice qui se laisse traverser par les émotions de personnages se glissant en elle, jusqu'à poindre dans un mouvement de paupière, une inflexion de sourcil, un relâchement des joues, un cou qui s'affaisse, ou *a contrario*, une tension des mâchoires, une tête qui se dresse, une bouche qui se pince et s'entrouvre. Dans les photographies de Roni Horn,

²²⁸. Isabelle Huppert en narre notamment l'expérience dans un entretien avec Cindy Sherman. Jean-Max Collard, Isabelle Huppert et Cindy Sherman, « Réflexions sur la mise en scène de soi, Entretiens » in *Les Inrockuptibles* [en ligne],[consulté le 25 Octobre 2012] <<http://www.lesinrocks.com/2012/10/25/cinema/actualite-cinema/ceci-est-mon-corps-11314836/>>.

²²⁹. L'actrice explique d'ailleurs que si son « visage un peu blanc sans vraie définition peut se transformer à l'infini » en de nombreuses occasions, selon elle, « il passe inaperçu. » Catherine Millet, « Isabelle Huppert, modèle / Interview », in *Art Press* n° 318, Décembre 2005, p. 28.

Isabelle Huppert se livre à une transformation extrêmement subtile, parfois quasiment imperceptible, exactement comme ces femmes mensongères dont elle incarne ça et là la double feinte qui passe sur son visage à l'occasion d'un instant d'écran. Pour autant, les émotions qui affleurent sur son visage, si elles sont supposées représenter un état d'âme qui ne lui appartient pas, ne sont pas celles de quelqu'un d'autre : ce sont les siennes en tant qu'elle se livre à une traduction ; ce sont les siennes qui donnent consistance à une partition dont elle est la virtuose. Nous voici donc à nouveau devant l'énigme du comédien portée à même la chair du visage. Comment celui-ci peut-il en effet transposer des émotions qui ne lui sont, ni propres, ni même reliées à aucun vécu personnel ?

Intervient ici à nouveau la surface d'un masque dont Diderot relève la grande habileté : « Et à votre grand étonnement [relate-t-il, à propos du comédien], il avait le masque de ses différents visages. Ce n'était pas naturellement, car la nature ne lui avait donné que le sien ; il tenait donc les autres de l'art²³⁰. »

La remarque est intéressante, car tout en glissant de la nature à l'art, elle maintient sur le visage le vêtement de l'apparaître. En cela, elle étend le paradoxe qui anime le comédien à tous les visages humains auxquels elle refuse la nudité et donc l'expression d'une quelconque vérité sensible. Le visage ne serait par conséquent qu'une surface malléable à merci en fonction d'un rôle, et l'identité une superposition d'attitudes codifiées ; ensemble enfin, ils serviraient un artifice. Mais, Diderot oublie quel désarroi étreint l'homme lorsqu'il perd la face, lorsqu'il en est dépossédé au propre et au figuré, car alors il n'est plus de masque qui tienne. Or, lui qui s'est tant intéressé aux aveugles, aux sourds et aux muets, n'est-il pas en mesure de voir sur leur visage combien une défaillance est relayée par les autres sens, et donc développe du sensible par-delà les normes d'expressions d'une culture. Suivant ce raisonnement, il semble que l'on se trouve alors devant un paradoxe beaucoup plus questionnant : pourquoi, en effet, le visage humain, alors qu'il est un foyer sensible, serait-il soumis à un contrôle permanent de la conscience le voilant d'un masque de convenances jusqu'à le réduire à des stéréotypes et parfois le figer d'une

²³⁰. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 156.

parfaite impassibilité ? Ne sommes-nous pas, dans ce cas, et quand bien même ce masque relèverait de l'art, à rebours du travail du comédien, tel qu'en occident, il s'est justement séparé de la figure du mime ou des mascarades pour s'écarter de registres faciaux présumés et avancer ainsi sur un terrain bien plus risqué ? Car, comme le confirme Georg Simmel, le comédien suscite « une image sensible²³¹ » dont selon lui, la représentation est une double entrée qui, d'une part, engage une expérience intérieure déployant son contenu en un vécu poétique – c'est ce qu'il nomme « la face interne de l'art²³² » – et d'autre part, s'emploie à un travail de la forme, depuis sa donnée brute, aux fins de produire ce qu'il nomme un « excès de réel²³³. » Pour Simmel, la résultante en est un art dont « l'élément sensible dépasse le sensible²³⁴. »

Il semble que le *Portrait of an image* de Roni Horn tente ce dépassement. Premièrement, en raison de sa mise en dialectique du rôle et du jeu de l'acteur, en ce que ceux-ci s'associent au support et au procédé de l'artiste, traçant ainsi des voies de passages incessants entre intériorité et extériorité, et réciproquement. Deuxièmement, parce que travaillant à l'interprétation d'un visage via une comédienne en acte dans l'ici et le maintenant, et via une artiste s'appuyant sur une technique qui en redouble le principe – ce portrait excède la réalité de l'espace et du temps par saturation esthétique d'une image autonome, dont le sens est finalement inatteignable, car toujours dédoublé et en déplacement.

On y observe que le portrait n'est pas uniquement un résultat plaisant, mais que potentiellement il contient du malaise²³⁵. Tout dans ce travail concourt à l'indiquer : notamment le regard qui scrute en permanence le spectateur, car il détermine une prise à partie équivoque (tantôt séductrice ou hautaine, arrogante ou méfiante, angoissée ou passionnée, inquiète ou détachée, etc.) que l'on peut d'ailleurs indifféremment attribuer au sujet ou au genre. De plus, ce portrait se décline par séries, comme autant de séquences incertaines impossibles à remonter, dans la mesure où celles-ci enserrent un visage hors contexte et qu'elles le présentent en bandes horizontales

²³¹. Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, *op. cit.*, p. 48

²³². *Ibidem*, p. 57.

²³³. *Ibid.*, p. 48.

²³⁴. *Ibid.*, p. 56.

²³⁵. Cf. Volume 2, fig. 175, p. 173.

généralement espacées les unes des autres, sans repères chronologiques ou narratifs ni même de légendes nominatives quant aux personnages interprétés ; les facultés de reconnaissance dont pourraient faire preuve les spectateurs d'Isabelle Huppert sont ainsi bien amoindries, et force est de constater que celles-ci relèvent de la supposition, ou peut-être encore de l'intuition, mais que toujours elles se heurtent à un doute d'autant plus prégnant qu'il confond personne et personnage. Enfin, il est important de remarquer qu'un effet de syncope préside à la lecture de l'ensemble. Celui-ci tient d'abord à ce que le visage d'Isabelle Huppert paraît s'inscrire dans une partition, dont chaque suite accentue une tonalité, tout en rythmant des écarts et des variations. Il tient aussi, si l'on considère indépendamment chaque série, à la césure photographique, telle que d'un visage à l'autre, elle marque un temps arrêt qui appelle le récepteur à en dépasser le cadre et à entrer dans l'image pour en étirer le caractère avant la suivante, exactement comme dans la syncope musicale une note peut étirer son timbre avant que de changer au rebond d'un soupir.

Ce qu'il y a de troublant, enfin, dans *Portrait of an Image*, c'est que lorsqu'on se situe à l'intérieur d'une courte série – donc près du visage d'Isabelle Huppert – on est dans la lecture de son interprétation de comédienne, tandis que quand on déambule au rythme de l'ensemble, on est davantage attentif aux fluctuations des angles de vue et des cadrages choisis par l'artiste qui engagent, cette fois, sa propre interprétation. Il nous semble ainsi que le malaise de la pièce, dans sa continuité fractionnée, met l'accent sur ce que le portrait signifie pour chacune des artistes en présence comme pour leurs regardeurs. À savoir, les tensions d'une rencontre, dont l'image porte et appuie les émotions par des visages en actes réunis par l'art.

Il convient en dernier lieu, à propos de *Portrait of an Image*, de souligner le *I* majuscule choisi par Roni Horn pour attirer l'attention sur le concept d'image, tant il fait curieusement écho à deux mots du vocabulaire peircien commençant par la même lettre et parfaitement adéquats à définir les attentes d'un portrait, qui à l'origine portait plutôt le nom d'« *Imagines* » avant que de s'étendre à la notion d'« *Imago* » : ainsi, l'*icône* est-elle un signe qui entretient un rapport d'analogie avec la personne ou la chose à laquelle il se réfère, tandis

que l'*indice* établit un lien de contiguïté avec son référent. Or, de même qu'une comédienne, par son jeu, est à la fois l'icône d'un personnage et l'indice de sa propre personne, l'enjeu artistique d'une image photographique n'est-il pas justement de se tenir au croisement de ces définitions²³⁶ ? Par conséquent, dans le cas où les deux termes se rencontrent, qu'en est-il de leur action commune, et à quoi peut-elle aboutir si ce n'est à un déplacement du genre en une image générique, dont le signe, selon la belle formule de Barthes : « est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe²³⁷ » et cela éternellement ?

C'est alors un arbitraire et son indétermination qu'expose le *Portrait of an Image (with Isabelle Huppert)* en un entre-deux sensible, dont le visage déchire toute convention de sens par son apparition. Par le jeu de l'acteur et celui de l'artiste, il déploie ainsi son échappée infinie.

²³⁶. Cf. Volume 2, fig. 176, p. 174.

²³⁷. Roland Barthes, *L'Empire des signes* [1970], *op. cit.*, p. 76.

○ **De l'artiste en comédien au comédien en artiste**

On ne saurait clore ce chapitre sans évoquer le travail de Cindy Sherman qui affirme ne pas réaliser des autoportraits, mais agir « exactement comme un acteur ou une actrice²³⁸. »

Dès ses premières séries, Cindy Sherman acte, en effet, des personnages, dont elle adopte le comportement corporel de même que le visage (son arrangement et son expression), selon le genre, l'âge et la fonction sociale. En ce sens, comme tout comédien, elle agit un rôle qui souvent passe par le fait de s'imprégner d'une condition d'existence. Mais, à la différence des figures de théâtre ou de cinéma, celles qu'incarne Cindy Sherman ne sont pas nommées, ni incluses dans un déroulement narratif : ce sont par exemple les passagers d'un bus, photographiés hors contexte et de manière isolée, chacun devant le fond blanc rudimentaire d'une scène qui s'apparente clairement au studio de portrait, et dans un registre qui se réfère au silhouettage (comme l'indique le travail des ombres portées) et au tableau (comme le montrent la frontalité de la prise de vue et les signes visibles de l'installation du modèle)²³⁹. Au contraire des acteurs de théâtre qui sont animés par un texte et des dialogues éventuellement ponctués de silences, les figures dans la peau desquelles se glisse Cindy Sherman sont des acteurs sociaux qui, souriants ou bouche cousue, prennent la pose qu'ils adoptent dans les transports en commun, et se présentent toujours seuls, même lorsque leur attitude témoigne qu'ils sont en lien. L'artiste est de la sorte davantage dans la posture et le travestissement que dans le jeu du comédien, lequel se fonde rarement dans un vêtement, mais se drape d'un costume en tant que celui-ci ouvre son comportement à ce qui n'est pas visible, là où la trame psychologique d'un personnage est susceptible de transparaître. À l'opposé, dans les images de Cindy Sherman, tout semble voué à surcoder les apparences et à en surjouer les effets de surface, non pas en adéquation avec une intériorité supposée (on est uniquement ici face aux comportements types de l'introverti ou de l'extraverti qui ne disent au fond pas

²³⁸. Cindy Sherman, in *Les Inrockuptibles*, *op. cit.*

²³⁹. Cindy Sherman, « Bus Riders » [1976-2005], in Jean-Pierre Criqui, Régis Durand et Laura Mulvey, *Cindy Sherman*, Paris, Flammarion / Jeu de Paume, 2005, ouvrage non paginé concernant le catalogue des œuvres. **Cf. Volume 2, fig. 177, p. 175.**

grand-chose de la réalité psychique d'un individu), mais au profit d'un acte d'image, dont le déclencheur, par son cordon, attire l'intention. Parce qu'il active les ficelles d'une conduite humaine, l'enjeu du travail de Cindy Sherman n'est donc pas tant de se référer à l'incarnation de l'acteur de théâtre ou de cinéma que de signaler l'impact d'une théâtralité photographique dans la culture sociale. C'est pourquoi, effectivement, comme le suggère l'artiste, elle ne réalise pas des autoportraits, mais nous invite plutôt, à travers elle, et avec la photographie, à réfléchir à la façon dont les fonctions sociales modèlent l'apparence des individus et fabriquent des stéréotypes identitaires qui masquent plutôt qu'ils ne révèlent. Et si Cindy Sherman atteste de l'extraordinaire possibilité de transformation de la *persona* en fonction du vêtement qu'elle arbore et de son comportement imageant, ce n'est pas au titre d'une transfiguration, mais bien plutôt d'une altération.

Bien sûr, ce travail relève du jeu, il en acte cependant une version ludique et non dramatique, d'où dans la série suivante, l'idée de faire figurer des personnages rappelant fortement ceux des jeux de société qui reposent sur une déduction par indices des différents protagonistes d'une hypothétique scène de crime²⁴⁰. Mais, là encore, plus que les travestissements très réussis de Sherman, ce qui est intéressant, c'est que tous participent d'un meurtre qui fait curieusement résonner les mots de Benjamin quant à l'aura dont ses écrits déplorent la perte, selon lui, accélérée par les techniques de masse, et parmi elles, essentiellement par la photographie. On se souvient notamment qu'Atget est désigné par Benjamin comme le photographe susceptible de relever la teneur de l'aura tout en indiquant le lieu de son crime. Or, le philosophe le compare justement à « *un comédien qui, rebuté par son métier, effaça son masque, puis se mit en devoir de démaquiller le réel*²⁴¹. » Parallèlement, Benjamin prend soin de préciser qu'Atget est à ses yeux :

Le premier, à désinfecter l'atmosphère suffocante qu'avait répandu le portrait photographique conventionnel de l'époque de la décadence. Il purifie – mieux : il dissipe cette atmosphère. Il inaugure cette libération de l'objet par rapport à l'aura, qui est le mérite le moins contestable de la nouvelle école photographique. Il va

²⁴⁰. On aura reconnu le *Cluedo* dont le nom vient de l'anglais *clue* qui signifie indice et dont une première version est commercialisée en Angleterre dans les années 50, puis aux États-Unis.

²⁴¹. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], in Walter Benjamin [traduit par Yannick Haenel], *Sur la photographie, op. cit.*, p. 57. Souligné par nous.

Cf. Volume 2, fig. 178, p. 176.

de soi que le domaine dans lequel ce regard nouveau a le moins à gagner est celui où d'ordinaire la plus grande négligence est de mise : dans la réalisation à titre onéreux, de portraits de prestige. D'autre part, l'homme est ce à quoi la photographie est le moins capable de renoncer²⁴².

Or, que tente Cindy Sherman en photographiant le résultat de ses grimaces ? Pourquoi se met-elle en devoir de remaquiller le réel, si ce n'est aux fins d'en exposer la farce illusoire en une immense mascarade ou quiconque est quelconque, c'est-à-dire une personne sans *persona* ? Dans cette perspective, l'artiste prend à partie les thèses benjaminiennes pour se livrer à un travail de démontage du portrait auquel elle réfute toute authenticité d'apparence. Par ce biais, elle laisse entendre que l'assassin de l'aura n'est pas forcément là où on le cherche, ni même celui qu'on croit. Et pour se faire elle déplace dans le champ de l'art, et à l'appui de la photographie, des méthodes et des pratiques qui ne sont pas sans rappeler les restitutions policières de scènes de meurtres, voire leurs clichés²⁴³, de même que leurs identifications de visages coupables à grand renfort de classifications typologiques. Elle se prête ainsi à une savante comédie qu'elle incarne des deux côtés de l'image et dont elle retourne la situation sur le spectateur.

Alors, comme le dit Benjamin :

Le cliché qu'on prend a pour but de relever des indices. Les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. *Elles inquiètent celui qui les regarde ; pour les saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès*²⁴⁴. » Et Benjamin d'illustrer ses paroles d'une photographie d'un passage parisien dont les passants sont sans visage.

Or, précisément, les indices chez Cindy Sherman sont entièrement fabriqués. De cette manière, ils masquent, brouillent, voire effacent, plutôt qu'ils ne tracent ni n'attestent une vérité. Ils sont suspects, avant même que d'être en mesure de certifier l'auteur d'un méfait ou qui que ce soit d'autre. À ce titre, et à l'instar des images sans visages d'Atget, on pourrait comparer les figures de Cindy Sherman à des images passantes sans consistance et sans traits, dont la mise en acte vise à s'inquiéter du sens qui les porte, comme du

²⁴². *Ibidem*, pp. 58-60.

²⁴³. On renvoie ici le lecteur à la série des *Centerfolds* évoquée un peu plus loin.

²⁴⁴. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in W.B., Sur la photographie, *op. cit.*, p. 173. Souligné par nous.

médium qui les transporte. Mais, qui sont alors ces personnages, et qu'en traduit la photographie ? Que jouent-ils ou qu'exposent-ils depuis la surenchère de leur anonymat ? Sont-ils issus de l'imagination ou ont-ils une réelle existence ? Quel est alors le sujet de chaque scène et comment en étirer l'histoire, éventuellement en retrouver les instances ? Est-ce à partir des gestes, des costumes ou des visages ? Et leurs regards, à qui s'adressent-ils ? À leur voisin absent, à un spectateur, à un photographe, à un boîtier seul ou à eux-mêmes ?

Autant de questions que l'on retrouve dans le déroulement des scènes du grand et du petit écran que Sherman ne tarde pas à investir dans ses *Untitled Films Stills*²⁴⁵, dont elle compose les moments-clés à la façon des photographies de tournage affichées à la vitrine des salles de cinéma. Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, Cindy Sherman réalise ainsi des séries d'images de plateau, dont les références féminines incarnent un quotidien qui, à l'issue des années soixante, est encore soumis à l'oisiveté, à l'attente, à l'ennui, à la solitude, au désarroi, à la nécessité d'être belle, instruite et disponible ; bref, à toute une tradition de domination masculine domestiquant et éventuellement brutalisant les femmes, quitte à les maintenir dans une anxiété permanente, et pourquoi pas dans la folie – en tout cas, s'appliquant à les faire poser dans des postures types, qui à l'occasion ornent avec éloquence le chevet d'une chambre à coucher²⁴⁶.

Le plus intéressant, dans ces séries, est que la personne de Cindy Sherman n'est pas totalement incorporée par le déguisement, et que, parallèlement, les scènes dans lesquelles l'artiste s'active composent toutes ensemble une identité féminine interchangeable, plutôt que changeante, laquelle demeure enfermée dans ses perspectives spatio-temporelles et bien souvent accrochée à son miroir. Cet enfermement est encore présent dans les *Rear Screen Projections*²⁴⁷ : en effet, si l'artiste emprunte aux techniques

²⁴⁵. Cindy Sherman, « *Untitled Film Stills* » [1977-1980], in Jean-Pierre Criqui, Régis Durand et Laura Mulvey, *Cindy Sherman*, Paris, Flammarion / Jeu de Paume, 2005, ouvrage non paginé concernant le catalogue des œuvres.

²⁴⁶. À ce titre, on note que l'artiste se plaît à incarner des femmes célèbres, parmi lesquelles on reconnaît, Marilyn Monroe photographiée par de Dienes, Isabelle Adjani ou la princesse Diana, qui sont toutes ramenées à une condition féminine fabriquée par les médias.

²⁴⁷. Cindy Sherman, « *Rear Screen Projections* » [1980], in Jean-Pierre Criqui, Régis Durand et Laura Mulvey, *Cindy Sherman*, *op. cit.* Cf. Volume 2, fig. 179, p. 177.

cinématographiques l'effet bien connu selon lequel la projection d'un paysage défile en studio à l'arrière-plan d'un personnage afin d'en contextualiser l'action, loin d'y intégrer parfaitement le visage dont elle s'approche, elle en creuse la différente prise de lumière par rapport à la diffusion lumineuse de l'écran ; de cette façon, celui-ci ne sert plus le mirage d'une illusion, mais revient à une fonction opacifiante qui fait obstacle et bloque l'horizon. Car effectivement, le cinéma, tout comme la photographie, l'un et l'autre, cachent autant qu'ils montrent, mentent autant qu'ils révèlent. Cindy Sherman s'empare donc de cette ambiguïté en associant artifices et trucages, dont elle montre les rouages tels qu'ils se déplacent d'images en images et ne sont peut-être jamais davantage aussi près du réel que dans leur adresse familière à un récepteur, en définitive, seul capable d'en faire une lecture juste, parce qu'il est dans un procès d'identification ou une distance qui lui sont véritables.

Ainsi, la grande victime dans cette affaire est une identité féminine en danger comme le montrent les *Centerfolds*²⁴⁸, où Cindy Sherman met en scène des crimes autour de portraits qui n'en sont plus, mais dont le charme est loin d'être rompu. Le visage n'y est pas isolé, ni séparé du reste du corps, il ne fait pas non plus face du regard ; dans son absorbement, c'est ainsi tout le corps qu'il exprime, en ce que son état entier guide la pensée. Il faut donc admettre qu'en deçà des mascarades qui occupent toute la carrière de Cindy Sherman, ce qu'indiquent les vêtements et les couches de maquillages, c'est un corps et un visage ouverts aux sensations qui, s'ils sont supports de faux-semblants, souffrent, jouissent et ont des sentiments. En ce sens, le mobile esthétique de l'artiste rejoint celui du comédien, tel qu'avec Georges Simmel, on peut le définir comme traducteur de sensible²⁴⁹. Et, de quelque côté qu'il se trouve, devant ou derrière la caméra, il n'est pas plus modèle qu'il n'imité ou ne capte une réalité, somme toute bien aléatoire. C'est pourquoi, il peut tout se permettre, que ce soit la revisite des portraits fameux de l'histoire de l'art, ou le meurtre d'un protagoniste, dont on peut tout aussi bien apparenter le geste à un suicide physique et plastique sur fond de chair explosée, de putréfaction, de

²⁴⁸. Cindy Sherman, « *Centerfolds / horizontals* » [1982], *Idem*.

Cf. Volume 2, fig. 180, p. 178.

²⁴⁹. Georg Simmel, *op. cit.*, p. 46.

déchets et de vomis²⁵⁰. Sur la scène de crime relevée par Benjamin, le suspect, assurément, n'est pas là où on le cherche, et jamais on ne le voit dans les farces et mystères de Cindy Sherman. On peut en déduire qu'à ses yeux, ce n'est peut-être pas tant la photographie qui fait perdre à l'art et au sujet humain leur aura, qu'un besoin d'inventer des pratiques et des techniques pour maîtriser une image de soi qui entretient un rapport au monde en un portrait de toute façon falsifié et aliénant.

À cet égard, ses dernières séries sont édifiantes. Les *Hollywood/Hampton Types* notamment²⁵¹, cernent le vieillissement de comédiens que Sherman veut « ratés ou tombés dans l'oubli²⁵² » et qui posent pour des photographies identitaires vouées à la recherche d'emploi. Le résultat, entre comique et pathétique, souligne la dépendance des acteurs au portrait photographique commercial, dont on retrouve ici les éternels éclairages. Cependant, si l'accentuation des maquillages tend à rivaliser avec les effets de la chirurgie plastique (effacement des rides, lifting des paupières, lèvres repulpées²⁵³), elle outre surtout les visages de leurs signes de fatigue, parallèlement à leur jeunesse passée et pourtant encore inscrite dans des choix vestimentaires et des postures auxquels les figures restent attachées. De cette manière, ce qui pourrait pointer, depuis l'arrangement physique de ces personnages, d'une entité psychique, par ailleurs déterminée par la place qu'ils occupent dans la société, ne peut que s'affirmer par un décalage, entre ce qu'ils sont supposés acter d'eux-mêmes d'un quotidien en hors champ et ce qu'ils jouent le temps d'une pose photographique. En ce sens, dans la mesure où l'artiste incarne toutes ces figures comme autant de possibles transformations de soi selon les circonstances et en vertu d'un rapport social, c'est à mesurer la distorsion du grime et de la grimace, qu'elle convoque le récepteur, en ce qu'ils font écran au for intérieur. C'est sur cette base que se déploie son processus initial de travail :

²⁵⁰. On fait référence ici aux séries des « Disasters » [1986-89] et « History portraits /Olds masters » [1988-1990].

Cf. Cindy Sherman, *Idem*.

Cf. Volume 2, fig. 181, p. 179.

²⁵¹. Cindy Sherman, « Hollywood/Hampton Types [200-2002], in Jean-Pierre Criqui, Régis Durand et Laura Mulvey, *Cindy Sherman, op. cit.* **Cf. Volume 2, fig. 184, p. 180.**

²⁵². Interview de Cindy Sherman avec Isabelle Craw cité par Régis Durand, *Ibidem*, p. 266.

²⁵³. Il convient de remarquer son influence sur les classes moyennes depuis le milieu privilégié du cinéma qui a sans doute été le premier à lui faire appel.

« Il me suffisait [explique-t-elle à propos de ses premières œuvres] d'organiser une journée de prise de vue avec l'aide d'un ami. Je trimbalais quelques costumes, des perruques du maquillage, et l'appareil dans une seule valise [...]. En général, je fabriquais mon personnage sur le siège arrière de la voiture, tandis que nous tournions en quête du meilleur point de vue²⁵⁴. » Pour l'artiste, donc, pas de doute, son action relève d'une performance dont elle est à la fois l'auteur, l'acteur, et le spectateur aux côtés duquel elle regarde la vie et qu'elle inclut. Ce positionnement n'est pas sans rappeler celui du héros du récent film de Léos Carax : *Holy Motors*²⁵⁵. Le film campe en effet un personnage, *Monsieur Oscar*, riche homme d'affaires, dont l'occupation quotidienne est justement de se transformer et de mettre en scène des figures masquées, avec lesquelles, et à partir desquelles, il honore quelques rendez-vous ça et là, au hasard de ses pérégrinations dans la ville. Pour ce faire, à l'arrière de sa limousine aménagée en loge d'acteur, il se grime de façon minutieuse, en autant de visages dont les apparences conduisent une existence que l'on comprend être en rebut ou en refus – parfois en échec – face aux normes de la société capitaliste (il s'agit par exemple d'une mendicante, de *Monsieur Merde*, de musiciens des rues, d'un tueur, etc.) Comme ceux de Sherman, ses grimages sont poussés à l'extrême au point qu'à chaque nouveau personnage *Monsieur Oscar* est absolument méconnaissable et que, de lui, finalement on n'apprend rien. Mais alors qu'il entre dans la peau d'un père de famille venant chercher sa fille, navré de la voir en pleurs à l'issue d'une soirée, il lui fait un reproche pour le moins étonnant : « Ta punition, ma pauvre Angèle [affirme-t-il avec sévérité], c'est d'être toi et d'avoir à vivre avec ça, ma pauvre Angèle²⁵⁶. » Et de fait, la jeune fille, trop timide, vient de lui avouer qu'elle n'a pas pu se joindre aux autres et donc trouver sa place dans le jeu social particulièrement codifié des cercles adolescents. Force est alors de constater que son prénom résonne de tant d'authenticité et d'innocence, que la répétition du père en marque la défaite obligée dans un monde dominé par les valeurs matérielles et le dictat des apparences. Mais, ce qui frappe dans la phrase prononcée, c'est le fait qu'être

²⁵⁴. Cindy Sherman et Arthur Danto, « Cindy Sherman, une vision qui se déploie / interview » in *Art Press* n° 323, mai 2006, pp. 24-31.

²⁵⁵. Léos Carax, *Holy Motors*, 2012.

²⁵⁶. *Idem*.

soi est un problème, voire est *le problème*. Mieux, en articulant la désignation d'un moi naïf (parce qu'en vérité) à un « ça » fragile dont la force désirante est incapable de rencontre, Léos Carax semble suggérer une impasse de l'être. Se rapportant à autrui, l'humain serait ainsi contraint pour exister de n'exposer qu'une image polymorphe et en perpétuelle déformation, quitte à y perdre son fondement, éventuellement à s'y dissoudre en de multiples fragments.

On reconnaît là le champ exploré par Cindy Sherman en une identité muselée ou déviante, quand elle n'est pas morcelée sous un masque grotesque qui finit par prendre toute la place²⁵⁷. Comme chez le cinéaste précité, la question de l'angoisse de la laideur ou du vieillissement y est sous-jacente ; elle recoupe celles de la féminité et du genre, puis des hiérarchies sociales, et en cela s'inquiète de la place que ces catégories autorisent ou non quant à un accès à la représentation. Or, la finesse du travail de Sherman revient toujours à la situation du rapport et de la séduction : la volonté de plaire et de se plaire y génère ainsi un paraître d'image – et à l'image – qui engage rarement les personnages sur le terrain de la satisfaction et semble souvent ouvrir les voies de tendances dépressives, d'attitudes transgressives, ou les situer au bord de la perversion. Le regardeur n'est d'ailleurs pas épargné, car, en lui octroyant la position du voyeur, l'artiste suscite auprès de lui des réactions d'attraction ou de répulsion qui le situent au cœur d'une économie libidinale qu'elle distille habilement et qu'il ne peut pas assumer parce qu'il en est dépossédé.

Pour cette raison probablement, une interrogation de la pulsion érotique ou agressive est également mise en œuvre dans plusieurs travaux de l'artiste, à la fin des années 1990, où elle n'est plus en scène, mais manipule des poupées : les figures s'y ébattent dans un registre qui ramène le visage au sexe, l'adulte à l'enfant, l'autre au même, l'endroit à l'envers ou au revers, et les êtres à des *Broken dolls*²⁵⁸ qui se griffent, se battent, s'offrent, se pénètrent, semblent jouir et naître les unes des autres, tout en constituant, à la surface de formats tableaux, les restes épars d'objets complexes de consommation.

²⁵⁷. On pense notamment aux *Fairy Tales* et aux séries surréalistes des années 1990, de même qu'à ses gros plans sur des masques tordus, boursoufflés, plissés, découpés.

Cf. Cindy Sherman « Fairy Tale » [1985], « Horror and surrealist pictures » et « Masks » [1994-1996], in Jean-Pierre Criqui, Régis Durand et Laura Mulvey, *Cindy Sherman, op. cit.*

²⁵⁸. La série date de 1999.

Cf. *Idem*.

Quand réapparaît Cindy Sherman actrice, sous la figure de *Clowns* dont elle dit elle-même qu'ils sont une réponse aux attentats du 11 septembre et à la tristesse de l'état du monde²⁵⁹, sous les grimes de l'humour et des bouches ouvertes au rire, c'est tout le jeu des expressions forcées par une société dominant l'humanité de ses dogmatismes, quels qu'ils soient, qui vire au pathétique ou à la pathologie. L'ambivalence rieuse du déguisement et de la mascarade, dont l'essai de Bergson sur le comique rappelle qu'ils « rendent le mal pour le mal²⁶⁰ » peut par conséquent se déployer.

Alors, les fonds moirés de lumière-couleur, devant lesquels se découpent les visages d'un spectacle désormais planétaire, semblent consumer les derniers ressorts d'une aura qu'on se fabrique à loisir sur la scène du XXI^e siècle. Il n'y a ainsi plus d'authenticité de l'apparaître. Il n'y a que des images clinquantes et géantes qui prennent le dessus sur le fragile et le minuscule, lesquelles étalent la surface d'un visage couvert de fards, qui, à l'instar du comédien, se démaquille à huis clos devant une glace qui n'est pas montrée. Si donc Cindy Sherman peut se répéter au quotidien de son propre miroir le problème posé par le personnage angélique du film de Léo Carax – soit, pour l'énoncer à nouveau : « ton problème, ma pauvre, c'est d'être toi et d'avoir à faire avec ça » – en tant qu'artiste, tissant le fil d'un travail avec les images, dont elle est à la fois la comédienne-artiste et l'artiste en comédien, elle peut jouer à se maquiller et à se remaquiller en de multiples personnages, essentiellement aux fins de désigner et de dessiner *via la photographie*, non pas un portrait ni même un autoportrait, mais *pour autrui*, une situation qui place des corps et des visages en dialogue et en interpelle la diversité sensible. En cela, elle permet de comprendre que le comédien, comme le plasticien, sont tous deux créateurs par un geste qui modèle et s'adresse, et qui, sur les pas d'Atget frottant les figures au point d'en effacer les traits, ou de Barthes pointant son index en s'écriant « c'est ça, c'est tel ! », rencontrent ce temps de regard de la photographie, dont les visages autant que leurs images – malgré la folie des apparences dans laquelle ils s'inscrivent – sont, comme le remarque l'auteur de la *Chambre claire* au début de

²⁵⁹. Cindy Sherman et Arthur Danto, *op. cit.*, pp. 28-30.

Cf. Volume 2, fig. 183, p. 181.

²⁶⁰. Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, [1900], p. 82 [en ligne], [consulté le 25 Novembre 2013],

< http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html>.

ce chapitre : « tout entiers lestés de la contingence dont ils sont l'enveloppe transparente et légère²⁶¹. »

Ajoutons pour finir, que l'écriture de Benjamin, puis celle de Barthes, mesurent finement quels rapports entretiennent la photographie et le théâtre : précisément, parce que chacune en admet la désignation au bout du doigt ou le long d'un vêtement qui conduit au visage. Cindy Sherman, quant à elle ouvre la malle à déguisements, parallèlement à celle de la boîte à images, mais comme ses clowns qui s'assimilent aux couleurs des fonds de leur représentation, en incarnant, elle disparaît dans la moire du visuel, tel un acteur qui se vide de sa propre image.

²⁶¹. Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, en page 323 de ce chapitre.

TROISIÈME MOMENT

Entre attentions, contemplations et voyages,

une image-visage en réflexion

Au dernier temps de cette thèse, nous retrouvons l'homme ou la femme, face à son existence et à ce qu'il ressent de lui-même et de l'autre. De ces mouvements d'âme et à l'effleurement du visage, il ou elle regarde, accueille, et fabrique des images qui font signe de ses inquiétudes les plus profondes, parfois de traumatismes qu'il s'agit à la fois de compenser et d'expliquer. Alors la pratique photographique, parce qu'elle est un moyen d'être attentif au monde et de se sentir vivre en lui, s'impose comme un possible recours devant une force mortifère qui rode et dévaste une génération née après guerre, autant du souvenir tourmenté d'une humanité mise à mal, que de la pandémie du sida.

Mais, parallèlement, il semble que la photographie, de par son cadrage immobile, soit pour de nombreux artistes à même de constituer un miroir étrange, un miroir qui redouble le reflet des glaces où leur visage et celui des proches viennent se scruter. Il convient dès lors de se demander ce que met en œuvre le portrait photographique, en sa fixité et en son abyme, quand il est travaillé dans le miroir ou à partir de celui-ci, car s'il induit une contemplation narcissique, il engage aussi une attention accrue qui parfois intègre la menace de ce qui a frappé et frappe encore. Dans ce cas, il semble que la saisie photographique, en son geste artistique, soit à la fois, le constat de la mise à mort du psychique comme du physique, et la possibilité d'y survivre par la rencontre de soi, d'un autre, et d'autrui. Il semble aussi que l'artiste, en sa vision, ait « un miroir à la place du visage » comme l'affirme Christian Boltanski¹, c'est-à-dire, que l'expérience dont il imprègne ses travaux constitue pour le récepteur une prévenance, et surtout une occasion de réfléchir à ce visage qu'il porte tel qu'il intègre la mémoire et l'existence de beaucoup d'autres et que leurs ombres, leurs éclats, et leurs projections se déposent à la surface des glaces qu'il rencontre, pendant qu'il vit, veille et vieillit.

Beaucoup d'artistes femmes investissent ainsi le portrait, et notamment l'autoportrait, aux fins de démontrer comment, dans le miroir, l'image de soi est vécue en fonction d'un passif et d'un horizon d'attente qui influencent les lignes de fiction individuelles. Elles témoignent de ce que le visage se prête à

¹. Propos de Christian Boltanski à propos de l'installation « Les archives du cœur » à la *Maison Rouge* en 2008.

Cf. Christian Boltanski et David Sanson, Christian Boltanski, *Les Archives du cœur*, La Maison Rouge, Paris, 2008, [plaquette de l'exposition non paginée].

répondre à des codes et des comportements culturels, ainsi à façonner sa chair, à la grimer, et à enfiler costumes et parures qui formatent l'identité. Mais, outre le jeu de mire auxquelles elles s'adonnent et dont elles renvoient le reflet critique, le fond du problème est, que du miroir à la photographie et de la photographie à l'écran, l'humain est pris dans un réseau d'images dont il semble avoir besoin pour se rassurer quant à l'allure de son visage et à sa séduction potentielle. Dans ce réseau, il voit du même, mais il se tourne aussi vers un autre qui lui renvoie son image et réciproquement. C'est donc davantage à l'articulation d'une identification mimétique face à la possible découverte de ce qui est autre, que la réflexion des artistes en appelle principalement, et c'est pourquoi ils interrogent et réactualisent la théorie du *Stade du miroir* telle qu'aujourd'hui, elle se pose à nouveaux frais dans le devenir écran du monde qui remplace les miroirs à tout venant.

C'est alors à l'expérience d'un voyage au travers des images du visage que nous assistons, parce qu'elles induisent un flottement entre la réalité du monde, ce que nous en retenons dans la psyché, et ce que nous transformons selon nos propres fictions. Et à l'instar de Freud les voyant se réfléchir à la fenêtre d'un wagon de train pendant qu'un paysage défile à l'horizon, suivant son idée de proposer d'en analyser le sens et les associations, les transports et les transformations, cette recherche présente un visage qui, cheminant en lui-même et vers un autre qu'il ne connaît pas, entre dans le processus d'un *aller vers*, ainsi enclin à une rencontre dont en aucun cas il ne mesure les aboutissants. Encore, s'agit-il de situer le lieu d'où l'on part, et de tenter de comprendre comment le voyage se prépare. C'est ici l'occasion de revenir sur la situation de portrait, en ce que son dispositif est l'endroit de l'étranger, là où il est en possibilité d'apparaître, là où il fait reculer la prétention de l'image à saisir l'être, à le domestiquer, à l'enfermer justement en une image, ou pour le dire autrement en une représentation ; là, enfin, où la pratique de la photographie et du film devient autre chose que la détermination d'une prise, pour engager accueil et attention, ainsi un espace, où la confiance ouvre au familier et à l'étrange, mais encore, à une simplicité d'être qui dépasse le faire imageant. À ce titre, il est important d'observer les limites de la pratique photographique et son relais actuel par le filmique et la vidéographie, dès lors

qu'ils permettent au mouvement de se déployer, à la voix de s'énoncer. En ce sens, ces techniques mettent en œuvre, dans la situation de portrait, un visage que d'autres médiums ne permettent pas d'aborder, un visage qui nous semble au plus près, si ce n'est de l'ipséité, au moins d'un charme, dont nous nous souvenons que bien loin de la beauté recherchée par *Vénus* se mirant éternellement en son miroir, il anime *Psyché* du souffle du vivant, en son mouvement, et qu'ainsi, il anime un être relié aux autres par ses sens et par son activité mentale.

Cela nous amène, à suivre, à aborder des visages absorbés par leurs pensées, des visages qui sont en proie à leurs ruminations mentales, mais aussi, des visages qui retrouvent leurs souvenirs qu'ils acceptent de venir partager. Cela nous amène, encore, à des visages qui progressivement vacillent, des visages qui chutent dans le sommeil, ce sommeil qui fait tout oublier et qui emporte au loin. Ils en traversent le rêve, se noient dans ses eaux, flottent dans ses voiles, et voyagent entre terre et mer à la rencontre des airs et du cosmos. Mais, peut-être ces visages, en leur traversée, ont-ils déjà rejoint l'infini du monde ? De cela, nous ne savons rien, toujours est-il qu'ils ont largué les amarres et au passage y ont trouvé d'autres visages avec lesquels faire le chemin.

Chapitre 7

Le visage du miroir :

du visage réfléchi au visage en réflexion

Ce dimanche-là, je tenais ma figure dans la glace. Sans beauté, sans laideur, elle était éblouissante. Elle était sans emploi maintenant, mais c'était bien elle la machine à exprimer. La gueule du SS paraissait nulle à côté. Et la figure des copains qui à leur tour allaient se regarder, restait réduite, elle, à l'état fixé par les SS. Celle du miroir était seule distincte. Seule, elle voulait dire quelque chose que l'on ne pouvait pas recevoir ici. C'était sur un mirage que s'ouvrait ce morceau de verre. On n'était pas comme ça ici. On n'était comme ça que dans la glace, tout seul, et ce que les copains attendaient avec envie, c'était ce morceau de solitude éclatant où devaient venir se noyer les SS et tous les autres. Mais il fallait lâcher le morceau de miroir, le passer à un autre qui attendait avide. On faisait la queue pour ce morceau de solitude. Et pendant qu'on l'avait en main, sa solitude, les autres vous barcelaient.

Robert Antelme²

Lorsque Robert Antelme revient des camps, il est trop faible pour se regarder dans un miroir, et bien des amis ne le reconnaissent pas, à commencer par sa compagne, la « petite Marguerite³ », qui ne perçoit de lui qu'un sourire fugace dont elle a en tête le souvenir. Mais un sourire, dont elle écrit aussitôt qu'il s'agit « d'un sourire de confusion, qui s'excuse d'en être là, réduit à ce déchet. Et puis [poursuit-elle], le sourire s'évanouit. Et il redevient un inconnu. Mais la connaissance est là, que cet inconnu c'est Robert L. dans sa totalité⁴. » Les yeux de Marguerite Duras accueillent ainsi cet homme qui revient dans sa vie, ils en sont le miroir fiable, ils vont pouvoir lui renvoyer son visage d'avant, cet éclat d'avant, dont Robert Antelme garde en tête la fulgurance quand il

². Robert Antelme, *L'Espèce Humaine*, op. cit., pp. 60-61.

³. C'est ainsi que l'ami D. s'adresse à Marguerite Duras lorsqu'elle apprend que Robert Antelme est vivant, encore vivant.

Cf. Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 51.

⁴. *Ibidem*, p. 69.

aperçoit le reflet de son visage, au hasard d'un morceau de verre, d'une glace improbable, à Dachau, là où un objet de la sorte n'avait pas lieu d'être, là où la mise à mort produisait des sans visage, qui pourtant restaient avides à l'idée de se retrouver sur un fragment de miroir, rien qu'un instant.

Or, ces yeux de femme, qui n'auraient pas voulu voir l'homme aimé réduit à une « forme⁵ » revenant des camps, s'appliquent jour après jour, à soigner, à observer, et à écrire, ce qui se vit, là, au présent. Et bientôt, sous leur regard, Robert écrit lui aussi. Il témoigne de cette *espèce humaine* qui, même réduite à sa pire extrémité, cherche à regarder le reflet d'un soi-même qui ne sait plus à quoi il ressemble, et qui s'interroge encore sur ce qu'il est. Il témoigne, de ce que le visage du miroir est un mirage gardé en mémoire, dont il semble que l'éblouissement aide à vivre, quelles que soient les circonstances, et même quand on sait que « déjà on contamine la figure qui est dedans⁶. ».

De cet homme et de cette femme qui s'accompagnent au sortir de la guerre, chacun renvoie pour l'autre le reflet d'un visage qui lui permet d'amener la rudesse de l'épreuve à réflexion, réflexion qui donne lieu à des ouvrages, réflexion qui nécessite d'être partagée avec d'autres par la publication. Puis chacun va faire sa propre route, et Marguerite Duras continue seule le travail de l'écriture avant de réaliser des films, où parfois les miroirs reflètent le passage de figures, de visages, dont à distance, elle conte une expérience qui, si elle est toujours sienne, est une expérience qui vise à faire réfléchir d'autres, qui vise à les amener à penser⁷.

C'est ainsi ce procès créatif que cette thèse voudrait approcher, en ce qu'il fait prévaloir un visage qui, en s'attardant devant une glace, en y cherchant la réassurance d'un éclat, et parfois en y renonçant, engage une dialectique entre ce que l'image réfléchit d'un soi ou du semblable et ce que l'on peut y discerner qui aide à penser, qui aide à cheminer.

⁵. *Ibidem*, p. 70.

⁶. Robert Antelme, *op. cit.*, p. 61.

⁷. On songe notamment à de nombreuses scènes d'*India Song*. Marguerite Duras et Bruno Nuytten, *India Song*, [1975, sur support DVD], Paris, Benoît Jacob vidéo, 2005.

1. Le miroir photographique en question

○ Du visage du miroir au miroir de l'image

À bien des moments de cette étude, notre cheminement s'est arrêté au cadre d'un miroir ou à la surface réfléchissante d'une glace. Et, qu'il s'agisse du miroir sans tain de Borges, de l'inquiétude de Freud découvrant l'étrangeté d'un vieil homme à la fenêtre d'un wagon de train, du miroir fantasmé de Marilyn Monroe, ou des vitrines de linges sacrés, comme de celles qui enserrent les travaux de Boltanski, tous ces objets de mire adressent – parallèlement à un irrépressible appel du visage – l'image d'un soi en devenir autre, à l'endroit où s'amalgament, entre ombre et reflets, entre impression et révélation, la saisie d'une sédimentation temporelle et la fugacité éclatante de l'instant, cela via l'illusion d'une transparence où avance une face qui anime mentalement sa propre fiction, et qui pourtant se heurte à l'opacité d'un support dont l'obstacle constitue le plus sûr retour au réel.

Inerte et animé, le miroir est ainsi à la fois l'endroit de l'observation du visage entre vie et mort, comme sa surface de fascination, son aplat déformant, ou le lieu de passage de l'imagination et de dédoublement /décollement des images, et une surface de contact avec la réalité. On comprend donc que ses utilisations techniques ou ses représentations dans l'art, en faisant voisiner image mentale et image matérielle, en interrogent précisément les fondements en direction du hors champ et de l'inaccessible. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il sert à la confection des portraits en occident au début de la Renaissance et que progressivement il apparaît au sein de l'espace pictural¹. C'est aussi probablement la raison pour laquelle les artistes y scrutent leur visage non pas

¹. On renvoie notamment le lecteur aux analyses de David Hockney témoignant de l'utilisation de miroirs pour la confection des portraits en Flandres et en Italie au XV^e siècle, ainsi qu'à la subtilité de l'analyse d'Agnès Minazzoli, particulièrement à propos des travaux de Van Eyck et de Van der Weyden. Selon elle, en effet, dans la peinture, la représentation du miroir « implique précisément une comparaison entre plusieurs modes de vision à partir de laquelle se justifie chaque point de vue. Le point de vue n'est pas seulement un point théorique assignable par les règles de la perspective. Tout regard potentiel ou actuel est l'occasion d'une expérience esthétique singulière »

David Hockney, *Savoirs secrets, Techniques perdues des maîtres anciens*, op. cit.

Agnès Minazzoli, *La Première ombre, Réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris Minuit, 1990, pp. 64-68.

dans le seul but d'en indiquer les caractéristiques physiques, mais dans celui d'aborder sa profondeur métaphysique et psychologique aux confins de l'espace et du temps. Après Dürer², et selon un tout autre mobile, Rembrandt est sans doute un des peintres qui a le plus exploré l'épreuve de son propre visage au miroir de la représentation : son visage inversé, étalé à la surface de la toile, rencontre ainsi quelque chose de sourd qui, dans l'épaisseur des couches de peinture, de liants et de temps, étage la lumière des chairs éclairées jusqu'à leur retrait sombre qui s'évanouit dans la nuit des tableaux. Ses autoportraits gravés, quant à eux, témoignent de ce que le visage y est perçu avec inquiétude dans ses moindres mimiques, jusqu'à relater l'étonnement d'yeux hagards qui découvrent leur dessin redressé depuis l'impression de la plaque à eau-forte. Bien plus tard, Courbet, utilisant le même processus de travail au miroir entre quant à lui, dans le plein jour d'un désespoir de peinture³ qui n'est probablement pas sans relation avec l'invention de la photographie au daguerréotype, qui bientôt supplante la facture de la gravure et la manière du portrait peint, par ses plaques réalistes, d'aspect brillant, à la fois imprégnées de traces d'ombres et laissant les réserves de métal révéler corps et visage de leur éclat réfléchissant.

Dès sa diffusion, la confusion du support photographique avec l'objet du miroir est ainsi patente ; il est donc logique qu'elle conduise au visage, voire que sa découpe en épouse l'ovale. Cependant, ce que recherche l'homme qui se reflète dans le palais des glaces de la modernité, n'est peut-être pas tant un accès à l'image de soi au profit d'une individuation – c'est-à-dire le passage d'une attention fugace et indistincte (celle des cours d'eau ou des coupes d'eau sur lesquels on se penche, éventuellement des pièces de métal poli ou des vitres imparfaites des fenêtres) à une observation debout face à la précision du miroir⁴ – que la fréquence d'une apparition de soi-même vouée à la parure et à la séduction, celle-ci ne s'opérant plus nécessairement par les yeux de l'autre ni le retour d'expression de son visage, et le plaçant seul devant la surprise de ses

². *Ibidem*, p. 126-127.

Cf. Michel Costantini, « Cinq visages d'Occident », in Jean-Pierre Klein, *Art et thérapie, n° spécial 42-43, Juin 1992, Le visage dévisagé, De la séduction humaine à la représentation divine, Tome 2*, pp. 76-92.

³. On songe évidemment à son autoportrait intitulé « Le désespéré » daté de 1843-1845.

⁴. dont il faut rappeler qu'au milieu du XIX^e, elle reste l'apanage des bourgeois.

traits, éventuellement leur diffraction dans un espace urbain dont, par ailleurs, Benjamin sait montrer les abîmes, comme les moires⁵.

Or, au miroir matériel devant lequel l'homme découvre son propre visage, se superpose celui de ses ressentis quant à son image réfléchie, en ce que celle-ci amène de la curiosité, de la satisfaction, parfois du vertige ou du trouble pris en plein visage, comme en témoigne l'expérience sartrienne au tournant de l'entre-deux-guerres. L'image du miroir n'est ainsi pas toujours une réassurance ; il arrive qu'elle fasse signe d'une anxiété. Sartre en souligne le désarroi de ceux qui n'ont jamais pu se faire à « cette chose grise qui apparaît dans la glace⁶ », pas plus qu'à leur visage photographié⁷. Car, outre l'apparence belle ou laide du visage, déterminée en fonction de critères contextuels, normatifs, mais aussi personnels, la réflexivité spéculaire, comme celle du cliché, œuvre sous le regard de l'homme un double analogique dont l'apparition fantomale n'est pas uniquement un appel à la contemplation narcissique ; du moins en inaugure-t-elle la blessure et la plongée au pays des morts dont le corps se refroidit au sens de la racine grecque « psucho », qui signifie perdre sa vitalité avant même que de rendre l'âme. Le héros ovidien qui, se mirant à la surface d'une onde y trouve un destin funeste avant de se métamorphoser en fleur de narcisse, est ainsi à mettre en lien avec une autre histoire de la mythologie grecque agissant une jeune-fille nommée *Psyché* parce qu'elle porte un souffle de vie suspendu au vertige de la mort⁸. Or, en aucun cas cette figure n'a connaissance du charme de son apparence ni ne se mire dans aucun miroir. C'est d'ailleurs dans l'obscurité que peu à peu se révèle sa force aimante et désirante. C'est encore dans l'épreuve et l'expérience qu'elle fait le cheminement empirique d'une vie possible. Au seuil de la surface de

⁵. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, *op. cit.*

⁶. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, [1938], Paris, Gallimard, 1972, p. 22.

⁷. Jean-Paul Sartre, *Les mots*, [1964], *op. cit.*, p. 26.

Citons par ailleurs ici les articles des *Cahiers de Médiologie* :

Françoise Gaillard « Cette chose grise qui apparaît dans la glace » in Daniel Bougnoux [coord.] *Cahiers de Médiologie n° 15, Faire face*, Paris, Éditions Gallimard, 2^e semestre 2002, pp. 25-30.

Jacques Lecarme, « Moi qui n'ai jamais pu me faire à mon visage », in *Cahiers de Médiologie n° 15*, *op. cit.*, pp. 49-56.

⁸. Selon Barbara Cassin, le mot « psukhé », s'il désigne une « âme-souffle », n'est pas uniquement destiné à énoncer le principe d'une vitalité, mais témoigne également de son déclin.

Cf. Barbara Cassin, « Les grecs d'Onians : “thumos”, “âme-sang” et “psukhê”, “âme-souffle” » in *Vocabulaire Européen des philosophies*, *op.cit.*, pp. 70-71.

représentation, le seul miroir que propose *Psyché* n'est ainsi pas autre chose que celui d'un face à face émotionnel, et non une glace reflétant une beauté défiante. Car *Psyché* est humaine et mortelle, elle est reliée à elle-même par les sentiments qu'elle porte et qu'on lui porte – donc par des ressentis affectifs – et non par le souci de son image concrète ou abstraite. C'est d'ailleurs ainsi que Sartre en approche l'essence dans son « Esquisse d'une théorie des émotions⁹ » qui lui permet de jeter les bases d'une dialectique de l'être et du néant, et d'un « en-soi, pour-soi et pour-autrui¹⁰ », dont l'existence, certes prise dans un réseau d'apparences et d'images, entend s'y repérer.

On le sait, les écrits de Lacan sur la *psyché* humaine – notamment son postulat quant au *stade du miroir*¹¹ – tendent à appréhender la place d'un signifiant *autre* qui permet à un soi de s'identifier. Parallèlement à la démarche de Sartre, le psychanalyste étudie donc l'être et ses images en vertu d'un fonctionnement structurel qui, loin de camper un sujet libre conscientisant sa réalité, le laisse aliéné à une énigme où s'entremêlent les fils du *Réel*, du *Symbolique* et de l'*Imaginaire* qui croisent nombre des tiraillements des instances sartriennes. Au final, chez Lacan le sujet se trouve divisé et dans l'errance d'une réalité qui n'est pas une vérité universelle et avec laquelle il compose, entre autres, en fabriquant des images, alors que pour Sartre, tout sujet peut guider son existence et assumer sa réalité humaine, notamment à l'appui des images, et pourquoi pas dans le champ de l'art, mais toujours activé par une conscience, même quand celle-ci est selon lui « néantisante » et qu'elle construit de l'irréel¹².

Quoi qu'il en soit de ces théories, en regard des recherches actuelles de l'anthropologie, il est intéressant d'observer que les reflets des miroirs, dans les mythes ancestraux et les rituels qu'ils engagent et déplacent d'une société à une

⁹. Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, [1938], Paris, Herman, 1995.

Rappelons que cette publication est l'introduction d'un ouvrage inachevé intitulé : « La Psyché. »

¹⁰. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, [1946], Paris, Gallimard, 1943.

¹¹. Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, [Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949], [en ligne], [consulté le 14 Novembre 2011],

< <http://espace.freud.pagespro-orange.fr/topos/psych/psysem/miroir.htm> >.

¹². Pour Sartre, « L'acte imaginaire est constitutif de l'image », il est relié à la volonté et à un désir issu de ce qui manque, mais il est toujours conscience.

Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, op. cit.*, p. 351.

autre, d'un continent à un autre, affirment toujours une grande ambivalence, car comme le souligne Julien Bonhomme, si « le miroir analogique transforme le reflet de l'égo en une altérité constituante à partir de laquelle le sujet définit son identité, s'il le construit et lui donne l'occasion de s'objectiver, sur un autre plan, il le fragilise et menace son intégrité¹³. » Depuis le reflet du miroir, la reconnaissance physique semble alors laisser place à la rencontre des faits de l'âme qui s'aventure à tâtons devant un miroir spectralisant sur lequel la nuit est tombée, alors que les réflecteurs ont parfois éclaté, et que, parallèlement, de nouvelles surfaces viennent réfléchir des ombres en fonction des faibles sources de lumière qu'il est encore possible de trouver.

Si donc le miroir, tout en reflétant les parures individuelles et collectives, par son dédoublement, place les personnes face à leur possible satisfaction comme à leurs points de vulnérabilité, la photographie – dans ses procédés techniques et ses résultats de surface – en tant qu'elle reflète des visages et en opère la captation analogique, traduit des attitudes humaines quant à la découverte des apparences d'un soi, et d'un autre que soi, qui s'avèrent autant relever d'un rapport au monde et d'un exister dans ce monde que de son contournement fictionnel. Lorsque de surcroît un miroir s'y présente, c'est toujours au visage du créateur d'image qu'il revient, en un autoportrait, dont il tente d'indiquer l'expérience d'une pensée en réflexion. C'est ce cheminement qu'espère explorer maintenant ce chapitre selon un questionnement qui voudrait conduire au visage du maintenant.

¹³. Julien Bonhomme, « Réflexions multiples. Le Miroir et ses usages rituels en Afrique centrale », in *Images Re-vues*, [en ligne], 4/2007, Document 9, [mis en ligne le 9 Janvier 2007], [consulté le 2 Octobre 2012], < <http://imagesrevues.revues.org/147>>.

○ **Portraits dans le miroir**

Au premier moment de cette thèse, tentant d’esquisser quelques-uns des visages de l’enfance, nous les avons situés à la faveur de l’échange affectif qu’un nourrisson vit dès ses premières heures depuis le regard que lui procurent les adultes, et *a posteriori*, en fonction de la reconduction de ce regard au hasard des êtres qu’il rencontre. Nous avons donc remarqué combien la teneur des premiers échanges sensoriels de l’enfant marque l’existence d’une valeur auratique ou abyssale instaurant un appel ou une peur du visage qui est aussi un rapport au monde ouvert ou non à l’ensemble de ses phénomènes.

Il est usuel également d’indiquer qu’au cours du développement d’un enfant, la progressive découverte de son corps et de son visage dans le reflet du miroir le conduit, entre six et dix-huit mois, à intégrer une image de soi non plus morcelée, mais unifiée ; ainsi accède-t-il à l’identification de sa physionomie via le geste et le regard d’un adulte référent lui indiquant l’autre de la glace par un « c’est toi » qui instaure le motif d’une expérience fondamentale de l’humain que Jacques Lacan théorise en son concept du *Stade du miroir*¹⁴.

Si, depuis la conférence inaugurale de Lacan, ce concept étend l’image reflétée de l’enfant et de son entourage, non pas à une stricte expérience visuelle, mais encore – notamment grâce au travail de Françoise Dolto¹⁵ – à des aspects sonores, olfactifs, tactiles, gustatifs, et même viscéraux, il sert à comprendre *l’image* consciente et inconsciente qu’un enfant – voire que l’enfant en l’adulte – a de lui-même et de son apparence au titre d’un ressenti de soi parmi et avec les autres dans l’espace et le temps.

Or, l’image réfléchie d’un être – et particulièrement celle du miroir – telle qu’elle le montre à l’épreuve de sa propre vie, ne passe pas toujours par la médiation de son parent ou d’une personne tierce : tôt ou tard, c’est à la solitude d’un soi amené à s’assumer dans l’harmonie ou la dureté du monde que son reflet renvoie. À ce titre, l’expérience extrême des prisonniers des

¹⁴. Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique*, *op. cit.*

¹⁵. Françoise Dolto et Juan David Nasio, *L’Enfant du miroir*, Éditions Rivages, 1987, pp. 42-47. Cf. **Volume 2, fig. 184, p. 184.**

camps de concentration nazis montre en introduction de ce chapitre combien la privation de la possibilité d'accéder à l'image de son visage – que celle-ci passe par le reflet de la glace ou par une simple considération de regard – est une privation de la faculté humaine de réflexion. Mais, comme l'indique aussi le texte de Robert Antelme cité en exergue, lorsque la « machine à exprimer » est réduite au silence, la volonté qui dans un visage anime le regard – à rapprocher du mouvement qui chez Benjamin lui permet de lever les yeux, ou de la stature qui dresse l'injonction de ne pas tuer dans les écrits de Levinas¹⁶ – cette volonté nous paraît, malgré les souffrances de son vécu, faire preuve d'une résistante qui conduit l'être à se hisser jusqu'à un morceau de miroir, et peut-être, à espérer l'éclat d'un soi encore possible, quand bien même il ne serait qu'une image imaginée au-delà du support qui la reflète, et aussi fort que puisse l'exprimer un visage en pensée.

Or, parmi les artistes déjà mobilisés dans notre étude, plusieurs d'entre eux, nés dans la décennie qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, nous semblent confronter la figure humaine au miroir de sa réflexion désespérée et pour un moment encore survivante – en partie parce qu'à travers leurs parents, ils sont implicitement marqués par les atteintes humaines de ce conflit, et ce en dépit des années glorieuses au cours desquelles ils sont élevés – aussi pour des raisons actuelles qui sont autres, mais qui néanmoins les menacent directement ou indirectement de forces néantisantes que l'on tentera de comprendre à partir de leurs images, qu'il s'agisse d'autoportraits ou non.

¹⁶. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 217.

◇ Nan Goldin : « *I'll be your mirror*¹⁷ »

Très jeune, Nan Goldin est confrontée à de nombreuses pertes : celle de sa sœur morte par suicide, celle d'une famille dans laquelle elle ne peut s'inscrire, et celle de ses amis décimés par la pandémie du sida. On comprend donc pourquoi, dès le début de son précoce travail photographique, si celui-ci fait lien avec ses proches, au jour le jour, et prend appui sur ce qui maintient ce lien, le nourrit d'affection, de présence, d'un soi avec l'autre, parallèlement, il laisse ouvert la béance de ce qui inquiète, se désagrège, ou se décompose sous la beauté des apparences et la poésie de la vie. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Nan Goldin emploie l'appareil photographique comme un miroir qui regarde le quotidien se vivre, un miroir qui se déplace, devant lequel on se pare, on pose, on doute, un miroir aussi que l'on oublie et qui pourtant reflète l'intimité la plus juste, parce que la séduction n'y est pas ostentatoire, mais existe avec ce qui lâche d'une fragilité humaine déterminée par un corps et un visage habités de sensualité. C'est ainsi qu'un boîtier reflex prend place au cœur de la vie de l'artiste, quitte à ce que le retardateur prenne en charge le déclenchement des photographies lorsque Nan souhaite y apparaître, seule ou parmi famille, amant(e)s, et amis d'une Amérique débridée autant que désenchantée. La jeune femme est alors aussi bien une personne qui figure à l'image, qu'une présence en hors-champ, et il faut concevoir son miroir photographique, à la fois comme un objet mécanique de captation qui intègre un regard propre, que comme le prolongement d'une vision organique enregistrant la vie physiquement et mentalement à l'appui des autres sens. Entre capture objective et perception humaine, on peut ainsi admettre que Nan Goldin interroge le point de vue photographique – son rapport à la réalité, ses sédimentations, ses transformations – selon la place que l'on prend, selon la façon dont on est affecté, selon la proximité ou la distance que l'on tient, selon enfin que l'on regarde soi ou autrui, ou soi, comme autrui, en

¹⁷. David Armstrong, Marwin Heiferman, Cookie Muller [et al.], *Nan Goldin, I'll be your mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996.

Précisons que ce titre choisi par Nan Goldin est celui d'un film autobiographique réalisé en 1995 avec Edmund Coulthar. Il s'agit d'un autoportrait en forme d'album de famille.

acceptation ou non de ses désirs, de ses peurs, et de ses devenirs possibles et impossibles.

L'objet miroir est aussi présent dans de nombreuses photographies. D'abord parce que son usage est courant au XX^e siècle, voire omniprésent dès les années soixante, qu'il s'agisse du miroir à main au format de poche prêt à opérer un *remake* furtif de maquillage¹⁸, qu'il s'étende en de larges surfaces dans la froideur des toilettes de lieux publics, ou qu'il reflète l'intimité des salles de bains et des chambres à coucher, dont il est alors le témoin bavard, par son décor qui raconte peut-être davantage une personne que les seuls traits de son visage : bijoux, pochettes de disques, sous-vêtements, couvertures de magazines, coupures de journaux, portraits peints ou photographiques, sont alors autant d'éléments périphériques qui, avec une efficacité certaine, énoncent un vécu depuis ses aspirations les plus spontanées jusqu'à des constructions plus élaborées.

Le miroir figurant dans les photographies de Nan Goldin est ainsi un objet du réel accroché dans l'espace ou manipulé par la main, objet prenant place dans l'existence incarnée d'un corps qui se lave, d'un visage qui se maquille et s'observe, avant de faire face aux autres avec ce qu'il sait de son apparence (qui passe par les codes vestimentaires attribués aux genres) et de sa présence symbolique dans le monde (que celle-ci soit travestie ou non)¹⁹ ; c'est aussi le pointage discret de « lignes de fiction », selon Lacan, « irréductibles pour chaque individu²⁰ », dont la clé n'est pas donnée par l'image – tout juste en esquisse-t-elle les circulations qui naviguent entre le regard ou le non-regard du sujet portraituré par rapport à son image réfléchie, pendant que celui de l'opérateur est pris dans le reflet d'un contexte narratif qui est son propre miroir de vie, avec ses dépendances, ses parts d'illusions, de chaos et d'errances. Quant au spectateur, devant les photographies de Nan Goldin, il se trouve face à des éclats de lumière disséminés à la surface des tirages qui contribuent à matérialiser le cliché en tant que support miroirique ; il semble par conséquent qu'il soit invité, à partir de ce qui dans les images est visible, à

¹⁸. Cf. Volume 2, fig. 186, p. 186.

¹⁹. Cf. Volume 2, fig. 185, p. 185.

²⁰. Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, op. cit.

recomposer des trajectoires indiscernables ou fuyantes, sans pour autant pouvoir les appréhender autrement qu'en considérant les éléments de sa propre fiction.

Mais, chez Nan Goldin, les glaces s'inscrivent aussi dans la reprise du thème pictural de la femme au miroir, lequel repose sur des valeurs de société un peu anciennes, comme si le genre féminin en déterminait l'usage en fonction d'un contrôle de la belle image – celle du modèle de *Vénus* – à offrir aux hommes. Or, la photographe est à rebours d'une distinction des genres dont l'un dominerait l'autre, pas plus elle n'obéit à un idéal de beauté porté par les arts d'occident de l'Antiquité et la Renaissance, idéal qui est en complet décalage avec le caractère d'émancipation et de revendication, aux États-Unis et en Europe, au cours des décennies soixante-dix et quatre-vingts, quant à un corps et à un visage vécus, soit en vertu d'un retour au naturel porté par le mouvement *Hippie*, soit orné en fonction d'une utilisation décomplexée de l'artifice tel qu'il est véhiculé par les détournements *Pop* et les transgressions du mouvement *Punk*. Nan Goldin célèbre ainsi sans tabou une beauté des corps qui assument leur identité sexuelle dans la nudité et via un travestissement que l'on peut finalement généraliser à toutes les tendances sexuelles, puisque se vêtir est toujours se donner à voir dans un procès de transformation de son apparence, procès qui relève de l'invention d'une image de soi agissant l'apparition de son être-au-monde, quelle que soit la société dans laquelle on vit.

Cependant, à regarder les portraits au miroir de Nan Goldin, ils nous paraissent parallèlement inscrire des sujets en proie aux vanités de l'existence, dont les appareils (qu'il s'agisse de vêtements, de maquillage, de coiffures) ne suffisent pas à les rendre heureux²¹, pas plus – comme le montre l'ensemble des travaux des jeunes années – que l'alcool, la drogue, la nourriture, la sexualité, les soins, la nature, le repos, les livres, la musique, ni même les sentiments manifestes d'amour ou d'amitié. En ce sens, comme dans les natures mortes peintes au XVII^e siècle, les premières séries photographiques de Nan Goldin sont un constat d'impuissance, dont à raison une force néantisante qui rattrape une esthétique de la spontanéité par les signes d'une mélancolie à

²¹. Cf. Volume 2, fig. 187, p. 187.

l'œuvre prenant parfois le masque d'un visage cadavérique : celui des désespérances de la vie, et celui du sida qui frappe et place les êtres face au l'inéluctable²².

Le miroir que renvoie Nan Goldin au récepteur de ses images est ainsi double : entre la vie la plus vivante – celle où la chaleur des corps se rencontre – et la mort la plus crue du gisant sur son lit d'hôpital ou dans son cercueil, il y a l'éclat de la lumière qui se pose sur les choses et les êtres et leur permet de vivre, et il y a l'obscurité qui descend et ne permet bientôt plus d'envisager un quelconque horizon.

Or, entre ces extrêmes, dont elle intègre les valeurs d'ombre et de lumière, il semble que la photographie constitue un espace de transition : en effet, elle *transit* au sens où elle arrête le temps et, comme l'indique l'étymologie latine, fait passer « de vie à trépas », mais, par ailleurs, comme l'indique un autre emploi du verbe « *transire* », elle transporte parfois jusqu'à l'extase et jusqu'à mettre dans un état second. Ainsi, autorise-t-elle un passage, un déplacement, un voyage ou une balade, qui transforme et qui induit un dépassement, cela aussi bien du point de vue de l'opérateur, que des êtres qui y figurent, ou de ceux qui y suspendent leur regard, y plongent et reviennent à leur place de spectateur. En ce sens, malgré sa fixité, l'image photographique est reliée au vivant et à son mouvement, voire, elle œuvre une capacité de l'humain à traverser sa condition d'existence par des haltes d'images, telles qu'elles s'arriment à un élan désirant, et quand bien même l'être serait inéluctablement entraîné dans un trajet sans retour vers la mort. Or ce processus ontologique, fait de temps d'arrêts et de passages, on le retrouve dans le phénomène du *transfert* du patient au cours de la cure analytique, dont Freud ne cesse de rappeler la double nature : de résistance – et donc de fixation du symptôme comme obstacle à la guérison – puis de « ressort le plus puissant au progrès du traitement²³ » – c'est-à-dire entraînant, par sa dynamique, un possible changement. Or, la pratique esthétique de Nan Goldin, aussi bien en raison de ses sujets, que de sa captation quotidienne, puis son exposition par projection continue de diapositives, nous semble procéder de telle façon qu'elle

²². Cf. Volume 2, fig. 188, p. 188.

²³. Freud, « Leçon sur le transfert » [1917] cité par Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, Paris, Anthropos, 2007, p. 12.

pointe l'imminence de l'arrêt du vivre, ses luttes désespérées de survie, tout en gardant en charge son potentiel de transformation dans le cycle du temps. En ce sens, elle s'affirme à la fois dans la spontanéité des phénomènes transférentiels et dans une élaboration fantasque, parfois extrême, répétitive, éventuellement addictive, où le sujet – qu'il soit acteur dans l'image, opérateur de celle-ci ou son lecteur emporté – parcourt les étapes d'un périple dont il est dépendant, avant que de pouvoir en franchir la limite, laquelle se départage en deux chemins distincts, l'un tendant à se résoudre à une échéance morbide, tandis que l'autre se résorbe dans un processus de création discernant un principe de réalité d'un contenu symbolique et de fiction.

Sans doute faut-il mentionner ici que Nan Goldin publie ses images sous le titre « *I'll be your mirror*²⁴ » en 1997, quelques années après sa première cure de désintoxication²⁵. Il s'agit donc d'un moment où elle affirme le choix d'une prise de distance par rapport à sa propre vie, moment justement où s'ouvre un pan de réflexion quant à ses images et notamment aux visages qui s'y mirent de toutes parts. Encore s'agit-il de se demander à qui elle s'adresse lorsqu'elle énonce « *I'll be your mirror* », car dans la polysémie de ses renvois d'images, il semble que le miroir auquel se réfère Nan Goldin soit plus opaque que ce qu'il donne à voir. En effet, en croyant tracer en un film sa traversée autobiographique à l'appui d'une photographie dont elle dit volontiers qu'elle révèle son regard, Nan Goldin semble chercher à voir, dans le miroir qu'elle tend devant son visage ou celui de ses amis, quelque chose ou quelqu'un qui n'est pas là, qui n'est plus là et qui n'est autre que sa sœur, internée à quatorze ans à la demande de ses parents, morte par suicide sous un train à dix-neuf ans, et dont elle n'a à regret conservé aucun portrait²⁶. La proposition de Nan Goldin à un « tu » équivoque, tel qu'il se confond avec un « je », ou du moins s'y superpose, en se transformant en un objet-miroir, convoque donc bien le

²⁴. Qui se réfère à une chanson du *Velvet underground* datant de 1967 d'abord reprise pour un documentaire sur Nan Goldin réalisé par l'artiste en partenariat avec la BBC en 1996.

Cf. Nan Goldin and J. Hoberman, « My number one medium all all my life : Nan Goldin Talking with J. Hoberman », in Nan Goldin, *I'll be your mirror*, Whitney Museum of American Art, Scalo, NY, 1997, pp. 142-143.

²⁵. Voir sa série « *All be myself* » 1992-1996, qui rassemble ses autoportraits réalisés notamment pendant sa cure, dont plusieurs sont reproduits dans l'édition suivant l'exposition « *I'll be your mirror* », ainsi que dans « Le terrain de jeu du diable » qui paraît une décennie plus tard.

²⁶. Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sybilles*, Paris, Éditions du regard, 2005.

déplacement d'une figure à une autre, d'un sujet à un autre, qui ici paraît revenir à ce que Lacan nomme « la béance mortifère du stade du miroir²⁷ », c'est-à-dire à une image spéculaire qui fascine autant qu'elle captive pendant ce temps de l'enfance où frères et sœurs accompagnent cette expérience²⁸. Quel est ainsi l'autre du miroir de Nan Goldin ? Est-ce le reflet de sa propre figure ou est-ce un appel des traits oubliés de sa sœur défunte ? À ce point nodal, le reflet de la glace se trouble, et on ne sait plus au juste quel sujet s'y réfléchit, ni quelle personne voit l'œil photographique de Nan Goldin²⁹.

Il est alors intéressant de s'attarder à la première vocation de l'artiste qui, probablement touchée par l'état mental de sa sœur, se destinait à devenir psychanalyste, jusqu'à ce que la mort de Barbara ne balaie finalement ce choix³⁰. Or, ce qui nous frappe, quand nous observons les photographies de Nan Goldin, c'est qu'on ne sait pas quelle place lui attribuer tant elle pivote instamment ses points de vue : s'effaçant derrière une caméra autonome, engageant une réflexion d'auteur, ou s'incluant dans les scènes d'un *underground* international qui est tout aussi bien le voyage initiatique d'Alice sous la terre cherchant à tester les substances qui la feront entrer plus avant dans l'imaginaire ou finalement revenir aux dimensions du réel, alors que le seuil opaque du miroir a été franchi dans la nuit, comme on tombe dans le trou d'un terrier qui est aussi un tombeau où on va se cacher. Quelle place occupe donc Nan Goldin dans ses images ? Celle de l'analysant, de l'analyste, ou de quelqu'un d'*autre* oscillant entre un grand A et un petit a ? Quelle souffrance met-elle en œuvre ? Celle d'une construction narcissique défaillante ou celle d'un deuil indépassable au fantôme duquel elle s'accroche et qui ne lui permet pas de trouver le juste sens de sa vie ?

Dès lors que l'on appréhende ses photographies, et particulièrement en s'attachant à ce qu'elles mettent ou remettent en jeu du *stade du miroir*, on peut

²⁷. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 571.

²⁸. Barbara est de sept ans l'aînée de Nancy, elle est internée quand Nan a sept ans à son tour, et meurt lorsque Nan a onze ans. Toujours est-il que Barbara a pu être la référente de Nancy au moment où celle-ci vivait l'expérience du miroir, rappelons-le au sein d'une famille de quatre enfants, où il est plausible qu'une mère débordée ait pu déléguer une partie de son rôle à sa fille aînée.

²⁹. Cf. **Volume 2, fig. 189, p. 189.**

³⁰. Hervé Le Goff, article « Nan Goldin » in Encyclopédie Universalis, [en ligne], [consulté le 7 Janvier 2014], < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nan-goldin/>>.

effectivement y déceler l'intrication intensive de pulsions de vie et de pulsions de mort, dont André Green rappelle le modèle dialectique que l'analysant est amené à rejouer dans le cadre de son transfert afin de le dépasser³¹. Ainsi la fascination narcissique est-elle une résistance au travail d'analyse, alors que son détachement permet à l'analysant de se décentrer, pour peut-être accéder à une transcendance, à un *aller vers* un visage autre que le sien. Encore faut-il qu'il soit suffisamment conforté, heureux de l'image que lui réfléchit son quotidien. Or, précisément les autoportraits au miroir de Nan Goldin font état d'une solitude devant l'image de soi, parfois du saisissement d'une angoisse – regard tourné vers un dedans qui s'absente à la présence corporelle – d'un visage cogné, tuméfié, qui n'en finit pas de subir des blessures physiques et psychiques au-devant desquelles il va³². Malgré leurs parures contrôlées devant la glace, ceux des amis ne sont pas plus sereins, insatisfaits qu'ils sont de l'histoire qu'ils se racontent via l'apposition des fards, quand ils ne font pas la rencontre moribonde du sida. Qu'indiquent donc ces visages réfléchis au-delà de leur beauté imageante si ce n'est le retrait de figures parentales, non pas absentes, mais peut-être incapables d'accompagner le visage de la petite enfance d'un « c'est toi » confiant et rassurant³³ ; qu'indiquent ces visages en amont de l'acte photographique si ce n'est l'ombre portée d'un désarroi qui les pousse à se perdre dans l'errance de dépendances pulsionnelles ? Que signifient donc ces portraits et autoportraits d'une jeune femme qui devient photographe à l'âge où sa sœur a choisi de mourir sur une voie ferrée ? Et que disent-ils, enfin, dans leur mutisme adressé, d'une personnalité, dont le désir d'être psychanalyste pivote avec une destinée artistique qui choisit la photographie comme médium ?

Entre ombre et reflet, le choix de Nan Goldin n'est pas anodin. Force est ainsi de constater que pour faire ses images, son visage, est souvent situé dans la position thérapeutique que préconise Freud – ni tout à fait dans la lumière, ni complètement dans l'ombre³⁴ – ainsi le plus souvent, hors du

³¹. André Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983-2007, p. 17 et pp. 56-59.

³². Cf. Volume 2, fig. 190, p. 190.

³³. Voir à ce titre la photographie de la chambre des parents de Nan Goldin, où un miroir ne reflète rien et est mis à équivalence avec un portrait photographique du couple.

³⁴. Cf. volume 2, fig. 191, p. 191.

champ du sujet traité (non pleinement visible par celui-ci puisqu'il est en partie occulté par son boîtier), et surtout, c'est là répétons-le l'originalité de son travail, comme s'il était lui même un miroir pour autrui (d'ailleurs, quand les figures amies sont photographiées dans une glace, la photographie est généralement placée de sorte à ne pas apparaître sur le cliché). En ce sens, quand elle accompagne ses diaporamas de la chanson « *I'll be your mirror* », comme l'analyste, elle fait écho à des visages qu'elle invite à réfléchir sur leurs captures spéculaires, et, s'en remettant au silence photographique, elle le fait en laissant la parole d'une chanson se crier par d'autres.

Il arrive cependant que le visage de Nan Goldin, depuis le hors-champ, revienne vers l'avant pour se retrouver dans l'éclat fulgurant de l'image. Dans ce cas, il est alors un visage qui, lui aussi, se confronte à la glace, là où se cherche un soi qui ne se reconnaît pas et se demande à lui-même, pourquoi ce visage, cette souffrance, cette solitude, cette angoisse, ce vide³⁵ ? La surface du miroir, puis son cadre semblent alors redoubler les contours du support photographique, et ainsi établir une distance à l'intérieur du cliché, qui se donne alors pour un miroir duquel on viendrait à s'écarter. À partir de son image réfléchie, il semble donc que Nan Goldin, loin de s'en remettre au piège d'une mise en abyme sans issue, s'acharne au contraire à trouver quelque chose comme l'ouverture d'un espace de pensée. L'artiste semble ainsi construire un processus différentiel entre ce qu'est une figure dans un miroir, ce qu'est constituer un miroir pour autrui, et ce que la photographie met en œuvre au titre d'une réflexion à double sens. On y voit certes l'identification mélancolique à l'objet perdu dont Silvia Lippi pointe le deuil impossible en une perpétuelle menace d'effondrement³⁶, mais on y trouve aussi un visage en auto-analyse, où Nan Goldin est à la fois l'analysant qui patiente et chemine et l'analyste qui entend l'énoncé d'un message dont les mots s'élancent avec des couleurs et des éclats de lumières, des caresses sur des corps, une joie à être ensemble – soit, autant de liens qui renforcent, construisent, rassurent, et tiennent l'identité, et ce malgré la gravité de la mort qui rôde aux fenêtres du défilement de la vie. Alors, la pratique photographique peut projeter les

³⁵. Cf. Volume 2, fig. 192, p. 192.

³⁶. Silvia Lippi, « La vie et la mort dans les photos de Nan Goldin », in *La Clinique lacanienne* 2009/1, N° 15, pp. 195-205.

diapositives d'une espérance d'apaisement quant à la sœur perdue en chemin, quant aux amis dont l'identité est en déshérence, et pour un soi qui souffre la complexité d'être et tente de s'y retrouver. Si le *stade du miroir* y est rejoué dans un transfert narcissique dont Kohut décèle les modes fusionnels, de jumelage, ou de service³⁷ que l'on peut aisément repérer dans les séries d'images à double visage de Nan Goldin, si la transparence de la diapositive permet d'en traverser aussi bien les reflets miroitants que les projections illusoire qui s'y trament, ce qu'il y a d'important, c'est que non seulement la photographie est en capacité de révéler aussi bien les reflets que les ombres et les images diaphanes qui la constituent, mais encore, qu'entre son énoncé symbolique et ses condensations inconscientes, elle porte en son seuil ce qui permet à un être de s'identifier, à savoir un procès de rencontre des images qu'il voit et qu'il crée, où il peut distinguer, et ce qui le domine d'un rapport à un soi qui projette ses désirs et leurs manques (y compris les formes traumatiques qui l'attachent d'un lien mortifère), et ce qui, à la rencontre de l'altérité, le réveille de ses illusions et de ses désarrois, et lui permet de dire à l'appui de la figure de l'analyste un « je suis cela » qui ne se fixe pas à la figure du miroir parce que s'en détachant, il vit.

Dans le cas de Nan Goldin, ce passage vers la vie est perceptible dans la permutation du motif du miroir pour celui de la fenêtre³⁸ – fenêtre un temps fermée, puis transparente, puis ouverte, et bientôt laissant place à des environnements extérieurs, à la lumière naturelle, et à des portraits fondus dans les paysages et la beauté du monde. Cependant, l'eau des baignades avec les amis avale encore les corps, ne laissant en sortir que le visage³⁹. Et si Narcisse n'est plus, du moins, s'il ne se regarde plus, un reflet informe qui flotte à la surface des rivières, des étangs, ou de la mer en laisse présumer le destin funeste. La pulsion de mort n'est ainsi jamais bien loin, elle reste active dans une photographie qui en montre le seuil, et par laquelle une femme artiste survit.

Or comme l'indique Claire Christien-Prouet lors d'une interrogation sur la place de l'analyste pendant la cure et à l'appui des paroles de Lacan : « Il y a

³⁷. Cité par Benoît Virole, « L'instance de soi », in *La complexité de soi*, Éditions Charielle, 2011, chapitre 22, p. 8, [en ligne], [consulté le 8 Janvier 2014], <<http://virole.pagesperso-orange.fr/Cxsoi.htm#table>>.

³⁸. Cf. **Volume 2, fig. 193, p. 193.**

³⁹. Nan Goldin, « Éléments » [1999], in *Le Terrain de jeu du diable*, Paris Phaidon, 2003, pp. 4-56.

dans l'image quelque chose qui transcende le mouvement, le muable de la vie, en ce sens que l'image survit au vivant⁴⁰. » Réside peut-être alors dans les photographies en miroir de Nan Goldin, en même temps qu'une force désirante, une puissance pétrifiante qui contient des trouées de néant par où les sujets fuient ; cependant, un visage indistinct s'y présente, qui prend garde et qui veille, qui console et apaise, et qui finalement s'efface pour laisser s'ouvrir la possibilité d'un écart visant à voir la vie.

⁴⁰. Claire Christien-Prouet, « Transfert et miroir », in *École de psychanalyse du champ lacanien*, [en ligne], [consulté le 8 Janvier 2014],

<http://www.champlacanianfrance.net/IMG/pdf/christien_prouet.pdf>.

Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 409.

◇ Hervé Guibert et « l'Injonction de son beau moment⁴¹ »

Voir la vie est aussi ce qui motive, en France, le travail d'Hervé Guibert. Ainsi, comme l'artiste américaine dont il est le contemporain⁴², il pratique la photographie depuis l'adolescence, notamment suite au don paternel d'un *Rollei 35* auquel il reste fidèle⁴³. Comme elle, il se photographie avec parents, famille et amis, et bien que vivant dans un milieu radicalement différent⁴⁴, il affirme par l'image une homosexualité encore peu exposée pour l'époque⁴⁵. Enfin, comme chez la photographe américaine, les clichés du jeune Guibert sont très tôt hantés par la mort, cela bien avant qu'il ne se sache atteint du sida, mais sont aussi, de façon récurrente, parsemés de miroirs⁴⁶. Qu'il s'agisse des vitres ou des laques dans lesquelles les corps se reflètent, des glaces de ses divers appartements ou des chambres d'hôtel qui scandent ses voyages, le miroir est ainsi, dans ses photographies, une surface de réverbération privilégiée, sans doute parce qu'enchâssée dans l'existence, dont elle accompagne les lieux et les circonstances, elle participe à ses yeux d'une poétique du réel.

Pour Guibert, donc, se photographier dans un miroir est un geste naturel, un « certificat de présence⁴⁷. » C'est une manière de se situer dans l'intimité du lieu d'habitation où la glace est vécue comme un objet important. S'y regarder n'y est pas ressenti comme un problème, encore moins une culpabilité, dont il balaie aisément l'influence judéo-chrétienne. Cela est plutôt vécu comme une curiosité de l'image de soi, que la peinture et l'écriture

41. Hervé Guibert et Hans Georg Berger, *L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment ?*, Paris, William Blake and co, 1988.

42. Guibert est né en 1955. Il commence à photographier en 1972. Sa production photographique s'étend de 1976 à 1991, année de son décès. Parallèlement, l'œuvre de Nan Goldin, née en 53, s'amorce en 73, diffuse ses thèmes majeurs aux États-Unis au cours des années 80, puis en Europe et à l'international au cours de la décennie suivante, les années 2000 témoignant d'un apaisement qui lui permet probablement de revenir sur la personne de sa sœur.

43. Jean Baptiste Del Amo, *Hervé Guibert photographe*, Paris, Gallimard, 2011, p. 5. Agathe Gaillard, « Hervé Guibert » in *Galerie Agathe Gaillard* [site web, rubrique photographes], [en ligne], [consulté le 9 Janvier 2014], <<http://www.agathegaillard.com/Herve%20Guibert.html>>.

44. Hervé Guibert vit à Paris dans une sphère intellectuelle où l'on compte de nombreuses personnalités, parmi lesquelles le philosophe Michel Foucault, le metteur en scène et réalisateur Patrice Chéreau, l'artiste Sophie Calle et, on l'a vu dans un précédent chapitre, la comédienne Isabelle Adjani.

45. On songe notamment au scandale provoqué par le cinéma des années 60-70 de Pasolini.

46. Cf. **Volume 2, fig. 194, p. 194.**

47. Hervé Guibert, « La chambre » in *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, p. 70.

explorent de façon intéressante, et dont il réfute absolument la suffisance ou la vanité qu'on pourrait lui prêter, ainsi que l'indique le passage suivant :

Pourquoi diable n'en finit-on pas de faire le procès du narcissisme ? Comment un substantif charmant et grave a-t-il pu devenir si trivialement péjoratif ? Les peintres qui durant toute l'histoire de leur activité n'ont pas cessé de fouiller leur propre pomme, entre celle des autres, ne l'ont-ils fait que pour léguer une vaniteuse luisance, l'assurance flatteuse d'une admiration posthume ? Ce qu'on dénigre comme narcissisme n'est-il pas le moindre des intérêts qu'on doit se porter, pour accompagner son âme dans ses transformations ?⁴⁸

Et, de fait, ce que nous apprend la métapsychologie, c'est que le narcissisme est en premier lieu l'étape d'une construction nécessaire à l'individu, en tant qu'elle lui permet de s'identifier dans un mouvement qui le conduit à connaître l'altérité. André Green rappelle ainsi sur les pas de Freud que cette valeur positive du narcissisme engage la vie psychique du sujet « dans l'accomplissement de ses pulsions de vie, contre les effets dévastateurs de la pulsion de mort⁴⁹. »

En ce sens, tout sujet est amené à aborder avec plaisir l'image de l'autre et de soi-même, et il faut admettre qu'en fonction de cette quête de l'agréable, la séduction anime les liens de la vie. D'ailleurs, si l'on s'attarde au premier sens du verbe « séduire », on remarque qu'en latin classique, « *seducere* » mentionne « une action qui amène à part⁵⁰ », ce qui semble indiquer un élan, l'éventualité d'une capture, mais aussi la réalité d'un écart que l'on peut interpréter comme une séparation néfaste ou au contraire salvatrice⁵¹. On peut en retenir un rapport au monde, tel qu'il instaure une unité désirante capable de liaison et de déliaison, qui toujours demeure attentive vis-à-vis de soi, comme d'un autre que soi. Quoi de plus normal, en effet, au cœur de la vie sociale, que de prêter attention à soi, pour soi, et pour autrui ? L'hygiène corporelle, le vêtement, les

⁴⁸. Hervé Guibert, et Hans Georg Berger, *L'Image de soi ou l'injonction de son beau moment ?*, *op. cit.*, ouvrage non paginé.

⁴⁹. André Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, [1983], Paris, Minuit, 2007, p. 17.

⁵⁰. D'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, en lat. class. « action de prendre à part » est formé sur le supin « *seductum* de *seducere* », v. *seduire*.

CNRTL, « séduction », [en ligne], [consulté le 9 Janvier 2014], <<http://www.cnrtl.fr/definition/seduction>>.

⁵¹. Voir également l'étymologie du verbe « séduire [*seducere*] » sur le même site dont le sens est d'abord celui d'un écart avant que d'être interprété par les ecclésiastiques au sens d'un détournement puis d'une corruption.

CNRTL, « séduire », [en ligne], [consulté le 9 Janvier 2014], <<http://www.cnrtl.fr/definition/seduire>>.

Cf. Article « *seduco* » in Dictionnaire Gaffiot, [1934] p. 1415, [en ligne], [consulté le 9 Janvier 2014], <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=seducere>>.

soins prêtés à la coiffure, à la peau du visage, à ses orifices – yeux, bouche, nez, oreilles – correspondent en effet à des gestes quotidiens visant une précaution de soi, qui non seulement répète celle que l'on reçoit des adultes dans le petit âge, mais qui, par-delà son contrôle du foyer sensitif que constitue le visage, détermine également l'intégration d'un rapport de sensualité qui se ré-adresse en une charge libidinale tournée vers autrui.

Hervé Guibert en a pleinement conscience, pour plusieurs raisons qu'il convient d'évoquer. D'une part parce que travaillant auprès d'aveugles, il connaît ce caractère pulsionnel de visages en souci de plaire, cela quand bien même ils ne se voient en aucune façon⁵² ; aussi parce que sa pratique photographique le conduit à regarder des visages avec une acuité singulière et à en déceler le désir d'un devenir éclatant à la surface de la future image en noir et blanc ; enfin, parce que la beauté de son propre visage affirme une attitude devant le boîtier photographique, à travers une stature corporelle qui se fait présence, et qui en s'exposant pour soi et pour l'autre atteint une photogénie⁵³.

Or, à l'époque où il se questionne sur le narcissisme, Hervé Guibert revendique une écriture de soi qui passe par le texte et par la pratique photographique. Il se prête aussi aux prises de vues régulières de son ami Hans Georg Berger avec lequel il partage de nombreuses vacances depuis 1979, et dont il devient rapidement « le sujet presque exclusif⁵⁴. » Parfois mises en scène, parfois ouvertes sur la déambulation naturelle de balades extérieures, les images de Berger ne sont pas datées. Hervé Guibert y apparaît en pied, ou de près, mais toujours – il en témoigne – elles lui font miroiter ce qu'il nomme son « *beau moment*, tel [dit-il] que souvent je ne l'avais même pas pressenti⁵⁵. »

Or, ce que constate Hervé Guibert, c'est qu'en effet, dès lors que, tout en restant acteur de son existence, un sujet prend figure en se prêtant à un cliché qui capte sa détermination sensible à faire surface, la photographie le révèle comme peut le faire l'occasion d'un passage devant la glace, cela même

⁵². Il les décrit instamment au travers des personnages d'un roman déjà mentionné au quatrième chapitre de cette thèse.

Cf. Hervé Guibert, *Des aveugles*, *op. cit.*

⁵³. Cf. volume 2, fig. 195, p. 195.

⁵⁴. Hervé Guibert et Hans Georg Berger, *L'Image de soi ou l'injonction de son beau moment ? op. cit.*, non paginé.

⁵⁵. *Idem.*

lorsque le visage est dubitatif, inquiet, défait, et plus encore quand il le sait. C'est ce que montre notamment une photographie de la série prise à l'hôtel *Old Cataract*, à cet instant où Hervé Guibert passe devant le miroir de la chambre : il n'y a là aucune échappatoire à l'image d'un soi, dont le reflet met en lumière un visage aux yeux fixes qui se regarde, se cherche, s'écrit, puis fait face de tout le saisissement de son apparaître à sa figure stupéfaite⁵⁶.

En écho à ces images, la pratique photographique d'Hervé Guibert s'attache à une narration autobiographique où les scènes au miroir ne sont pas tant recherchées pour l'intimité qu'elles présentent, que vécues en ce qu'elles scandent le quotidien des instants où l'on s'apprête, où l'on vérifie – parfois même avec humour ou jusqu'à l'agacement – cette image de soi attendue ou trop en attente des apparences qu'elle emprisonne⁵⁷. Ainsi, à regarder les autoportraits d'Hervé Guibert avant le diagnostic de sa maladie, on est enclin à se demander si la recherche de soi dans le visage du même n'est pas à la fois attiré et encombré par sa beauté ; attiré au point d'en retrouver les traits sur des mannequins de cire, des visages amis, ou les autoportraits de jeunesse de Rembrandt auxquels il ressemble et s'identifie⁵⁸ ; encombré, dans la mesure où se voyant, le jeune homme s'agace lui-même de son geste de prise de vue, comme d'ailleurs, des photographies de son visage affichées dans son appartement qu'il finit par refuser.

Toujours est-il que dans ces premiers autoportraits l'attirance mimétique tend généralement à l'emporter, cela en raison de la fréquence de répétition des motifs du semblable, mais aussi de par la perméabilité analogique dont se teinte sa pratique photographique quant au traitement des éclairages qui sont

⁵⁶ Cf. volume 2, fig. 196, p. 196.

⁵⁷ On renvoie ici à plusieurs clichés : l'un montrant Thierry grimaçant au miroir, Guibert se photographiant sans se regarder, ou encore ce dernier ne manquant pas de cadrer dans le miroir, la figure pendue au plafond d'un petit marquis qui est là comme s'il était suspendu aux manières courtisanes de ses belles apparences.

Cf. Jean-Baptiste del Amo, Hervé Guibert photographe, Paris, Gallimard, 2011, p. 88, p. 114, p. 122.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 30, p. 98, p. 156, et p. 164. Cf. Volume 2, fig. 197 et 198, pp. 197-198.

Il écrit ainsi à propos de sa collection de reproductions des autoportraits de Rembrandt : « Je les scrutais sans relâche, comme un miroir de science-fiction qui me renverrait tous les âges de ma vie à la fois [...] Je m'y identifiais. Mes propres autoportraits, je les aurais voulus ainsi. En choisissant ceux-là, c'était aussi les miens que je choisissais. Je déchirais la plupart des photos qui me représentaient, et ainsi par cette absence d'image, comme par le rejet des trois autoportraits de Rembrandt que je n'aimais pas, je fixais mon propre autoportrait, je délimitais une image posthume. »

travaillés à l'identique de ceux du vieux maître du clair-obscur : Hervé Guibert met donc son beau visage dans la pénombre, il en cherche la part sombre, informe, non visuelle ; celle qui résiste au regard complaisant ou aimant, quitte à basculer dans la haine de soi ou de l'autre ; celle qui, en retrait de soi, s'ouvre à la plus dangereuse limite du passage à l'acte, dont la création constitue le geste moindre ou peut-être le plus fort.

Car la certitude confortable de la beauté physique est pour Hervé Guibert une imposture, une impasse, qui lui permet d'interroger la dérobée de son visage, alors que d'autres, tel Sartre frappé par sa laideur, ou Barthes si mal à l'aise devant l'objectif, sont dans une douleur de se voir qui les mine d'autant qu'ils adhèrent encore à l'analogon ou au référent de l'image. Souvenons-nous des paroles de l'auteur de *La Chambre claire* qui, à propos de ses portraits photographiques, confie lors d'un entretien radiophonique combien ceux-ci le « dénarcissent⁵⁹», d'où, selon lui, la « condamnation à l'imaginaire », puis à l'écriture qui dépasse ce qu'il nomme « la fissure du sujet⁶⁰. »

Chez Guibert, au contraire, s'il y a constat d'une plastique du corps et du visage qui font le jeu d'un modèle idéal, s'il en reconnaît même le charme fascinant de s'y être adonné⁶¹, il reconnaît aussi immédiatement se sentir vis-à-vis des images où il apparaît « comme vis-à-vis de sa propre écriture : à la fois au plus près d'elle-même, et déjà si lointain⁶². » Au plus près parce que bien sûr, il y reconnaît son visage, au plus près également, en raison de ce que ce visage participe à une expérience photographique qui est la trace d'une rencontre entre deux auteurs, et au plus loin, en ce qu'il y voit une conduite posturale, une « folie à deux » où, dit-il « le photographe et son modèle jouent à la photographie jusqu'au délire⁶³ », chacun constituant le miroir de l'autre en un autoportrait mimétique où Narcisse se mire éternellement. Or, le bel Hervé doute, il doute non pas de *sa* beauté, mais de *la* beauté et s'en inquiète, il doute

⁵⁹. Roland Barthes, *Fragments de voix, Entretiens avec Jean-Marie Benoist et Bernard-Henri Lévy*, [CD-enregistrement radiophonique - 1977], Paris Radio-France et Arles, Harmonia mundi, 2004, piste 3, à 4'50".

⁶⁰. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 9.

⁶¹. Hervé Guibert et Hans Georg Berger, *L'Image de soi ou l'injonction de son beau moment ? op. cit.* non paginé.

⁶². *Idem.*

⁶³. *Idem.*

de ce que le parfait visage soit en adéquation avec la belle âme qu'on pourrait lui prêter.

Pour cette raison, il questionne les apparences, celle des mannequins parfaitement réalisés et dérangeants au possible, qui sont beauté regardée et beauté ouverte jusqu'à leur chair de *fac-similé* dont il montre l'exactitude telle qu'elle est dépossédée de sa référence, comme une photographie perd un jour la ressemblance du sujet regardé – tiré à elle – et le résorbe en une figure diaphane, un *spectrum* dirait Barthes⁶⁴, qui n'est plus que le reflet spéculaire d'une substance disparue vouée à l'anonymat.

Ainsi, observe-t-il que la photographie, de même que le miroir, est surface de diffraction, de déformation, qu'elle est l'occasion d'un point de vue qui n'est peut-être ni objectif, ni idéal, et qu'en ce sens, selon l'orientation du sujet regardant et du sujet regardé, elle peut passer de la beauté la plus franche, la plus éclatante, à quelque chose de plus trouble où vient se nicher une laideur d'autant plus abjecte qu'on ne la visualise pas d'emblée.

Les autoportraits d'Hervé Guibert sont donc sans concession pour lui-même : visage grave, regard sombre, ils recherchent le flou, le décadage, éventuellement la distorsion⁶⁵. Parallèlement, ils ne négligent pas leur ombre qui furtivement se pose sur les surfaces réfléchissantes⁶⁶ : ombre du photographe en acte, ombre du corps en tête, ombre sans visage, qui cherche sa forme dans la lumière du jour, comme dans l'obscurité, ombre qui consiste à être par appartenance à une apparence et qui vient la défier.

Hervé Guibert est donc en quête d'une énigme qu'il voudrait percer, appareil en main : comment tracer une image de soi qui serait juste ? Serait-ce par un surplus de présence indicielle, c'est-à-dire en captant l'image d'un soi, son reflet et/ou son ombre portée à la fois ? Comment tracer un soi qui ne se départirait pas de sa présence, ainsi un soi en réflexion, tel qu'il serait capable de retenir « l'image fantôme⁶⁷ », celle qui s'absente, se dérobe et échappe ?

⁶⁴. Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 22

⁶⁵. Cf. **Volume 2, fig. 199, p. 199.**

⁶⁶. Cf. **volume 2, fig. 200, p. 200.**

⁶⁷. Ce que Hervé Guibert nomme une « image fantôme » est, comme il s'en explique dans son ouvrage, une image de la pensée agie auprès de sa mère et dont la pellicule n'a pas enregistré la prise.

Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, pp. 11-18.

Comment photographier un soi qui serait en mesure de donner accès à sa pensée⁶⁸ ?

Les autoportraits de Guibert ont cela de particulier que de façon récurrente ils intègrent l'appareil de prise de vue en cours de fonctionnement, tel qu'il s'intercale entre l'opérateur et son image⁶⁹. Ainsi, insistent-ils sur le geste photographique, dont la saisie induit parallèlement un retrait du visage, c'est-à-dire, concrètement, un écart de soi face à cet autre soi qu'il reflète. Narcisse ne peut dès lors pas plonger en son image, ou du moins s'il le fait, ce n'est pas autrement que via des projections narratives qui en déplacent les traits vers une chaîne d'identifications fictives dont l'assemblage construit un personnage qui part d'une figure de soi pour devenir autre.

En tant qu'il figure dans l'image, si le geste photographique est réflexif, pour autant, son mobile ne semble pas répondre à une autocitation qui viendrait mettre en abyme son auteur. En effet, il semble que la fonction figurale du boîtier photographique, par sa frontalité, mette en place une résistance à la prise, résistance en laquelle s'établit le *contre* de la rencontre. Si donc il y a bien un *aller vers* en une question adressée à ce qu'on ne connaît pas encore, s'il y a tentative de contact avec l'image de soi, il y a aussi appréhension d'un choc, dont l'effet est celui d'un repoussoir. De tout son être, Hervé Guibert pressent la force négative de la rencontre, il s'y heurte. À ce titre, il est important d'articuler ses premiers autoportraits au miroir à ceux qui s'inscrivent dans une démarche plus mature, et qui sont plus fouillés parce que la densité des reports d'ombre y est davantage travaillée. Il est ainsi troublant d'observer que dans l'année où il apprend son infection par le virus du sida, Guibert se photographie en plaçant derrière lui un projecteur, de sorte qu'à son visage violemment réfléchi par le miroir dans la noirceur de la nuit tombée, l'ombre portée de son geste photographique s'ajoute comme un profil d'arme

⁶⁸. L'auteur commence justement son ouvrage « L'Image fantôme » en indiquant son intérêt d'enfant pour une invention fantasque trouvée dans Bibi Fricotin, à savoir : « les lunettes à lire la pensée » dont il écrit avoir imaginé que la photographie aurait, à ses yeux, ce pouvoir de compréhension et en même temps de mise à nu.

Ibidem, p. 9.

⁶⁹. Cf. Jean-Baptiste del Amo, *Hervé Guibert photographe, op. cit.* p. 52, p. 88, et p. 122.

qui menace, comme une forme qui troue, qui découpe, et qui en touchant désincarne⁷⁰.

La pulsion du geste photographique entame ici une rencontre qui voisine avec le sexuel, mais le temps de l'attrait y est tracé, retracé, en un arrêt de mort sans autre horizon que la table d'écriture, puis le lit, où le visage allongé fixe l'appareil qui prend, qui tire le portrait, tout juste comme on tire quelqu'un, comme on est tiré ou qu'on se tire ; de toute façon, il n'y a plus qu'à partir, qu'à se regarder partir sur l'œil rond de l'objectif, dont le diaphragme est en train de s'ouvrir avant de se fermer pour toujours. Guibert est ainsi face à son destin inéluctable qu'il attend⁷¹.

Dans le miroir, ou au miroir de son œil photographique, il en répète la *tuché*, cette rencontre à propos de laquelle Evelyne Hurtado précise : « c'est ce qui n'a pas pu être évité, ce qui est impossible à symboliser pour le sujet, et que Lacan va nommer le réel. C'est la rencontre avec quelque chose d'inattendu qui n'a pas été programmé. C'est le réel du trauma⁷² » qui ici rappelle celui de la naissance prise au choc du fait de vivre, en tant que celui-ci est pulsation continue et discontinue, dont le battement fend et refend le sujet, entre la possibilité de la vie et la perpétuelle menace de la mort. Or, à la naissance, rappelons-le, un nourrisson n'est pas capable de différencier ses sensations de celles de l'adulte qui prend soin de lui. Sous le miroir pour lui voilé des yeux de son référent, il existe dans la plénitude de la fusion qui l'englobe et le protège, et, quand ceux-ci disparaissent, il est en appel du visage aimant.

En ce sens, il semble que la figure de Narcisse soit celle d'un sujet blessé quant à son illusion perdue d'une fusion première au sein de laquelle il était enclos. D'où, pour le sujet narcissique, le désir de retrouver cet état initial d'unité indifférenciée, dont la conséquence est celle d'une plongée de soi dans le même, qu'une voix en écho ne parvient pas à individuer en faveur d'un rapport autorisant la distinction de ce qui est autre. Si l'autoportrait, en réfléchissant le visage du même, relaie cet archétype, si ainsi il n'échappe jamais tout à fait à la tentative de retrouver l'unité perdue, lorsqu'il utilise l'objet du

⁷⁰. Cf. volume 2, fig. 201, p. 201.

⁷¹. Cf. Volume 2, fig. 202, p. 202.

⁷². Evelyne Hurtado, « La répétition de Freud à Lacan : “répéter, destin du sujet et voie du désir” » in *Mensuel de l'École de psychanalyse des forums du champ lacanien de France*, n° 44, Juin 2009, pp. 49-57.

miroir dans le procès de fabrication de l'image, ou quand il le fait entrer dans le champ de la représentation, ce n'est pourtant pas pour s'y mirer, mais au contraire pour s'y retrouver au sens propre comme au figuré. Cela signifie qu'une quête de soi y est menée, non pour s'y perdre, mais pour répéter ce qui se joue dans le miroir, sous ses propres yeux, en tant qu'ils ne sont pas l'otage d'un regard englobant. C'est pourquoi, entre *tuché* et *automaton*, les photographies d'Hervé Guibert interrogent avec insistance cette rencontre de l'image de soi, en ce qu'elle figure un visage et une sexualité en quête du même, dont il entend assumer l'écart et la mise en réflexion ; elles se demandent, qui plus est, si l'acte photographique ne serait pas l'occasion de répéter une rencontre essentielle, où le rapport et la fusion semblent voisiner, où, côte à côte, la vie et la mort attendent ce qui vient, tout en cherchant à atteindre ce qui est perdu d'avance. Au cœur des tensions à être, un désir cru y vient prendre trace. Par le fruit du hasard, il est relié au goût amer de la douleur de mourir. Le visage d'un beau jeune homme en porte l'inquiétude à l'œuvre. Il persiste à la vivre, à la dire, à en toucher le sens.

Aujourd'hui, alors qu'Hervé Guibert s'en est allé, ses images affirment des enjeux esthétiques d'une force extrême qui, parce qu'ils sont ancrés dans l'existence, abordent une réalité d'autant plus juste qu'ils en explorent les surfaces et les épaisseurs, les éclats diaphanes et les ombres incertaines, les points de vue, leurs contours, leurs détours, et leurs sédimentations de temps. La pudeur et l'impudeur d'un corps et d'un visage en proie au vivre et au mourir ainsi exposent leur *figurance*, non pas en traversant la transparence des miroirs, mais davantage en raison de ce qu'à leur surface, ils se heurtent à une opacité qui révèle ce qui s'y réfléchit, ce qui s'y projette, ce qui parfois s'y imagine, et toujours, ce qui alimente une pensée. La photographie en est la contingence et le choc, l'intensité pure, l'écriture et la lecture infinies.

2. Visages en miroir

Si la photographie constitue un mobile d'exploration de l'image de soi au miroir de ses pensées, c'est que – dès son invention – son appareillage, son dispositif, et ses procédés techniques établissent une confusion entre la latence de son support imageant et la condensation temporelle qu'intègre la réflexion d'un visage à la surface d'un miroir⁷³. Cette confusion n'échappe pas à Baudelaire, dont le fameux texte relatif à l'entrée de la photographie au salon de 1859 relate la foule qui, tel un seul Narcisse, vient « contempler sa triviale image sur le métal⁷⁴ », foule que l'écrivain ne manque pas de situer sous le joug idolâtre d'une adoration aveugle⁷⁵. Car la révélation de l'image photographique, si elle est issue de la conjonction technique de procédés optiques et chimiques habilement maniés par l'homme, elle se fonde aussi sur une confection et une réception ancestrale des images, qui relèvent du don, du génie, du magique. En ce sens, la photographie est un prodige qui surprend la société dans laquelle elle prend naissance ; société qui par ailleurs accède à une image de soi de plus en plus précise, du fait de la diffusion progressive des miroirs, bientôt fabriqués de façon industrielle.

Cela explique peut-être, qu'un des enjeux esthétiques d'une photographie qui a fait le jeu du visage, soit de questionner non pas l'exactitude des traits d'une personne, mais la saisie de son évanescence et de ses latences – ou, pour le dire autrement, le fantasme, longtemps réservé à la lente faction picturale au service des élites, et notamment à sa patiente et délicate technique des glacis qui elle-même fait référence à l'éclat des miroirs⁷⁶, d'en saisir l'aura.

Suivant cette logique, les autoportraits photographiques au miroir que nous avons choisi plus haut et pour exemple dans la production du XX^e

⁷³. On dit par exemple « se regarder dans un miroir », comme si l'objet, au-delà de sa fonction de surface réfléchissante, était le contenant d'une durée et d'une traversée.

⁷⁴. Charles Baudelaire, « la photographie entre au salon », in André Rouillé, *La photographie en F. op. cit.*, p. 327.

⁷⁵. Souvenons-nous en effet de « ces adorateurs du soleil » critiqués par Baudelaire. Cf. *Idem*.

⁷⁶. C'est d'ailleurs peut-être ce qui fait qu'Alberti situe l'origine de la peinture en filiation avec le mythe de Narcisse contemplant son reflet à la surface de l'eau.

À ce sujet voir, Agnès Minazolli, « l'image profonde sous l'œil vigilant du miroir » in *La première ombre, Réflexion sur le miroir et la pensée, op. cit.*, pp. 101-102.

siècle⁷⁷, ont ceci de particulier que leur récurrence dans l'œuvre de chacun des auteurs abordés engage une réflexion se situant dans la lignée du portrait peint, mais aussi, dans le prolongement des *vanités* qui questionnent les apparences et leur brillance en renvoyant les mires de leur vie silencieuse ou de leur nature morte à la nécessité de les penser. Or, cette réflexion est soutenue par l'articulation dialectique de deux attitudes qui structurent le langage et l'esprit humain à partir du corps et de ses sensations, et le placent au plus proche et au plus loin de ce qu'il rencontre dans le monde, à savoir : la métonymie et la métaphore. Dans toute observation de l'image réfléchie de soi-même par un miroir, en effet, la métonymie est à l'œuvre en raison de la contiguïté du visage à l'objet de réflexion ; pour autant, la métaphore en prend aussitôt le relais, par glissement d'une image matérielle et immatérielle *in presentia* (telle qu'elle inclue la catégorie des ombres et des reflets) à une image mentale susceptible de se poser ou non, mais dans tous les cas encline à se transformer et à exister en s'autonomisant de l'apparence physique. C'est ainsi que l'on passe d'un miroir regardé à un regard *dans* le miroir où évolue autre chose que ce que l'on y voit de prime abord, autrement dit, c'est ainsi que l'on passe d'un miroir matériel et de ses reflets immatériels à un miroir mental, c'est-à-dire d'un support mimétique à une création de la pensée, et, plus largement, de l'image du monde perçue par les hommes, depuis leur corps et leur visage, à leurs créations artistiques. De cette façon, l'autoportrait pictural, au-delà du mobile d'un report exact des traits de sa propre personne observés à la surface d'un miroir, est une tentative d'en trouver la semblance mentale, telle que celle-ci se réfère à une image éphémère, pour mieux la déplacer en une création qui voyage entre le vécu de soi-même – en son image – et son échappée indistincte. L'autoportrait pictural s'inscrit donc, comme le décrivent par ailleurs les différents mythes auxquels on prête son origine, dans l'espérance d'un geste de saisie, où coïncideraient l'instant de passage du visage devant son miroir, et son image abstraite, construite dans le temps, tout à la fois mouvante, changeante, plurielle, même et différente, et peut-être ainsi toujours survivante.

⁷⁷. Il faudrait bien sûr, au-delà des expériences amorcées par les avant-gardes, citer notamment Denis Roche et Duane Michals qui en ont également, parmi bien d'autres, fouillé les directions.

Or, l'autoportrait photographique au miroir, on le comprend, tout en prenant la suite de cette occasion magnifique de la peinture, est dans un tiraillement bien plus intense : de par sa fonction catoptrique et sa fonction d'empreinte, son geste est métonymique et de fait prend trace d'une captation, mais son exactitude tend alors à l'enfermer dans une fixation mimétique dont les départs ne sont possibles que par la distorsion, la fragmentation, le montage, etc., c'est-à-dire la manipulation plastique de son matériau ; quant à la puissance métaphorique de son geste miroirique, soit il est l'otage de son matériel comme miroir de vie (on vient de le voir chez Nan Goldin), soit il redouble l'image du miroir dans une mise en abyme qui tend à déréaliser le visage, d'où le recours à un relais de signes qui s'appuie sur des références picturales et des installations périphériques (ce que l'on peut constater aussi bien dans les travaux d'Hervé Guibert que de Nan Goldin) et qui revient toujours au paradoxe d'une réalité abstraite.

De toute façon, quelles que soient les pistes empruntées par la photographie associée à l'image réfléchi du miroir, celles-ci en redoublent le rapport étrange qui chaque jour davantage accompagne le visage humain de son omniprésence. En ce sens, parallèlement à la transparence de son enregistrement, la photographie retourne à ses récepteurs le reflet de sa captation, par une image qui certes entre dans le mouvement des existences, mais, qui parallèlement, distancie un rapport au monde où sujet et objet ne sont qu'apparences à être au passage d'un regard qui les fige. C'est donc l'inquiétude d'un soi face à un réel qui sans cesse s'enrobe et se dérobe que les autoportraits photographiques au miroir interrogent de manière accrue : leur exploration renvoie ainsi le reflet de l'auteur au problème d'un « qui suis-je depuis mon apparaître d'image ? » Elle adresse la pensée d'un soi qui se rapporte au monde en traversant le miroir de la photographie, pour finalement se tourner vers autrui. C'est ce mouvement que l'on tentera d'observer dans la partie qui suit. Encore s'agit-il d'indiquer que, dans les démarches examinées, le miroir ne sert plus seulement une question existentielle passant par le filtre de la photographie ; il est un prétexte à interroger la plasticité des médiums visuels, en ce que ceux-ci sont au service des fables que content les apparences, quitte à rejoindre une ontologie.

◇ De la photographie à l'écran, fables du soi créateur

C'est un *leitmotiv* de la photographie plasticienne que d'interroger l'image de soi quant à son rapport au réel et à la fiction. De nombreux artistes utilisent ainsi le médium photographique, tant pour ses capacités d'enregistrement d'un corps actant ses créations, que pour le caractère ludique de ses dispositifs ou la malléabilité de ses images. Entre esthétique de la trace, transparence vériste, mise en scène, et pratique de détournement, leurs travaux questionnent donc avec insistance, aussi bien des sensations à vif, des enveloppes de peau ou de vêtements, que des mises du corps, ou des mines du visage. Ils ont ainsi tendance à traquer l'identité du sujet contemporain entre l'image qu'il se fait de lui-même, l'image qu'il en donne – notamment en ce que celle-ci passe par les filtres de la société – et la réalité de son corps vécu. Ils dénotent également une propension des artistes à mettre en œuvre leur processus de travail, au sens où celui-ci engage auprès de ses récepteurs une expérience humaine qui fait écho à tout un chacun. C'est donc en tout état de cause que ces travaux s'intéressent à l'expérience du miroir vécue par le petit homme : d'une part, comme on l'a constaté plus haut, parce que cette expérience place son sujet dans un rapport mimétique qu'il dépasse, soit en se distanciant, soit en rejoignant ce que Lacan nomme « sa propre ligne de fiction⁷⁸. » D'autre part, parce que celle-ci se prolonge dans la vie du sujet avec une acuité d'autant plus accrue que l'individu actuel est accroché à un miroir qui désormais l'entourne de toutes parts.

Or, parallèlement, les usages de la photographie sont aujourd'hui dans un déploiement sans précédent, de sorte que l'image du miroir et celle de la photographie tendent à accompagner la vie du sujet en s'articulant l'une à l'autre, ainsi en s'associant, voire en se confondant.

Cela n'échappe pas aux démarches artistiques de Cindy Sherman ou Orlan qui en abordent finement les confusions. Toutes deux mènent en effet, via la photographie, une expérience du visage qui questionne cette convocation quotidienne du miroir inaugurée depuis la petite enfance, sauf qu'il n'y a plus d'adulte référent pour accompagner le visage auquel elles font face au miroir de leur geste d'image. Pas plus il n'y a de surface réfléchissante à laquelle se heurter.

⁷⁸. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction de Je », *op. cit.*

Il n'y a que le procès photographique et son résultat d'image en ce qu'ils indiquent une traversée.

Cela est net dans le travail d'Orlan des jeunes années où le dispositif photographique fonctionne comme le miroir d'une salle de danse, devant lequel elle se livre, corps nu, visage masqué, à un regard des limites de son apparence par rapport à une surface donnée – celle de la représentation mimétique – pour finir par en franchir symboliquement le cadre⁷⁹.

Cindy Sherman, quant à elle, saisit des clichés de son visage grîmé, travesti, dans des postures et selon des mimiques qui reprennent celles que l'on fait quand on se regarde dans une glace, et d'autant, celles que l'on répète au cours des poses photographiques accompagnant la vie familiale et sociale⁸⁰. Parce qu'il s'agit d'autoportraits, le miroir photographique se met ainsi en place avec une efficacité troublante, d'autant que Cindy Sherman contrôle son reflet spéculaire avant que de déclencher sa prise de vue. Or, cela implique également une réception de ses autoportraits qui se fonde sur la substitution de l'image-miroir du spectateur au visage qui figure sur le cliché. C'est pourquoi, à observer chacune de ses images, si l'on y retrouve des attitudes qui pourraient être nôtres et auxquelles nous nous identifions, dès lors que l'on prend en compte la totalité de la série, on est surpris, perturbé, désorienté, par les permutations des personnes et des genres où l'on reconnaît le visage de l'artiste tel qu'il se déplace d'une apparence identitaire à une autre, comme s'il s'agissait de portraits à façon.

Cela est permis par un travail de prise de vue qui n'établit pas une parfaite précision de la profondeur de champ, de sorte que les zones de netteté apparaissent comme des points de focalisation du regard sur un détail du visage, exactement de la même façon que, se regardant dans un miroir, on

⁷⁹. On pense notamment à « Tentative pour sortir du cadre avec masque n° 1 » dont le tirage, daté de 1965, est unique. Par ailleurs, il est important de préciser ici qu'à cette époque, Orlan pratique encore la danse dont on connaît les salles garnies de miroirs.

Bernard Blistène, Christine Buci-Glucksmann, Régis Durand, Orlan, [et al.], *ORLAN*, Paris, Flammarion, 2004, p. 21.

Cf. Volume 2, fig. 203 et 204, p. 103.

⁸⁰. Cindy Sherman, « *Untitled A, B, C, D, E* » [1975], in Jean-Pierre Criqui, Régis Durand, Laura Mulvey, *Cindy Sherman*, Éditions Flammarion / Jeu de Paume, 2006, ouvrage non paginé pour la partie catalogue, et pp. 234-235 pour le texte et les citations des œuvres.

Cf. Volume 2, fig. 205, p. 204.

prête attention à certains éléments du visage plutôt qu'à l'ensemble de sa forme. Ainsi, les zones floues qui subsistent à la surface du cliché intègrent-elles un mouvement corporel qui tend à ramener le visage représenté à une figure mobile, laquelle pourrait être la nôtre se cherchant dans le miroir, tandis que le noir et blanc sert la vision essentielle de cette « chose grise » dont Sartre relate le surgissement dans la glace⁸¹.

En fait, les clichés « sans titre » de Cindy Sherman ne sont pas des autoportraits : ils sont plutôt les reflets des visages de la société, tels que ceux-ci sont interchangeable et appropriables. À ce titre, ils enrôlent leur auteur comme ils enrôlent leurs récepteurs. De plus, ils fonctionnent en actant leurs personnages selon des mutations d'attitudes liées à l'humeur, l'âge et l'activité de sujets qui tous s'efforcent de faire bonne figure. De cette façon, s'ils enfilent le masque des apparences, chacun des visages de Cindy Sherman laisse parallèlement transparaître des émotions contenues qui sont appelées à entrer en résonance avec qui le regarde. C'est pourquoi, devant ses travaux, nous ne sommes pas seulement face à une artiste se prêtant à une mascarade sociétale, mais, nous sommes pris à partie, piégés à l'intérieur de son œuvre-miroir, otages de son reflet d'image – lequel contient nos manières d'être face à la glace et d'y trouver visage, en fonction d'un physique, des ressentis d'arrière-plan auxquels ce physique s'associe, et aussi selon ce que l'on souhaite donner à voir au-devant de nous-mêmes qui nous inscrit paradoxalement dans la réalité en suivant notre imaginaire.

Or, si bien des démarches artistiques qui marquent le tournant du XX^e au XXI^e siècle tentent d'appréhender les lignes de fiction individuelles et collectives du visage, Cindy Sherman s'inscrit dans ce courant, en interrogeant une féminité qui dialogue avec son image au prisme des reflets que renvoient les médias, reflets qui sont assimilés, intégrés et qui se réfractent sur un soi qui s'identifie à un modèle plutôt qu'il ne révèle son irréductibilité. Le tour de force de l'artiste est alors de passer de figures réfléchies à leurs projections, du moins de tenter d'en désintriquer les différents aspects – que ceux-ci soient concrets ou abstraits – par son travail de l'image.

⁸¹. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 33.

Pour ce faire, elle combine dans ses séries suivantes, le reflet des codes sociaux à l'œuvre sur les corps et les visages des personnages qu'elle endosse – dont l'attitude est toujours contrôlée par un miroir – en prenant soin d'y intégrer les reports d'ombres affichant sa silhouette déguisée, étirée, plus ou moins déformée sur le mur vierge devant lequel elle pose et qui lui tient lieu d'écran⁸². Puis elle passe à des photographies narratives qui annexent les principes de tournage des plateaux de cinéma sur les lieux desquels, depuis l'observation du réel et sa mise en scène, comme dans une glace dont on scrute journallement le reflet spéculaire, une image fictive s'enregistre qui, si elle peut accompagner la dynamique de vie d'un individu, s'ouvre également à la puissance hypnotique d'une projection technique diffusée collectivement. Il est par ailleurs intéressant, à propos de ses « *Untitled film stills*⁸³ » de remarquer qu'ils sont ponctués de nombreuses scènes au miroir, pendant que des figures ombrées traversent encore le champ de la représentation. Ainsi, Cindy Sherman décortique-t-elle les sources lumineuses qui se posent sur le sujet, et qui, selon le point de vue choisi, l'articulent tour à tour en une figure qui se fond dans le décor, ou au contraire devient éclatante, parfois opaque, et qui toujours rejoint un support à l'écran duquel un faire image a appliqué ses contrastes et gradations de lumière par la dynamique d'une pensée qui traverse le miroir du monde en le transformant, tout en en prenant trace ou en le projetant⁸⁴.

Quant à la série des « *Rear screen projections*⁸⁵ », Cindy Sherman y photographie l'étrange association d'une figure placée sous les feux des projecteurs à une diffusion lumineuse projetée à l'arrière-plan. Or, ce trucage bien connu établit un dispositif d'image, dont la réception paradoxale – celle

⁸². Voir notamment la série des *Bus riders* [1976-2005] déjà évoquée dans le chapitre précédent ainsi que celle des *Murder mysteries* [1976-2000].

Cf. Jean-Pierre Criqui, Régis Durand, Laura Mulvey, *Cindy Sherman*, op. cit., références non paginées et texte relatif à ces séries pp. 236-239.

Cf. volume 2, fig. 206, p. 205.

⁸³. *Ibidem*, références non paginées, et texte relatif à la série pp. 240-45.

Cf. Volume 2, fig. 207 et 208, p. 206.

⁸⁴. À ce titre, il est intéressant de relever que de nombreuses figures jouées par Cindy Sherman se tiennent au bord d'un seuil – porte ou fenêtre – fermé ou ouvert. La photographie semble ainsi en redoubler le cadre et quelque chose comme un toucher de la moire du visible dont on ne sait si l'éclat éphémère est véritable ou s'il n'est que pure virtualité.

Cf. Volume 2, fig. 209, p. 207.

⁸⁵. *Ibidem*, références non paginées, et texte relatif à la série pp. 246-247.

d'un visage-paysage pris dans le fil d'une narration irréaliste et celle d'une figure jouée associée à un contexte fabriqué – reflue sur les aspirations du spectateur, en autant de clichés butant sur l'horizon factice d'un mirage existentiel, alors qu'un film tourne en boucle pour un visage réfléchi qui se joue son propre film à la surface d'un miroir de pensée qui cette fois-ci fait écran à l'imagination.

Quoi qu'il en soit d'une ligne de fiction miroirique qui serait détournée à la faveur d'un écran, pour l'artiste, il semble que le reflet de l'image soit franchi. C'est pourquoi sa pratique peut explorer à loisir les mythologies d'une figure qui, telle Alice passant la glace de sa chambre, traverse autant de contes étranges et fascinants ; lesquels, parfois, remontent le temps en visitant les visages de l'histoire de l'art au détour de tableaux-vivants qui réactivent leur miroir d'image. Dans cette traversée de la représentation, il n'est ainsi pas étonnant que l'on aboutisse aux figures du double, puis à un morcellement des corps et des visages, ainsi qu'à un rapport à la distorsion, au sexe comme lieu des pulsions et comme contrepoint du visage, au crime enfin, au passage à l'acte, en ce que ces derniers retracent la violence de la saisie photographique des corps et des visages, violence qui articule une logique de capture et de trace avant que de présenter ses mires de surface et ses trouées sombres.

Au cours des mêmes années, Orlan est elle aussi intéressée par la réflexibilité photographique, mais parce que son travail s'attache à la plasticité de la chair du visage comme chair de l'image, il semble que sa traversée du miroir articule davantage la réalité sensible aux constructions de la psyché.

Sans avoir recours au motif du miroir – du moins très rarement⁸⁶ – l'artiste s'y réfère pourtant implicitement de façon tout à fait caractéristique. C'est le cas notamment de la pièce « Omniprésence⁸⁷ » qui intéresse particulièrement cette étude. En effet, cette installation d'autoportraits, au nombre de quarante et un parce qu'ils illustrent l'étape féminine du passage de la quarantaine, affiche tête-bêche : en haut, le visage de l'artiste au moment de

⁸⁶. On citera pour exemple « Question de miroir » [1993] où son visage apparaît à la surface d'un miroir à main.

Cf. Orlan, « Question de miroir » in Bernard Blistène, Christine Buci-Glucksmann, Régis Durand, Orlan, [et al.], *ORLAN*, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁸⁷. Orlan, « Omniprésence » [1994], in *ibidem*, pp. 144-147.

Cf. Volume 2, fig. 210 et 211, pp. 208-209.

la cicatrisation de sa septième opération de chirurgie esthétique baptisée du même titre ; en bas, la fusion des traits de l'artiste avec le visage idéal des beautés de la peinture occidentale ; au centre, un double plan oblong traversé par la mention « entre-deux », elle-même suivie de la date de chacun des jours de convalescence de l'artiste entre novembre et décembre 1993 – la couleur de ce double plan opaque rappelant notamment le brun qui souvent recouvre la surface arrière des miroirs, pendant que l'ensemble des photographies montées sous *Diasel*⁸⁸ présente des brillances vouant leur surface à la construction d'une longue galerie de glaces.

Comment, ainsi, ne pas penser que le visage d'Orlan, photographié dans sa réalité de chair en étape de transformation esthétique, n'est pas en phase de rejoindre physiquement cet « idéal du moi » que décrit Lacan dans son texte relatif au *Stade du miroir*⁸⁹. Or, cet idéal, pour Orlan, s'écarte radicalement d'une ligne de fiction qui épouserait les contours d'une projection – de projections – modélisée par l'imagerie de la société occidentale. Car, justement, le *morphing* numérique auquel se livre l'artiste⁹⁰, en opérant la fusion de son visage avec les représentations Renaissance de *Vénus* ou de *Mona Lisa*, est à rebours du résultat de son opération, lequel est décidé en fonction d'un devenir autre puisé dans sa fantaisie imaginaire et non à partir d'une image prédéterminée. En ce sens, Orlan se joue de la relation quotidienne que les femmes entretiennent avec leur miroir, en ce que ce rapport est soumis au dessin omniprésent d'une beauté idéale issue des modèles de la culture occidentale qui, non seulement, limitent le paraître du visage, sa parure, son allure, mais encore, tendent à le transformer en une manière d'artiste désormais assimilée à un stéréotype. D'où, sa proposition de visages projetés (le sien et celui d'une peinture) qui fusionnent à la surface d'un écran photographié, cela parallèlement à des autoportraits photographiques qui l'envisagent sans complaisance, et la présentent en tant qu'artiste maîtrisant son image (autant que les images) par un acte autoréflexif qui articule sa réalité de femme, comme sa condition

⁸⁸. Le procédé *Diasel* place une résine épaisse [un plexiglas] à la surface du cliché, de sorte que le support dont l'éclat est renforcé s'apparente à l'image réfléchie des miroirs.

⁸⁹. Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction de du Je », *op. cit.*

⁹⁰. Cf. volume 2, fig. 212, p. 210.

d'artiste, au dessein exigeant d'un geste esthétique dont elle active le flash en pleine face.

L'installation tend donc à retracer la répétition journalière d'un rapport que le visage entretient à son reflet, lequel passe par un renvoi d'images en miroir, qui se superposent, se réfractent, se projettent, se forment, se déforment, se transforment, s'allument ou s'éteignent, et surtout entretiennent une expérience de la rencontre de soi à un autre que soi. En vertu de cette expérience, « Omniprésence » reprend la forme oblongue de l'objet miroir auquel *psyché* prête son nom ; elle en reprend les reflets de surface et en reporte l'opacité de support. Cette installation se joue, qui plus est, de la gravure du concept « entre-deux », c'est-à-dire, ici, d'un vis-à-vis dont le résultat s'affiche de façon parfaitement littérale sur une plaque de métal qui situe pertinemment les enjeux de la photographie de portrait depuis son invention jusqu'à la période contemporaine. Entre représentation indicielle et fabrication d'image, la photographie du visage est, en effet, à la fois propice à indiquer la réalité la plus brute, à en figurer les axes symboliques, et à entrer dans la complexité d'une disposition imaginaire de l'esprit humain qui transforme les données de la nature en des artifices qu'il déploie au sens propre ou au figuré. Cette installation tente ainsi d'appréhender ensemble la réalité et la virtualité des images, en tant qu'elles font corps avec le sensible, et qu'elles en sont un visage en deçà et par-delà le visage. Il est intéressant que, pour ce faire, Orlan mobilise la reproduction photographique et ses extensions numériques, dont elle engage, d'une part, les proxémies avec les images qui se forment dans le miroir, et d'autre part, un statut iconique répondant à une dimension projective⁹¹.

Or, justement, dans ses travaux parallèles de « *self-hybridations*⁹² » l'artiste articule le dessin de son visage entre écran de pensée, photographie, et support écranique (puisqu'elle travaille à l'aide d'un moniteur multimédia qui constitue par ailleurs un dispositif rétroéclairé arborant les effets de transparence du miroir et de ses reflets vitrés). Depuis ce processus de fabrication d'image, et

⁹¹. D'ailleurs, certaines de ses performances s'accompagnent de projections d'images qui mobilisent les techniques de projection cinématographique ou qui s'articulent sur les écrans de moniteurs télévisuels puis multimédias

⁹². Orlan, « Self-Hybridations » [1999-2003], in *Ibidem*, pp. 166-181.

malgré le fait qu'elle n'en présente qu'un report brillant sur papier *cibachrome*, Orlan semble indiquer que la photographie lui servant de base n'est pas seulement la trace indicielle que l'on y voit, mais est le masque d'une origine qui n'est pas donnée, et toujours le lieu d'un possible départ vers une autre image. Il n'y aurait ainsi, dans l'accumulation des photographies d'un visage, pas de vérité d'image, pas de témoignage fiable, mais peut-être seulement la possibilité de feuilletage d'enveloppes de l'être, dont le numérique révèle habilement les animations virtuelles.

Qu'en est-il cependant du visage d'Orlan, tel que trituré dans sa chair, il s'expose au jour le jour sous les phares d'un témoignage photographique et miroirique qui documente une transformation de l'image de soi en un autre paraître imageant ?

On ne saurait clore cette analyse sans revenir sur la prévalence d'un geste artistique qui via le miroir de la photographie rejoint une ligne de fiction à laquelle s'articule le dessein d'Orlan. Or, cette visée la risque, en tant qu'auteur d'une incarnation de soi-même issue de l'imagination qui, si elle détourne les codes de beauté imposés aux femmes, et notamment ceux que véhicule la chirurgie esthétique⁹³, expose son acte créatif à un destin photogénique qui transite par le remodelage de ses chairs. Orlan opère donc son paraître imageant avec l'arrogance démiurgique du créateur qui n'en finit pas de pétrir le matériau du visage. C'est pourquoi, en aval de ses opérations, elle recourt à des hybridations continuelles, qui tout en exploitant la picturalité de la retouche numérique, déconstruisent parallèlement, et avec humour, nombre de mythologies anciennes ou contemporaines qui façonnent les identités partout dans le monde.

Ainsi, Orlan dépeint-elle un devenir image, dont le processus part à la rencontre d'un devenir autre où pointe le monstre de la montre. Désormais, il semble qu'elle opte pour la cagoule noire d'un destructeur à l'œuvre⁹⁴ à propos duquel on serait tenté de voir une figure dominant l'acte de l'artiste – comme ceux de tous les acteurs d'une société courtisane – de l'obsession d'une image

⁹³. N'oublions pas que les bosses temporales d'Orlan, sont en réalité des implants chirurgicaux destinés à rehausser les pommettes des visages féminins.

⁹⁴. On fait référence ici à la performance réalisée par l'artiste pour l'exposition rétrospective consacrée par le musée de Saint Etienne en 2007.

miroirique sans issue. Or, cette obsession génère assurément, de façon accrue aujourd'hui, des transformations charnelles à la poursuite d'une beauté idéale dont les âmes ne sortent pas indemnes dès lors qu'elles ne sont pas prêtes à accepter cet être qu'elles incarnent – tel qu'en lui-même – et que la nature transforme au gré de la vie. Orlan ne cesse d'en indiquer la fable, en transformant la structure et la peau de son visage, puis en traversant les projections et les reflets d'image qu'autorisent ou génèrent tous les médiums, et particulièrement les matériaux visuels issus de la photographie.

◇ Du reflet de soi au miroir pour l'autre⁹⁵

Tout autre est la démarche plus récente de Kimiko Yohida, qui pourtant, elle aussi, engage son corps et son visage dans la faction d'une œuvre interrogeant un sujet créateur et son apparaître d'image. C'est ainsi qu'elle réalise des autoportraits photographiques, généralement frontaux, de format carré (dans ce cas cadrés aux épaules et centrés sur le visage), ou quelquefois tondo (ne laissant alors poindre qu'une face détachée du corps).

Contrairement à Orlan qui utilise la photographie comme un médium visant à documenter ses performances, quitte à en explorer les qualités plastiques, et notamment les confusions sur lesquelles repose son support imageant avec le plan du miroir, pour Kimiko Yoshida, le procédé photographique, relève d'un dispositif intime qui s'apparente davantage à celui de Cindy Sherman. En effet, pour réaliser ses autoportraits, l'artiste japonaise travaille en studio à de longues séances de maquillage qui lui demandent plusieurs heures. Sa relation au miroir y est donc, en amont, celle de l'observation patiente du recouvrement pigmentaire de ses traits et des essayages de parures ou de masques. En aval, elle est un moyen de contrôle du positionnement de son buste et de son visage lors de la prise de vue – ce d'autant, que la fragilité d'accroche de ses costumes, comme de la couche de pâte appliquée sur sa peau, impose de faibles déplacements et une vue à distance via l'installation d'un miroir posé sur le boîtier photographique⁹⁶. Elle se livre ainsi à un rituel personnel, dont le lieu et le temps de séance questionnent le reflet d'un soi qui se cherche, en tant qu'il est capable de symbolisation et de transformation, c'est-à-dire, en tant qu'il peut se représenter au monde tout en poétisant son rapport aux êtres et aux choses et en le dépassant.

Sans doute faut-il ici revenir à l'enfance blessée de l'artiste, quand à trois ans, sa mère la met momentanément à la porte de la maison et qu'elle part en

⁹⁵. Cf. volume 2, fig. 213 et 214, p. 211.

⁹⁶. L'artiste s'en explique en automne 2010, lors d'un entretien à son domicile accordé en vue de notre recherche.

« emportant une boîte avec tous [ses] trésors⁹⁷. » Car, comment, dans la mesure où les yeux du parent ont rompu le lien avec leur miroir bienveillant, un enfant peut-il grandir en allant vers autrui, sans avoir à se rassurer par un dispositif de regard lui permettant de recréer les conditions de sa possible existence ? Or, il semble que le travail de Yoshida soit explicitement porté à reconduire cette scène de petite fille chassée et en errance affective : d'une part, il remet en jeu le contenu de la boîte à trésors qui accompagne l'enfance trahie en autant de déguisements à s'inventer à partir d'objets qui bien souvent sont détournés de leur port ou de leur fonction d'origine, et d'autre part, il en cherche une « i-ma-ge⁹⁸ » au sens où Françoise Dolto en détermine la portée inconsciente à partir d'un « ici-moi-je⁹⁹ » sensible dans l'espace et le temps. Or, pour Kimiko Yoshida, cette *image* déstabilisée, chahutée, fissurée, demande à se re-présenter en passant nécessairement par la parure et la peinture de sa figure devant un miroir, alors captée par la photographie. Ses autoportraits tentent ainsi de réparer quelque chose qui a fait défaut à l'image d'un soi qui n'a pas pu se trouver. Pour elle, comme l'écrit son compagnon et psychanalyste Jean-Michel Ribettes, « [...] la figuration doit être perçue comme la tentative à partir de laquelle le sujet souffrant d'un déficit de représentation entreprend de s'identifier à une figure globale ou d'identifier la représentation humaine à partir de laquelle il pourrait unifier l'image de soi. L'art doit être en effet perçu comme le symptôme à partir duquel un sujet tente de corriger sa défaillance narcissique, en jouant en quelque sorte le processus fondateur du stade du miroir, dont procède l'effet structurant du narcissisme et au moyen duquel l'enfant réalise de lui-même cette image unifiée à laquelle il s'identifie. [...] L'image devient alors ce par quoi Narcisse blessé vient à se panser¹⁰⁰. »

Il y a donc dans la recherche de fabrication des images de Kimiko Yoshida un appel du vivre qui, en prenant appui sur le reflet du miroir et sur la prise de vue photographique, revient sur une construction narcissique

⁹⁷. Propos rapportés par Sylvie Dumas, in *Les pages de Zawiki* [en ligne], [consulté le 30 Janvier 2014], <<http://zawiki.free.fr/art/kimikoyoshida.htm>>.

⁹⁸. Françoise Dolto et Juan David Nasio, *L'Enfant du miroir*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹. *Idem.*

¹⁰⁰. Jean-Michel Ribettes « La précellence de l'image de soi dans ses relations avec l'introuvable complétude de la figure » in Jean-Michel Ribettes et Gérard Wajcman, *Narcisse Blessé, Autoportraits contemporains, 1970-2000*, Paris, Passage de Retz, 2000, pp. 19-20 et p. 26.

défaillante, en proposant, comme elle le souligne : « non pas le reflet de soi, mais une réflexion sur la représentation de soi¹⁰¹. » Ainsi présente-t-elle le miroir d'un sujet artiste qui se regarde en train de recréer son visage, et dont il garde en tête une « i-ma-ge » qui lui permet de se sentir exister, tout en exposant au dehors une immense fragilité n'osant révéler ses propres traits.

Il est d'ailleurs intéressant d'observer que dans certains travaux, l'artiste occulte l'apparition de son visage par une glace à main dont le revers opaque surgit d'un fond néantisant. Elle semble ainsi engager à tâtons, une présentation de soi hésitante qui peine à se faire. Particulièrement, les pièces à fond noir retiennent le surgissement d'un visage dont seule la parure induit progressivement une incarnation qui se décèle, plus qu'elle ne se révèle, à partir de la bouche ouverte sur l'éclat des dents, puis des paupières éclairées sur une pupille éteinte et un blanc d'œil luisant¹⁰². Dans bien des photographies de Yoshida, on est ainsi à la limite de la possibilité d'une identité figurable. Entre surgissement et effacement, sous les fards du maquillage, le visage est ainsi déterminé par des attributs, et non par le modelé d'une face en tant qu'elle tiendrait lieu de l'intériorité de l'âme. Si intériorité il y a, elle ne peut donc que s'en remettre à celle du corps sensible : par exemple, à la cavité buccale que les lèvres bordent, et qui par rime visuelle suggèrent le sexe dont ses « mariées intangibles » déclinent les musellements tels que les mettent en œuvre les coutumes japonaises quand elles arrangent les mariages dès la petite enfance.

Or, si Kimiko Yoshida s'efforce d'interroger la fonction du miroir associée au dispositif photographique, l'errance d'un « qui suis-je ? » posée par ses images ne semble pas pour autant y trouver un quelconque ancrage, de sorte que le visage, de cliché en cliché, se résorbe à leur surface et s'emploie à se dérober sous les éclats des étoffes et des masques¹⁰³. Parallèlement, les fonds opaques rabattent leur planéité sur toute profondeur supposée de l'image, dont la monochromie est par ailleurs enchâssée sous la vitrification des montages *Diasc*. Car le travail de Yoshida veut renvoyer le reflet de son miroir sur le récepteur, cet autre sans lequel sa création ne saurait faire sens. Ses images d'un survivre par reconstruction narcissique ne sont ainsi pas tant des autoportraits

¹⁰¹. Jean-Michel Ribettes, Kimiko Yoshida, *All that's not me*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 5.

¹⁰². Cf. Volume 2, fig. 213 et 214, p. 211, et fig. 215 et 216, p. 212.

¹⁰³. Cf. volume 2 fig. 217, p. 213.

pris à leurs propres mires qu'une adresse à autrui. Au regard de ses photographies, chacun peut ainsi voir son propre visage se refléter sur les figures que l'artiste incarne. Chacun peut alors effeuiller l'imagerie d'une culture mondiale qui se délite en autant d'archétypes imposant leurs apparences par un système qui barre la singularité du visage des nombreux masques de la séduction. En ce sens, pour l'artiste, l'identité est sans visage, puisqu'elle procède d'identifications qui en transforment l'incarnation, dont Jean-Michel Ribettes précise, à l'appui de la métaphore lacanienne d'un moi constitué en pelures d'oignon, qu'il s'agit « d'un feuilleté de leurres et de chimères, un feuilletage de mirages superposés, de captures disparates, de fictions hétéroclites¹⁰⁴ » dans lesquels on se mire comme à la surface des photographies sous *plexiglas* d'une femme japonaise qui, en se cherchant, appelle le récepteur à constater que tout *Je* représenté est un *autre* que lui-même au reflet duquel il calque sa propre personne.

Mais, l'artiste ne s'en tient pas à une image polyphonique enfilable à merci, ni au métissage dont elle revendique les possibles infinis¹⁰⁵. Elle se soustrait à sa propre représentation. Ainsi affirme-t-elle aisément : « je travaille sur l'effacement de moi-même dans le ressurgissement de l'image de moi¹⁰⁶. » En cela, elle agit le paradoxe d'une « i-ma-ge » abstraite et impermanente, que l'on ne peut représenter ni capter tant le « je » qui l'anime, tout en étant ici au moment où il opère son image, n'est « pas là¹⁰⁷ » dans son résultat imageant.

Or, ce mouvement d'apparition et de disparition du visage, tel qu'il est inhérent à l'attrait et au retrait du portrait, prend un sens particulier en Asie. Pour le comprendre, il faut s'intéresser à l'origine mythique du pays du soleil levant et aux symboles et rituels qui en véhiculent la tradition jusqu'à aujourd'hui : ainsi, *Amaterasu*, déesse du soleil à l'origine de la cosmogonie impériale du Japon – qui symbolise le pays sous la forme d'un disque rouge

¹⁰⁴. Jean-Michel Ribettes, Kimiko Yoshida, *Ibidem*, p. 13.

¹⁰⁵. Il convient de préciser que le travail de Kimiko Yoshida est à mettre en lien avec un dépassement de l'ostracisme du Japon jusqu'à l'ouverture de ses frontières au milieu du XIX^e siècle, et parallèlement, avec la pratique des mariages arrangés dont ses « mariées » interrogent la condition des femmes gelées partout dans le monde.

¹⁰⁶. Propos rapportés par Sylvie Dumas, in *Les pages de Zawiki* [en ligne], [consulté le 30 Janvier 2014], <<http://zawiki.free.fr/art/kimikoyoshida.htm>>.

¹⁰⁷. Jean-Michel Ribettes et Kimiko Yoshida, *Là où je ne suis pas, Autoportrait*, Arles, Actes Sud, 2010.

nommé *Hinomaru*¹⁰⁸ – est-elle la figure majeure du culte shintoïste, dont le principal lieu de culte conserve le miroir sacré. Or, celui-ci n'est pas accessible, et d'après Jean-Michel Ribettes « seul l'empereur peut voir ce trésor invisible, une fois dans sa vie, lors des cérémonies d'intronisation¹⁰⁹. » Caché, cet objet, s'il est reproduit à l'identique pour chaque sanctuaire *shinto*, n'est pour autant jamais exposé ni représenté avec exactitude. Il n'est pas dessiné ni photographié. *Sans image*, il doit demeurer invisible et inatteignable. Il est d'ailleurs le plus souvent « caché derrière un couvercle de laque ou un voile de brocart¹¹⁰. »

Qu'en déduire, si ce n'est, en premier lieu, le caractère précieux de cet objet invu utilisé avec totale parcimonie, par un unique élu ? Et, que nous enseigne son retrait, si ce n'est qu'il conserve son centre secret à l'arrière d'apparences ouvragées qui sont autant d'applications de couches superposées ou de broderies brillantes parant un tissu soyeux ? Car, tout en se soustrayant à l'image, le miroir s'orne néanmoins d'un paraître travaillé jour après jour en vertu d'une patience qui le recouvre et le protège. Parallèlement, décrit comme un disque de bronze dont la partie brillante est tournée vers le mur, ce miroir, par sa disposition, répond à un principe d'immanence dont la splendeur est interne à l'objet, et non surface polie devant laquelle on viendrait se mirer¹¹¹.

Or, au vu de la situation de ce disque, et notamment en ce que celle-ci détermine des mouvements de pensée qui appellent une métaphysique, il nous semble que ce miroir sacré soit lui-même *visage* : visage gardien d'un soi précieux qui est avant tout l'objet physique d'un être unique, irréductible, dont la reproduction n'est jamais que copie matérielle ne pouvant en aucun cas atteindre la profondeur de son image interne ; visage, au sens où celui-ci existe entre l'éclat de cette immanence qui l'incarne et les parures de son vêtement, et

¹⁰⁸. Jean-Michel Ribettes, « Le miroir sacré d'Amaterasu » in *Kimiko Yoshida, Sacred mirror*, Saint Paul de Vence, Linda et Guy Pieters éditions, 2008, pp. 10-16.

¹⁰⁹. *Ibidem*, p. 10.

¹¹⁰. *Ibidem*, p. 12.

¹¹¹. Sans doute est-il utile de mentionner ici la légende selon laquelle *Amaterasu*, devant les défiances de son frère dieu de la lune, se terre dans une caverne dont elle ne veut sortir sous aucun prétexte. Pourtant, attirée par la clameur de son peuple, elle en vient à vouloir sortir de sa cachette ; alors l'éclat du miroir suspendu à la porte, face polie vers l'intérieur de la caverne, aveugle un instant la déesse qui réalise que son éblouissement est du à la « la réflexion de sa propre clarté dans le miroir. »

Ibidem, p. 13.

qu'à la lisère de la présence et de l'absence, son impermanence le dérobe à ceux qui voudrait le défier, éventuellement le capturer, ou plus simplement le conserver.

On comprend, dès lors, la culture nippone de l'occultation des sens à la sortie du visage¹¹², dont on se souvient avoir relevé dans un chapitre précédent la sagesse des trois singes qui conseillent de « ne rien dire, ne rien voir, ne rien entendre¹¹³. » Il convient cependant de remarquer que la clôture apparente du visage, ou encore sa cache sous la couverture du paraître, dont le culte voué au miroir d'*Amaterasu* fournit un bel exemple, n'empêchent nullement les apparences de refléter un soi séduisant. Et que celui-ci soit éventuellement trompeur ou non n'est peut-être pas si important. Ce qu'en retient, nous semble-t-il, la culture japonaise, est la valeur accordée aux multiples enveloppes du paraître comme autant de soins apportés à un faire image protégeant une sensibilité de l'être et son énergie vitale. Le paraître n'est ainsi pas détaché de l'apparaître, il lui est relié par l'écriture qu'en permet la lumière en ce qu'elle surpasse l'opacité du néant. On en retrouve notamment le principe dans la coutume qui vise à calligraphier le visage d'un enfant à chacun de ses anniversaires pour en célébrer la venue au jour. L'ornement scriptural vient ainsi en appuyer la présence au monde et représenter l'étape de son renouvellement de vie par des tracés d'encre et de lumière. Il est intéressant d'en souligner le geste créatif qui peint la chair en vertu d'un mythe, où le visage – en tant qu'il fait lien avec le sensible – reste prégnant sous les yeux de ses parents, ainsi que le montre le réalisateur Peter Greenaway¹¹⁴ : en effet, dans *The Pillow book*, la scène inaugurale du père calligraphiant le visage de sa fille place en ce geste une interaction symbolique entre le père et son enfant au sein de laquelle ce dernier peut observer le regard aimant qui lui a donné vie et

¹¹². Cf. Volume 2, fig. 218, p. 214.

¹¹³. On renvoie ici le lecteur au chapitre 3 de cette thèse, p. 154.

¹¹⁴. Les mots prononcés par le père sont les suivants : « Quand Dieu modela dans la glaise le premier être humain, il y peignit les yeux, les lèvres et le sexe. Si Dieu était satisfait de sa création, il donnait vie à la figurine d'argile en la signant de son nom. » Parallèlement à ces paroles, le père calligraphie les joues, le front, le dessous du nez allant jusqu'aux lèvres puis au menton. Puis avec son doigt, il applique à nouveau une couche picturale sur les lèvres de la petite-fille, cette fois de façon beaucoup plus grossière, et termine son travail en signant de son pinceau son propre nom sur la nuque de l'enfant.

Peter Greenaway, *The Pillow book*, [1995], [sur support DVD], Paris, Studio Canal, 2008.

l'élève dans sa maison. Il est remarquable qu'immédiatement après ce rituel, la mère accompagne sa fille devant son visage réfléchi par un miroir circulaire.

Sans doute le travail de Kimiko Yoshida est-il à situer en continuité de cette expérience initiatique qui, à nos yeux, établit un geste de création « d'i-ma-ge », au sens où nous l'avons défini avec Françoise Dolto, pour un visage qui, ne se voyant pas, se réfléchit en regard des sentiments qu'on lui porte, avant que de trouver son image spéculaire dont l'inversion ne lui permet qu'un déchiffrement partiel (l'enfant calligraphié auquel on montre son visage à la surface de la glace ne peut en effet pas déceler clairement ce que l'écriture révèle). Or, ce que tente l'artiste japonaise en passant par le filtre de la photographie, c'est justement de redresser cette image inversée, pour en faire sa propre lecture, et effectivement donner sens à sa réflexion¹¹⁵. Si au passage, elle y trouve son propre éclat, comme *Amaterasu* sortant de sa caverne, elle découvre sa splendeur auratique, certes par le reflet d'un miroir placé au seuil de son espace intime, mais surtout par l'attention qu'un public lui témoigne et au-devant duquel elle va en lui apportant ses phares.

Mais, ce que Kimiko Yoshida retient des rites de son pays de naissance, c'est que l'aura d'un visage n'est généralement pas visible par soi-même. Bien que reliée au sensible, pour autant, elle ne saurait se confondre avec une apparence matérielle, ni même un miroir qui en servirait la métaphore. C'est pourquoi aucune image, si précise soit-elle, ne peut la reproduire. Dès lors, la recouvrir de brillance ou de trésors scintillants n'est que valeur substitutive, dont la richesse, la créativité, l'ouvrage, n'égalent jamais l'origine vivante. Ainsi, quand l'âme innocente se plaît à entrer dans les reflets de l'encre appliquée au pinceau qui macule son visage et le fait disparaître sous l'écriture¹¹⁶, quand sa vertu s'efface sous les jeux de caches, les ors et les laques qui entourent son objet invisible, quand elle se soumet à la servitude de somptueux jeux de mire, son aura est alors déviée au détriment d'un visage qui, en se cherchant dans les reflets de sa glace, ne trouve que les projections déformées d'un soi avide de son image, ou bien se perd le long des fils d'or qui viennent surcharger la soie. Le visage qui se rapporterait de trop près à ce geste ornemental ne quitterait

¹¹⁵. Cf. volume 2, fig. 219, p. 215.

¹¹⁶. C'est en l'occurrence le sujet du film de Peter Greenaway, dont l'héroïne détourne la pratique de son père pour calligraphier ses amants avec notamment de la peinture d'or.

ainsi pas l'écran qu'il se forgerait lui-même. C'est pourquoi le miroir d'*Amaterasu* n'est pas atteignable dans le sanctuaire qui l'abrite¹¹⁷, c'est pourquoi encore, les trois singes shintoïstes recommandent de prêter attention au visage, sur les linteaux des temples avoisinants. Tout cela n'est ainsi qu'une fable légère, dont Kimiko Yoshida reprend les lignes de mire en même temps que les lignes de faille en tentant de panser ce qui est fragile, et plus encore de penser l'impermanence, de la réfléchir – avec et pour autrui – en chaque visage qui peuple la terre. Son geste fait ainsi naître et renaître le visage, le sien, le nôtre, le vôtre, celui qui passe et fait son chemin.

Ainsi, quand le geste artistique tente l'autoportrait – et même quand il se risque à travailler un visage, des visages, qui ne sont pas le sien – il semble qu'il revienne instamment à une situation de regard reconduisant une expérience humaine primordiale, dont le miroir origine l'image d'un être-au-monde, entre un soi, et un autre que soi à la rencontre duquel s'élabore une confiance, un lien, qui donne l'assurance de pouvoir aller voir le monde, d'en découvrir l'altérité, et ainsi de s'individuer. Mais parfois, au contraire, la rupture de ce regard provoque une déliaison qui ne permet pas à cette image individuelle de se former et de trouver sa juste place. Il arrive aussi que cet échange soit si intense, et dans une telle attente de l'un, qu'autrui en devienne une interface miroitante, dont le reflet se projette de visage en visage en une errance infinie.

Or, si le destin humain semble être dépendant de cette rencontre fondamentale qui, soulignons-le, ne se limite pas à la vue, mais convoque les autres sens dont la conjonction construit la psyché, on peut ainsi émettre l'hypothèse qu'être artiste, c'est développer une acuité sensible aux situations qui élaborent ou menacent ce paradigme, et avoir besoin de la signifier. D'où, des travaux contemporains qui investissent le vis-à-vis conceptuel de la relation en miroir, que celle-ci soit très concrètement issue de la vision de soi dans la glace, qu'elle surgisse par l'observation d'une image qui renvoie le reflet d'une

¹¹⁷. Rappelons que personne en dehors d'un élu désigné, et une seule fois dans sa vie, ne peut en franchir le seuil.

pensée, ou encore, que soit explorée sa dynamique d'échange, via l'attention portée à sa teneur, ses processus, ses supports, et ses spectateurs¹¹⁸.

À ce titre, l'utilisation du médium photographique est intéressante en raison des possibilités de son dispositif, de ses techniques, et de son matériau. En effet, son dispositif met en place une situation entre les êtres, revenant pour le portraituré, aux sensations primordiales de la petite enfance dont le vécu, grossi par les reconductions heureuses ou malheureuses de cette expérience, infiltre son attitude au moment de la prise de vue. De plus, les procédés de la photographie, de par leur caractère réflexif, tendent non seulement à inclure l'image inversée du miroir, mais ils en conservent la contiguïté, mieux ils en redressent la trace. Quant aux supports, comme on l'a vu précédemment, ils sont dès l'invention de la photographie en grande proximité avec la brillance du miroir duquel ils prétendent s'octroyer l'éclat. Enfin, l'image photographique est toute entière adressée à autrui auquel on expose ses clichés autant que soi, quitte à se mirer sur le visage que l'on prend à partie en partageant l'entre-deux de la boîte à images.

Il est ainsi compréhensible que de nombreux artistes plasticiens, au cours du XX^e siècle et particulièrement dans sa seconde moitié, explorent le photographique, à la fois en tant que support et en tant que procès de regard dont le vis-à-vis est mis à profit, creusé, retourné, ou encore détourné, dans de multiples de travaux. Ce qui motive ces artistes est alors davantage la situation que génère l'œuvre que les pièces qui la constituent, situation qui s'adresse à un regardeur. Cela pointe déjà dans les démarches sur lesquelles on s'est appuyé (que l'on songe aux diaporamas éphémères de Nan Goldin, à la prévalence de la performance chez Orlan, à l'interpellation du spectateur à laquelle se livrent Sherman ou Yoshida). L'important, donc, c'est le spectateur, celui auquel est adressée l'œuvre, celui qui reçoit une réflexion. Car, c'est bien de cela qu'il s'agit : la prise à partie d'un récepteur à l'intérieur d'une situation sensible qui le

¹¹⁸. Au passage on relève que la racine du mot spectateur intègre d'emblée la relation spéculaire.

regarde, et pour laquelle, comme le souligne Christian Boltanski, « l'artiste est quelqu'un qui a un miroir à la place du visage¹¹⁹. »

Mais, que se passe-t-il quand un artiste à *un miroir à la place du visage* ?

Examinons un instant ce qui motive Christian Boltanski à souhaiter se placer comme il l'indique en « situation de miroir/voir¹²⁰ », car cette parole désigne, en fait, une installation exposée en 2008 à la *Maison Rouge* qui, sous l'intitulé « Cœur », vise selon l'artiste « à réfléchir à l'autoportrait dans son expression la plus simple¹²¹. »

Pour cette raison, on y accède en passant le seuil de lourds rideaux noirs ; lesquels permettent de faire l'obscurité dans la salle d'exposition, pendant qu'une pulsation sonore amplifiée – celle du cœur de Christian Boltanski – envahit l'espace en calant son rythme sur l'extinction et l'allumage d'une ampoule électrique. Au pourtour des murs, des tableaux verticaux de différents formats et laqués de noir exposent ce que l'on devine être des portraits qui se sont évanouis à l'image pour ne laisser poindre qu'un vague reflet. Dans une petite pièce de côté, sont projetés sur un voile blanc les visages de Christian Boltanski à des âges divers (enfant, adolescent, jeune adulte, puis à la quarantaine et probablement à chaque décennie jusqu'à maintenant)¹²².

Une première remarque s'impose à l'issue de cette courte description, qui voudrait souligner la propension du plasticien à reconduire une sensorialité initiale dont est ici privilégié le bruit du cœur. On constate ainsi, qu'en amont de la possibilité de distinguer un visage, dès lors que l'on entre dans l'installation, on est déjà en situation de regard, mais un regard, qui ne repose pas sur ce qui est visible, un regard qui, comme un fœtus à naître, a accès à une autre image que celle du voir, image qu'il faudrait qualifier de vibratoire, au sens où elle mobilise la résonance de la pulsation cardiaque en ce qu'elle garde

¹¹⁹. Propos de Christian Boltanski à propos de l'installation « Les archives du cœur » à la maison Rouge en 2008.

Cf. Christian Boltanski et David Sanson, Christian Boltanski, *Les Archives du cœur*, op. cit. [plaquette de l'exposition non paginée]

¹²⁰. Christian Boltanski, Antoinette Lenormand, et Thierry Dufrêne, *Premier Dialogue de l'Institut National d'Histoire de l'Art*, Paris, le 30 septembre 2008

¹²¹. *Idem*.

¹²². Cette projection reprend celle de l'installation *Entre-temps* datée de 2003.

Cf. Volume 2, fig. 220 et 221, p. 216 et 217

en mémoire des émotions qui sont antérieures à l'ouverture à la respiration, avant même que le corps ne vive cette déchirure de la mise au monde.

De cette installation, dont il n'est pas vain de souligner qu'elle plaît beaucoup aux bébés¹²³, on retient qu'elle mobilise la participation du visiteur tel qu'il est en capacité de *voir* et d'*éprouver*¹²⁴ en misant sur un moteur de vie d'avant la vie, moteur autant passif que réactif, moteur dépendant d'une situation qui ne privilégie pas le voir – ainsi le vis-à-vis –, mais bien plutôt les résonances de *vies à vies*, lesquelles convoquent le souvenir de sensations *in utero*, à ce moment où l'être est amené à discerner les moindres échos sensibles qui l'attendent à venir.

Une autre remarque est à formuler au sujet des photographies utilisées par Christian Boltanski, dont certaines sont occultées (il s'agit dans ce cas de la réinterprétation des anciens fonds d'images de l'artiste, dont on connaît les nombreux visages pour beaucoup disparus¹²⁵), pendant que d'autres le figurent en fondu enchaîné à différentes étapes de sa vie. En effet, l'utilisation plastique de ces photographies – enfouissement sous des laques noires ou projection sur écran – les voue à une dimension spectrale, dont la présence est invisible dans le premier cas, et dans le second, les apparente à un reflet diaphane qui se serait détaché du corps, reflet contrastant avec les trouées sombres et sensibles d'un visage né pour mourir, et pourtant survivant en une image fantomale amenée à dialoguer avec les vivants. La métaphore du miroir, chez Christian Boltanski, tend ainsi à se fondre aux effets d'apparition, de disparition, et de survivance, des visages photographiés qui sont tous assimilés les uns aux autres – aux semblables – au profit d'un regard d'artiste qui se donne pour le reflet du visiteur.

Si donc, dans l'installation « Cœur », la possible manifestation d'un visage, surgissant d'un fond sombre au néant duquel il est naissant, fait place à

¹²³. *Idem*.

¹²⁴. D'après le dictionnaire Gaffiot, « *visitor* » dérive de « *visitatio* » qui veut dire « apparition, manifestation » mais aussi relève de l'action de visiter et de celle d'éprouver quelqu'un. Cf. Dictionnaire Latin Français Gaffiot, [en ligne], [consulté le 9 Février 2014], <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=visitor>>.

¹²⁵. Il s'agit selon lui de visages appartenant à des œuvres du passé et particulièrement à la série des Suisses morts.

Christian Boltanski, Antoinette Lenormand, et Thierry Dufrêne, *Premier Dialogue de l'Institut National d'Histoire de l'Art*, Paris, le 30 septembre 2008.

la succession des âges de la vie et à son inexorable retour à l'obscurité, l'image-miroir qui est tendue au spectateur semble lui présenter le visage de l'enfant qu'il porte en lui : celui d'avant sa naissance et celui de ses ancêtres, celui qui grandit et devient adulte, celui qui un jour va mourir. Mais, parallèlement, cette image, en tant qu'elle fonctionne en écho à bien d'autres, est aussi un visage qui appelle les traits de tous ceux avec lesquels il peut entrer en lien et dès lors survivre à son propre destin.

La situation de « miroir / voir » de Christian Boltanski repose ainsi sur un mécanisme finalement complexe qui empile les identités présentes, passées, et futures, et les situe au cœur d'un rapport où un soi est mis à l'épreuve de ses ressentis pour d'autres que soi. Or, ce rapport, tel qu'il est passion pour un visage dont on est capable d'accueillir les éprouvés, Edgar Morin l'indique clairement comme étant à la source du sentiment d'empathie. Il tient ainsi à en souligner le processus de projection et d'identification : « Je me projette sur autrui [écrit-il] et cet autrui, je l'identifie à moi. C'est le moment où je suis toi, et où l'autre s'ouvre en quelque sorte, car il cesse d'être un objet soumis à l'explication. L'empathie instaure la compréhension [...] Sans ce type de rapports humains, rien n'est possible¹²⁶. »

On le comprend, quand Christian Boltanski dit avoir « un miroir à la place du visage » et qu'il projette son portrait photographique à différents âges, c'est à un rapport empathique de *vis-âges* qu'il s'en remet, et c'est l'immense humanité de ses récepteurs, tels qu'ils sont capables de s'émouvoir pour l'autre d'une vie parfois trop brève, que prétend rencontrer la méditation de son miroir métaphorique. D'où son travail d'amplification et de prolifération des visages qui nous regardent au-dedans. Cela, l'artiste l'expérimente dans de nombreuses œuvres – notamment dans sa série des « Regards » entre 1998-2001, dont les affiches gigantesques installées dans les villes de Séoul, Paris et Bâle, visaient à interpeller les passants de leur insistance¹²⁷.

Si Boltanski développe ainsi une esthétique reposant effectivement sur une situation de miroir/voir, au sens où cette situation appelle une prise de

¹²⁶. Boris Cyrulnik et Edgar Morin, *Dialogue sur la nature humaine*, Paris, Éditions de l'Aube, 2000, p. 61.

¹²⁷. Voir Catherine Grenier et Christian Boltanski, *Christian Boltanski, Il y a une histoire*, op. cit. pp. 108-112.

Cf. Volume 2, fig. 222, p. 218.

conscience des qualités vibratoires d'un visage réfléchi en tant qu'il suscite l'égard du semblable, l'artiste n'omet pas d'en indiquer la fonction d'écran – écran à la surface duquel un visage est projeté en son évanescence immatérielle, cependant que le support fait obstacle à la représentation permanente de l'image comme à sa précise définition, et que par ailleurs, il est travaillé comme un reste, une relique, un suaire. Cela explique pourquoi le support de l'affiche reste visible et périssable dans les « Écrans » de 1999¹²⁸, que les « Réflexions » de l'année 2000 se projettent sur des toiles blanches suspendues à des portants mobiles dans l'obscurité¹²⁹, et que la pièce « entre temps », en 2003, préfigure très précisément le choix opéré pour l'installation « Cœur », l'année suivante, de laisser flotter le *velum* de la projection des visages de Boltanski dont le « miroir » photographique se floute pour révéler la blancheur de son appui bidimensionnel. Chez Boltanski l'écran a ainsi un statut double et réversible : il est l'écran mental d'une projection à la rencontre d'une surface artistique et/ou imageante. Il est également l'écran matériel duquel disparaît la substance de l'image au profit d'un support qui en voile le contenu et le protège.

Ainsi, est-il utile de rappeler qu'un écran était au Moyen-Âge « un panneau servant à se garantir de l'ardeur d'un foyer¹³⁰ », qu'il avait valeur de paravent quant à l'éclat et, peut-être même, la brûlure du feu de cheminée. On se plaît de plus à penser que sa surface de contemplation était éventuellement le lieu de projection de visages qui se seraient préservés de la fascination de l'âtre ou du rougeoiement des braises en inventant des images. Quoi qu'il en soit, l'écran constitue un support biface : surface d'un *sur* qui s'y trouve projeté, et dessous du supporté qui n'est pas forcément visible ou du moins s'y trouve filtré. Il est intéressant que sa métaphore, dans le travail de Boltanski, mais aussi dans quelques autres, à l'orée du XXI^e siècle, se superpose à celle du miroir qui alterne alors des effets de surface et de profondeur à un vis-à-vis incontournable auquel la vie fait front de tous ses regards. Il est doublement intéressant que ce passage du miroir à l'écran s'opère notamment au travers du

¹²⁸. Cf. Volume 2, fig. 223, p. 218.

¹²⁹. Cf. Volume 2, fig. 224, p. 219.

¹³⁰. Ecran viendrait d'*escren* employé dans le nord de la France au XIII^e siècle et provenant du néerlandais *scherm* signifiant paravent, écran de cheminée.

Cf. « Ecran » in *Centre National de Ressources Textuelles et lexicales*, *op. cit.* [en ligne], [consulté le 10 février 2014], < <http://www.cnrtl.fr/etymologie/ecran> >.

médium photographique, en raison, nous l'avons déjà souligné, du dispositif de regard sur lequel il repose, et des procédés et supports qu'il recouvre.

Dès lors, il semble que lorsqu'un artiste « à un miroir à la place du visage, s'il catalyse les sensations d'une situation originelle, où se manifeste un être au monde qui ne se sent exister qu'en écho à la vie de quelque chose ou de quelqu'un qui lui est extérieur et vers lequel il tend, malgré le fait que cet écho appelle des réponses mimétiques reposant sur un fonctionnement en miroir, il engage parallèlement une dynamique autre, dont le mobile projette son entité d'« i-ma-ge » sur toutes les faces qui s'interposent à la rencontre du réel et à partir desquelles s'élabore un dessein où, par la photographie et les techniques visuelles qui lui font suite, le miroir fait place à l'écran – un écran qui peut être obstacle à la vie ou renfort de celle-ci, un écran qui supporte des imaginaires, à la fois leurs projections d'ombres, leurs réfractions de lumières, et leurs possibilités de fiction, mais qui toujours se rapporte à la réalité du monde avec laquelle nous négocions. La question sans doute la plus inquiétante et la plus fondamentale qui en relève est, nous semble-t-il, celle que pose Christian Boltanski quant à l'empathie des hommes réunis par leurs images. Nous tenterons donc de l'articuler aux enjeux très actuels sur lesquels reposent les travaux de Catherine Ikam et Louis Fléri.

◇ Du miroir à l'écran numérique et réciproquement

Depuis la fin des années 90, les installations numériques de Catherine Ikam et Louis Fléri présentent des visages virtuels, pour la plupart, isolés sur fond noir, généralement détachés du corps, et qui, en écho aux mouvements du spectateur, engagent un fonctionnement en miroir, dont l'écran s'avère constituer le seuil.

Dès 1995, le masque brillant de la pièce intitulée « Le Messager » revendique ainsi par sa prise de parole « être un miroir¹³¹ », et de fait, il s'offre à la vue du spectateur par les multiples reflets de ses modelés, dont on suppose qu'ils mirent leur environnement, et particulièrement les personnes réelles auxquelles il fait face en les entretenant en dialogue. Pourtant, ce miroir, à l'instar des glaces déformantes fabriquées par l'artisan d'un conte de Primo Levi, reflète « un monde plus rouge ou plus vert que le vrai, ou multicolore, ou aux contours délicatement dégradés¹³² » parce qu'il n'est pas en mesure de réfléchir autre chose que lui-même, c'est-à-dire, les distorsions perpétuelles d'un visage qui ne brille pas d'un regard à la rencontre d'autrui, mais via l'armure d'un masque artificiel créé par un logiciel. En effet, Catherine Ikam et Louis Fléri, loin de faire l'apologie utopique d'une virtualité numérique dont les codes ouvriraient la doublure d'un monde cloné que l'on pourrait maîtriser par la pensée¹³³, en préviennent les dérives, et notamment celle qui tend à confondre l'écran qui en restitue les images avec un miroir à la surface duquel on pourrait se mirer, ou que l'on traverserait à loisir et auquel on finirait par adhérer. À ce titre, « Oscar¹³⁴ » est une installation des plus troublantes qui,

¹³¹. Jean-François Ballay, « De l'interaction avec un clone au face-à-face théâtral : sur trois œuvres de Catherine Ikam », in *Ligeia Dossiers sur l'art*, n°81-82-83-84, XXI^e année, Janvier à Juin 2008, pp. 129-132.

Cf. Volume 2, fig. 225, p. 220.

¹³². Primo Levi, *Le Fabricant de miroirs, Contes et réflexions*, Paris, Liana Levi [Édition et traduction], 1989.

¹³³. Catherine Ikam précise : « j'agis un peu à l'encontre de ce pourquoi les technologies numériques ont été créées. »

Cf. Catherine Ikam « entretien avec Paul Ardenne », in *Paul Ardenne, Jean-Luc Monterosso, Nam June Paik et Pierre Restany, Catherine Ikam et Louis Fléri, Digital diaries*, Paris, Paris musée, 2007, p. 34.

¹³⁴. Cette création date de 2005. **Cf. Volume 2, figure 226, p. 221.**

Cf. Paul Ardenne, Jean-Luc Monterosso, Nam June Paik et Pierre Restany, Catherine Ikam et Louis Fléri, *Digital diaries, op. cit.*, pp. 78-84.

justement, se joue du rapport que l'on entretient avec son visage tel qu'en propre il apparaît dans la glace, à ceci près, qu'un écran rétroéclairé est substitué au miroir et que l'image qui s'y forme prend les traits d'un étrange petit garçon : commence alors, pour qui s'assied face à ce portrait animé, une expérience tout à fait curieuse, car ce visage nous fixe avec une telle intensité, qu'il est difficile de ne pas être happé par les yeux qui virtuellement l'habitent, ce d'autant, que lorsqu'on s'approche de la vitre du moniteur, le visage d'*Oscar* bouge en contiguïté avec le nôtre. De plus, à mesure que l'on s'approche pour en détailler la peau, sa texture se transforme de telle manière qu'elle semble imiter notre carnation¹³⁵. Nous croyons alors en percevoir les singularités telles qu'elles sont assimilées par un visage qui devient très précisément familier à ce que nous connaissons de nous-mêmes, et pourtant radicalement autre, terriblement étranger.

Bien sûr, ce portrait interactif reprend à son compte l'expérience du stade du miroir relatée plus haut. Il en retrace les étapes de surprise, d'attraction et de fascination. Mais, on ne saurait trop insister sur l'impossible reconnaissance du visage devant lequel on se tient qui, absolument dissemblable, nous aime néanmoins en une image vis-à-vis de laquelle il est difficile de faire un écart, voire, qui décide de ses propres départs¹³⁶, nous laissant alors en proie à un tableau vide, sans autre alternative que celle d'une lumière noire, leur sourde d'un cosmos silencieux retourné sur l'enveloppe d'un espace-temps où il n'y a pas de vie humaine.

Sans doute est-il opportun de remarquer qu'*Oscar* a le prénom et le visage du héros du « Tambour » de l'ouvrage de Günter Grass auquel David Bennent a prêté ses traits pour un film sorti en 1979¹³⁷. Or, cet enfant qui décide de ne pas grandir vit dans le climat de haine du régime nazi, dont il bat la mesure des marches militaires en libérant un cri perçant, inhumain, envahissant. *A contrario*,

¹³⁵. Précisons que cette pièce est associée à un capteur analysant les mouvements du spectateur quant à ses directions (droite ou gauche/ haut ou bas) ainsi que ses proximités et ses distances. Or, ce capteur est programmé de façon à modifier l'action du visage d'Oscar de même que les textures qui le constituent.

Cf. volume 2, fig. 227 et 228, pp. 222-223.

¹³⁶. Il lui arrive en effet de ne plus regarder son interlocuteur, de fermer les yeux, de se détacher soudainement de la contiguïté apparente que ses algorithmes s'emploient à construire.

¹³⁷. Volker Schlöndorff [réalisateur], *Le Tambour*, [[1979], [sur support DVD], Paris, Arte éditions, 2001.

l'*Oscar* de Catherine Ikam et Louis Fléri est silencieux, ses mouvements sont ralentis. Cela lui confère ainsi un calme apparent qui l'accorde au fait d'être sage comme une image créée pour être un support réflexif. Car, de même que tous les autres visages virtuels fabriqués par les artistes invitent le spectateur à méditer sur ce qu'est une simulation numérique – notamment en dévoilant leur enveloppe artificielle¹³⁸ – celui d'*Oscar* constitue une puissante mise en garde quant au pouvoir de fascination des images de ce type. En ce sens, les virtualités tissées par les technologies électroniques – dont Paul Virilio souligne qu'elles font partie, selon lui, d'un même « bloc-image » qui, quelles qu'en soient les origines et les techniques, puise ses informations à partir du réel¹³⁹ – dans la mesure où elles construisent des simulations à partir de traces captées, copiées, hybridées, texturées, lissées, dont elles exploitent les plasticités et les possibles métamorphoses au sein d'un espace symbolique jusque-là inconnu, elles ne font que reconduire la question d'un rapport au monde où l'on cherche soit à se rassurer, soit à se risquer, et qui demande à être représenté. Or, si se rassurer peut passer par la reconnaissance de l'identique, il arrive que la quête de ce qui ressemble dédouble l'unité identitaire au point d'en animer une figure du même autonome et inquiétante. Parallèlement, si se risquer passe par la rencontre d'une altérité qui permet de se situer en tant que sujet, se vouer entièrement et sans discernement à sa dissemblance n'autorise pas l'émergence de l'identité. Toute image revient à ce problème où la question du même et de l'autre relève de la proximité et de la distance qu'un soi est capable de mesurer ou non. S'en dégagent les catégories de l'idole et de l'icône dont les créatures d'Ikam et Fléri agissent les principes en fonction de l'impact qu'elles exercent

¹³⁸. C'est le cas pour « Le messenger » déjà cité, ou pour « Elle » [1999], dont le visage, se retournant comme un gant, laisse apparaître le masque d'un visage évidé.

Cf. Catherine Ikam, Paul Virilio et Jean-Paul Fargier, *Catherine Ikam, Louis Fléri, Portraits, Réel/virtuels*, Paris, Paris Audiovisuel et Maison Européenne de la Photographie, 1999, pp. 68-73. Cf. **Volume 2, fig. 229, p. 224.**

¹³⁹. Il précise ainsi dans un entretien avec Catherine Ikam : « Ce qui hiérarchise, c'est l'information. Image mentale (ce qui permet de voir, le cortex), image oculaire, image optique, image graphique, image picturale, image photographique, image cinématographique, image holographique, image vidéographique, image infographique... Pour moi, ces un, deux, trois, [Virilio compte sur ses doigts] dix images forment une sphère parfaite. C'est ce que j'appelle le bloc image. À l'intérieur, il n'y a de hiérarchie que par l'information dont chacune est capable. » Catherine Ikam et Paul Virilio, « Le réel est un lieu d'action », in Catherine Ikam, Paul Virilio et Jean-Paul Fargier, *Catherine Ikam, Louis Fléri, Portraits, Réel/virtuel, op. cit.*, pp. 8-9.

sur le spectateur, qu'il s'agisse d'un enthousiasme adorateur suspendu au charisme des visages, ou d'un recul qui les contemple en les tenant en respect.

Revenant au personnage du film de Günter Grass, on ne peut faire l'impasse sur la force destructive qui s'incarne en ses traits. En effet, le jeune garçon du récit, on le sait, est sans grande possibilité d'écart quant à un climat politique dont la violence résonne en lui au son d'un tambour qu'il ne peut lâcher. Ainsi, son visage, étrange – parce qu'à la fois enfant et adulte, sage et furieux, calme et effrayé – est-il traversé d'expressions qui rappellent avec insistance le visage métamorphique d'Edmund dans « Allemagne année zéro » de Roberto Rossellini évoqué au premier chapitre de cette thèse¹⁴⁰, lequel perd graduellement la fraîcheur de son rapport à l'autre, du fait d'une atteinte progressive de son identité par l'avidité, la rancœur, la perversité, puis la haine généralisée qui finit par l'incliner au parricide et enfin au suicide. Pour Oscar, cependant, la destruction est d'un autre ordre : elle empêche la croissance de son corps, mais pas de sa tête ni de son visage, dont la grosseur et les traits ne sont plus tout à fait ceux d'un enfant, le soumettant ainsi à une difformité physique qui évoque une maturité mentale en décalage avec la naïveté qu'on attribue habituellement à l'enfance. Mais, le revers de cette maturité est parallèlement de relier le personnage à un sentiment de toute-puissance duquel tout enfant doit se libérer un jour. Or, force est de constater que le visage amplifié d'Oscar poussant son cri reflète la furie du destructeur le plus abject que la terre ait porté, qui lui, n'a jamais pu s'en détacher. Cependant, si Oscar est effectivement traversé par la haine qui l'entoure, s'il semble en décharger l'angoisse par son cri hors du commun, sa voix s'étouffe brutalement à la découverte de sa mère mourante et demande à grandir en se jetant tête la première sur le cercueil paternel qui symbolise la défaite du nationalisme allemand.

Les histoires d'Edmund et d'Oscar, ne rapportent donc pas tout à fait les mêmes vécus ni les mêmes ressentis, mais elles ont pour point commun de présenter un enfant dont le visage se déforme jusqu'à le perdre devant la mort du parent. Ces visages d'enfants qui, en interprétant le problème de grandir entre les mailles de la barbarie nazie, se retournent sur une chair à vif, sont par

¹⁴⁰. Roberto Rossellini, *Allemagne année Zéro* [1948], [Sur support DVD], *op. cit.*

conséquent ceux de l'innocence perdue de l'humanité. Ils en actent le drame sans issue, dont Gérard Wajcman observe qu'il recoupe à la fois « l'altérité perdue du miroir¹⁴¹ » et « l'image de l'homme qui s'est consumée dans les chambres à gaz et les fours crématoires¹⁴². » Le visage a ainsi perdu la face, il n'est plus, pour cette génération, ni peut-être pour les suivantes, mu par la confiance d'un *aller vers* ce qui est inconnu, ce qui transforme, ce qui rencontre et fait cheminer l'être. Il connaît les débords de la haine. Il l'a reçue en filiation.

C'est donc l'inquiétude quant à une perte d'humanité mise au profit d'une totalité toute puissante que le visage d'Oscar présente par sa modélisation d'image. À partir de celle-ci, Catherine Ikam et Louis Fléri engagent un nouveau genre de miroir qui n'est pas celui d'un reflet spéculaire, mais dont la doublure mimétique et l'interaction en temps réel appellent la nécessité d'une réflexion sur l'image, et particulièrement celle du visage. C'est pourquoi ils s'attachent à produire, chez le spectateur, une interrogation permanente à propos de l'image de l'autre et de l'image du même. C'est pourquoi ils confondent l'image attendue de soi avec le visage de l'enfant à la fois innocent et despotique qui sommeille¹⁴³. Or, cet enfant représente l'espèce humaine en tant qu'elle se réfère au semblable sans différenciation. Parallèlement, ce visage est fondamentalement autre, différent, étranger, et pour le signifier, il s'absente, confrontant celui qui vient le rencontrer à la solitude et au manque. Par ce visage, il s'agit donc de réfléchir à ce soi qui fait face au regard de ce qui apparaît et qui disparaît. Il s'agit de dépasser le dilemme du même et de l'autre et, ainsi, peut-être, cet éternel besoin de réassurance qui englobe autrui ou tend à se perdre dans les figures du double. Il s'agit donc de sortir de l'impasse des ressemblances de « l'identité *idem* » définie par Paul Ricœur, pour peut-être espérer aviver la conscience de cette « identité *ipse* » chère au philosophe¹⁴⁴. Il s'agit effectivement, en reprenant les composantes du stade du miroir, d'accéder à *une connaissance réflexive de soi par soi, avec, et pour l'autre*, ainsi, à une connaissance de ce que l'on rencontre à

¹⁴¹. Gérard Wajcman, « Le Drame du corps », in *Narcisse blessé, op. cit.*, p. 42.

¹⁴². *Idem*.

¹⁴³. C'est d'ailleurs parfois le cas puisqu'Oscar est programmé pour s'endormir de temps en temps.

¹⁴⁴. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris Le Seuil, 1990, p. 29.

travers une image, en regard de ce que l'on rencontre d'un être dans la réalité sensible.

Si donc Catherine Ikam et Louis Fléri créent des visages virtuels, c'est « pour revisiter l'archétype de la rencontre¹⁴⁵ » qui est découverte de soi au même titre qu'un autre, et donc attestation de soi comme d'un autre, transformation de soi comme transformation d'un autre. En ce sens, ces visages par leur surgissement face à face engagent celui qui les perçoit, non à se projeter en leur image, mais à l'intérioriser, afin de révéler en lui-même sa propre responsabilité pour un autre que soi. Et quand bien même cet autre ne serait qu'apparence artificielle construite de part en part, en ce qu'il est adresse, il atteste quelqu'un qui s'offre au regard pour un entrevoir.

Il est alors intéressant de remarquer que les artistes tiennent particulièrement à la lenteur d'action de leurs personnages, parce que celle-ci permet d'étirer le temps de la rencontre au profit de la compréhension de ses mécanismes de regard : ainsi, s'il y a attirance du spectateur pour un visage qui se présente, et éventuellement fascination devant sa plasticité, la brillance de ses yeux ou leur couleur, à rebours, les figures se défendent explicitement du pouvoir hypnotique qu'elles génèrent, notamment en changeant de direction dès qu'on les approche, et quitte à voiler leurs pupilles d'un regard sans regard, laissant ainsi le spectateur au bord du phénomène de rencontre et de ce que cela produit en lui. Car il n'y a de rencontre, en fonction de l'un et de l'autre, qu'à partir de soi, il n'y a de possible relation, si éphémère soit-elle, et toujours en fonction de l'un et de l'autre, qu'à partir de soi. Il est ainsi nécessaire de rappeler que si la pulsion du voir est animée par un désir, regarder, c'est prendre garde, et donc veiller un soi qui respecte l'autre en se présentant à lui, un soi qui par conséquent propose le dialogue et parfois pas, un soi, enfin, qui accepte des temps d'attente, de silence, de non voir. Rencontrer l'autre n'est donc pas ici abordé en une fulgurance qui saisit. Au contraire de cela, nous semble-t-il, rencontrer est ici une expérience qui, en construisant un rapport dont la durée s'étend, ouvre une relation qui ne repose pas uniquement sur des

¹⁴⁵. Catherine Ikam en entretien avec Paul Ardenne in Paul Ardenne, Jean-Luc Monterosso, Nam June Paik et Pierre Restany, *Catherine Ikam et Louis Fléri, Digital diaries, op. cit.*, p. 34.

sensations immédiates, mais montre comment s'élaborent les sentiments d'un soi pour un autre que soi.

On retrouve curieusement cette construction dans les « mimets » métaphysiques du fabricant de miroirs de Primo Levi cité plus haut, dont l'écrivain indique qu'ils sont créés pour être donnés à ceux que Timothée, son héros, aime. Cependant, il ne s'agit pas de glaces qui servent à mirer les êtres chers, car destinés à être appliqués sur leur front, ils reflètent celui qui les a fabriqués précisément comme ses amis le voient. En fonction de ce qu'il y découvre, il prend ainsi connaissance de quelque chose qui n'a rien à voir avec les apparences et qui plutôt lui révèle, certes les sentiments qu'on lui porte, tels qu'ils se sont construits dans le temps et sont le résultat d'un rapport, mais surtout, il découvre la nature de ses propres sentiments.

Un Mimet, c'est-à-dire un miroir métaphysique, n'obéit pas aux lois de l'optique, mais reproduit votre image telle qu'elle est vue par une personne qui se tient en face de vous : l'idée était ancienne, Ésope l'avait déjà eue et Dieu sait combien d'autres avant et après lui, mais Timothée était le premier à la réaliser. Les Mimets de Timothée avaient les dimensions d'une carte de visite, ils étaient flexibles et adhésifs, car ils étaient destinés à être appliqués sur le front. Timothée essaya le premier exemplaire en le collant au mur, et il n'y vit rien de particulier : son image habituelle, celle d'un homme de trente ans, à la chevelure déjà éclaircie, l'air spirituel, rêveur et un peu négligé – il est vrai que le mur ne vous voit pas, ne possède pas d'image de vous. Il prépara une vingtaine d'échantillons et il lui parut convenable d'offrir le premier à Agathe, avec laquelle il était resté en relations orageuses, afin de se faire pardonner de l'affaire du miroir ondulé.

Agathe l'accueillit froidement ; elle écouta ses explications en affichant un air distrait, mais lorsque Timothée lui proposa d'appliquer le Mimet sur son front, elle ne se fit pas prier : elle n'avait que trop bien compris, pensa Timothée. En effet, sa propre image, qu'il vit comme sur l'écran d'un petit téléviseur, était peu flatteuse. Il n'était pas dégarni, mais chauve, ses lèvres s'entrouvraient sur un sourire niais qui laissait apparaître des dents gâtées, son expression n'était pas rêveuse mais hébétée, et son regard était très bizarre. Bizarre en quoi ? Il ne tarda pas à le comprendre : dans un miroir normal, les yeux vous regardent toujours, tandis que dans celui-ci, ils regardaient de biais vers sa gauche. Il se rapprocha et se déplaça légèrement : les yeux, aussitôt, fuirent vers la droite. Timothée quitta Agathe avec des sentiments opposés : l'expérience avait bien marché, mais si Agathe le voyait vraiment comme cela la rupture ne pouvait être que définitive.

Il offrit le deuxième Mimet à sa mère, qui ne demanda pas d'explications. Il se vit à seize ans, blond, rose, éthéré et angélique, les cheveux bien peignés et son nœud de cravate à la bonne hauteur : comme le souvenir d'un mort, pensa-t-il à part soi. Rien à voir avec les photographies de collègue retrouvées quelques années auparavant dans un tiroir, qui montraient un gamin éveillé, mais interchangeable avec la majeure partie de ses camarades de classe.

Le troisième Mimet revenait à Emma, cela ne faisait pas le moindre doute. Timothée avait glissé d'Agathe à Emma sans secousses brusques. Emma était menue, paresseuse, douce, rusée. [...] sur le front lisse d'Emma, Timothée vit un Timothée merveilleux. Il était en mi-buste et le torse nu : il avait ce thorax harmonieux qu'il avait toujours souffert de ne pas avoir, un visage apollonien à l'épaisse chevelure autour de laquelle on entrevoyait une guirlande de laurier, un regard à la fois serein,

joyeux et conquérant. En cet instant, Timothée s'aperçut qu'il aimait Emma d'un amour violent, doux et durable.

Il distribua plusieurs Mimets à ses amis les plus chers. Il remarqua que deux images ne coïncidaient jamais entre elles : un vrai Timothée, en somme n'existait pas. Il remarqua encore que le Mimet possédait une vertu affirmée : il raffermissait les amitiés anciennes et sérieuses, défaisait rapidement les amitiés d'habitude et de convention¹⁴⁶.

La longueur de ce passage nous paraît intéressante à citer, car elle va de pair avec les expériences des scénographies interactives de Catherine Ikam et Louis Fléri, dont elle approche la lenteur relationnelle et les enjeux imageants. En outre, elle témoigne de ce que l'invention du fabricant de miroirs s'applique à des visages qui, à la fois autres et tels qu'en eux-mêmes, renvoient à qui leur fait face un autre soi-même que celui qu'il a l'habitude de voir dans la glace, autre de soi auquel il n'a accès que dans le regard qu'on porte sur lui, lequel en reconfigure le visage à l'infini. En ce sens, les visages virtuels créés par les deux artistes nous paraissent appartenir à la famille des *mimets* de Primo Levi. Ils en sont la manifestation *méta-physique*, dont ils proposent une forme qui est puisée dans le réel – puisque leurs visages sont issus d'une empreinte numérique – mais, dont l'enveloppe s'adresse au spectateur en une métadonnée figurale qui, en s'écartant de la chair, s'est autonomisée pour la création d'un devenir image à partager. Or, si ces visages virtuels abordent des modes cognitifs propres à visualiser les constructions mentales d'un rapport qui reflète le sentiment qu'un soi à d'exister en fonction d'autrui – que ce soi provienne d'un modèle, qu'il soit artiste ou encore spectateur – ce sentiment, en partie ineffable, en ce qu'il est relié aux causes premières et aux causes dernières, nous semble indissociable d'une situation de l'homme qui, par et à travers les images, à la fois individuellement et collectivement, tente de rencontrer un autre et de se rencontrer, visage en tête.

Du miroir à l'écran, c'est par conséquent la question du visage-image qu'il s'agit de mettre en réflexion. Dans le devenir computationnel du monde, qu'en est-il en effet de cette image, et quelles expériences ontologiques et psychiques est-elle en train d'opérer ? S'il semble que Catherine Ikam et Louis Fléri interrogent les proximités et les passages qui existent entre les images

¹⁴⁶. Primo Levi, *Le Fabricant de miroir, Contes et réflexions, op. cit.*, pp. 67-69.

mentales et celles qui se forgent par ordinateur et apparaissent à la surface des écrans, ils en explorent aussi les polysémies et les confusions, entre ce qui relève de la mémoire et des créations de l'esprit¹⁴⁷ et ce que tendent les faces miroiriques aujourd'hui constantes des boîtes à images numériques de notre environnement, à savoir un visage amplifié qui tend à se mettre en spectacle au détriment d'un autre minimisé. Si donc l'homme, la femme et l'enfant d'aujourd'hui voient leur face en reflet sur les écrans polis des ordinateurs, des téléphones, et autres tablettes mobiles, s'ils y allument à suivre des espaces de représentation et de pensée qui ouvrent leur visage sur une intériorité dévoilée dont ils exposent et projettent les méandres intimes en dépassant leur corporéité par la création fabuleuse de leur autoportrait idéal au-delà de leur seul physique, cette image, ces images, bientôt se juxtaposent à une réalité plus simple, plus brute, sans doute moins complaisante, où la rencontre n'est pas déterminée d'avance, ni enjolivée, ni contrôlée. Alors, comme le remarque Serge Tisseron, peut se produire un malaise quant à la représentation¹⁴⁸, malaise parce que l'écart entre réalité et fiction pourrait devenir insurmontable, malaise parce que l'écart entre soi et l'autre pourrait devenir indiscernable. Le psychanalyste nous rappelle ainsi que nous serions passés historiquement d'un accès à notre image dans le regard de l'autre, à un rendez-vous plus solitaire avec notre reflet à la surface du miroir, puis à un abord de nos traits à la surface des photographies. Mais, si le cliché photographique présente sporadiquement le visage redressé de soi-même que les autres voient et que soi-même on ne voit jamais autrement qu'à la surface de tirages argentiques en différé, qu'en est-il de l'image de soi perçue via l'immédiateté des capteurs numériques sur de nombreux écrans aux surfaces miroitantes, et cela presque quotidiennement ? Or, selon Serge Tisseron, il semble que : « les technologies du numérique risquent bientôt de remplacer le traditionnel *stade du miroir* par un *stade des écrans*¹⁴⁹. [...] Il en résulte que tout enfant aujourd'hui, n'a plus

¹⁴⁷. On pense particulièrement ici à l'installation « Digital diaries » [2005-2007], réalisée au Studio du Fresnoy et présentée à la MEP en 2007.

Cf. Paul Ardenne, Jean-Luc Monterosso, Nam June Paik et Pierre Restany, *Catherine Ikam et Louis Fléri, Digital diaries, op. cit.*, pp. 108-129. Cf. **Volume 2, fig. 230, p. 225.**

¹⁴⁸. Serge Tisseron, « Malaise dans la représentation : le grand écart », in *Catherine Conanet, François Soulages et Marc Tamisier, Politiques de la photographie du corps*, Paris, Éditions Klincksieck, 2007, pp. 149-159.

¹⁴⁹. Serge Tisseron, *Ibidem*, p. 153.

seulement affaire à une image de lui-même, mais à deux », c'est-à-dire, à la fois à une image réfléchiée par un miroir et à une image captée – photographique ou vidéographique, telle qu'elle est projetée via un écran rétroéclairé, et transformée. Tout enfant a ainsi désormais à comprendre cet intervalle, sachant que l'image numérique est par ailleurs possiblement retouchée ou arrangée selon de multiples effets, et en fonction de ce que divers auteurs souhaitent y voir, sans que cela soit nécessairement restitué à l'intéressé. L'apparence n'est plus ainsi un repère identitaire stable, d'autant que bien souvent, l'enfant y a accès seul, sans quiconque pour attester de l'expérience, et donc de la réflexion qu'il peut encore y trouver ; d'où les dérives que l'on constate quant à une technique de formation des images aussi intéressante et riche de possibles qu'elle peut être aliénante, particulièrement au moment de l'enfance où la psyché est en construction. Ce d'autant, qu'appropriables, transformables et diffusables à merci sur le fond de grande toile mondialisée des TIC, les clichés des visages connectés en temps réels, qui sont par ailleurs classés, répertoriés, inventoriés, et ciblés par les systèmes de reconnaissance faciale d'un grand livre de visages bien connu des adolescents, tendent de plus en plus à exposer une image de soi répondant aux stratégies d'un faire figure qui fait prévaloir la manière et le code sur l'inconnu immaîtrisable de la rencontre, les enchantements que celle-ci promet, et les obstacles que bien évidemment elle instaure également. Le danger que contiennent alors potentiellement des écrans auxquels un être se prendrait à adhérer sans recul ni possible détachement, c'est d'une part la dilution de l'identité dans un flux d'images fragmentaires qui ne donneraient pas lieu à une représentation symbolique de soi et d'autrui – on en connaît la logique schizoïde – c'est aussi d'autre part, l'instauration d'un soi grandiose qui, tout en étant hyper connecté, oublierait l'autre et ne serait plus capable de lui trouver une place dans la réalité, voire tenterait de l'assujettir à ses mirages.

Avant donc de fabriquer son profil imagé sur les nombreux réseaux sociaux proposés désormais, avant de se photographier en *selfie* sur son téléphone portable et d'en diffuser le visage souriant aux quatre vents, sans doute est-il utile de se souvenir de la recommandation d'Emmanuel Levinas de prêter attention à ne pas construire en soi-même un sentiment d'altérité

reposant sur « l'identité tranquille du Même¹⁵⁰ » qui ferait grandir à l'écran le visage d'une totalité surpuissante n'acceptant pas l'étranger. Car, par les images, et notamment celles qui ont trait au visage, « cette identité sans défaut [...] peut cependant perdre sa tranquillité, si l'autre, au lieu de la heurter en surgissant sur le même plan qu'elle, lui parle, c'est-à-dire se montre, dans l'expression, dans le visage, et vient de haut¹⁵¹. »

Or, les visages de Catherine Ikam et Louis Fléri, par leur adresse, en appellent justement à cette dignité. Cependant si le mobile artistique qui les soutient affirme la réalité du rapport responsable que souligne le philosophe, il ne nie pas pour autant la virtualité du visage, telle qu'elle passe par des images mentales hors d'atteinte, et sur un autre plan, par une imagerie numérique qui prend en charge leurs manifestations en deçà et au-delà de la seule présentation de la face, via des reports visuels et acoustiques qui, toujours en procès et en devenir, s'adressent certes à autrui, mais aussi, dans l'absolu, à un autre qui est vu par soi et dont l'image part de soi. En ce sens, cet *Autre* amplifié que figurent les œuvres de Catherine Ikam et Louis Fléri – et qui titre pertinemment leur premier visage virtuel¹⁵² – est aussi celui de l'instance que décrit Lacan, en tant qu'elle supporte des dimensions symboliques et imaginaires, conscientes et inconscientes, qui se placent et se déplacent, à partir d'un sujet pensant vers un « grand Autre » qui le détermine. Or, comme les immenses visages des artistes précités en proposent l'expérience à leur spectateur, s'il réfléchit à ce qu'il perçoit d'autrui et qui n'est pas lui, tout sujet peut en venir à découvrir le vide où sa perception se situe, et ainsi en trouver la semblance que lui-même construit, et notamment celle de sentiments qu'il projette ou qu'il croit voir luire dans un regard, mais qui ne sont peut-être pas. D'une réalité reconnue comme propre et relative, émerge alors le soi de

¹⁵⁰. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, *op. cit.* p. 222.

¹⁵¹. *Ibidem*, p. 223.

¹⁵². « L'Autre » présenté à la fondation Cartier en 1992 est ainsi un gigantesque visage bleu projeté sur un écran. Il se présente comme un masque sans traits distinctifs qui interagit en fonction de son interlocuteur et de la parole que celui-ci engage ou non.

Voir : Jean de Loisy et Georges Didi-Huberman, [et al.], *À visage découvert*, Paris, Flammarion, 1992.

Cf. Louis Fléri, « L'Atelier du virtuel », in Catherine Ikam et Louis Fléri, *Portraits, Réel/Virtuel*, *op. cit.*, p. 35

Cf. Paul Ardenne, Jean-Luc Monterosso, Nam June Paik et Pierre Restany, *Catherine Ikam et Louis Fléri, Digital diaries*, *op. cit.*, p. 135.

Cf. Volume 2, fig. 231, p. 226.

l'exister, en une réflexion portée par un voyage de l'être – en son visage et *vers* les visages – dont il traverse les images par la pensée, et dont au passage il rencontre l'altérité infinie, qu'il peut accueillir avec sympathie, en attendant que la relation qui chemine lui dévoile pleinement le sentiment d'aimer.

Chapitre 8

Visages en voyages, visages en rencontre

*Nous pratiquerions ensemble l'art de voyager
que j'ai acquis ces derniers mois.*

Sigmund Freud¹

Par ces quelques mots cités en exergue, l'invitation que formule Freud auprès de Martha, si elle est à l'égard de sa fiancée, une proposition de vie commune, elle résume aussi, pour le jeune médecin, le dépassement de sa phobie des voyages, et notamment des longs trajets en train de son enfance. Ainsi, parce qu'il a pu vaincre ses peurs anciennes, parce qu'il peut désormais se trouver une place dans le compartiment des voyageurs, parce qu'il est un homme mature et suffisamment solide, Freud est désormais à même de proposer un parcours qui engage son existence auprès d'une autre, aux côtés de laquelle il se sent capable de voir défiler un paysage jusqu'à une destination inconnue et lointaine.

Mais, la phrase écrite par Freud pressent aussi un autre voyage, qu'il relie à un art et à une pratique, dont les images de ses périples en train campent la structure fondatrice et viennent appuyer, bien des années plus tard, l'énoncé de sa règle relative aux techniques de cure. C'est donc à partir d'une expérience qui lui est propre, telle qu'elle est accompagnée de perceptions et d'images mentales, d'observations et d'attentions flottantes, de temps de veille, de sommeils où vagabondent les rêves, et de réveils soudains devant la fenêtre du wagon de train, que Freud forge les concepts d'une méthode analytique qu'il

¹. Sigmund Freud « Lettre à Martha du 19 Mars 1886 » in *Correspondance, 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 225.

Cf. Jean-Jacques Barreau, *Freud et la métaphore ferroviaire*, Paris, Éditions In Press, 2007, p. 18.

applique à lui-même autant qu'à ses patients². C'est à partir d'une expérience au sein de laquelle les vis-à-vis avec les autres voyageurs, les temps de dialogues et de silences, la proximité et la distance des visages, l'angle de vue à partir duquel on les perçoit ou non, engagent une situation paradigmatique où se configurent les rapports des personnes, que Freud réalise comment cette situation, non seulement véhicule des pulsions intenses, mais permet également d'appréhender la teneur de ce qui transite mentalement entre les êtres, de discerner les mémoires qui s'y intriquent, et les élans sentimentaux qui s'y déploient.

Ainsi, quand Freud propose précocement à Martha de « pratiquer ensemble l'art de voyager », il parle d'art, de pratique. Et de fait, il veut s'installer à Vienne aux fins de pratiquer l'art de la médecine, en tant qu'elle s'intéresse aux voyages de l'âme et qu'elle prétend les articuler aux cheminements de la conscience. Parallèlement, il est important de souligner l'intérêt que Freud porte aux arts plastiques, et qu'à ce titre, les deux voyages en Italie qu'il effectue à suivre, en 1897 et 1901, lui offrent l'occasion de découvrir des œuvres à partir desquelles il théorise sur le processus de création qu'il rapproche de la structuration des névroses. Mais, cette invitation, souligne aussi, auprès de sa future épouse, des motions amoureuses, ainsi un art du transport de l'un à l'autre et de l'autre à l'un, qui, par ses mots, semble se référer à un art d'aimer dépassant la passion fusionnelle, pour envisager une relation où l'on s'accompagne. Car aimer, c'est pour Freud accueillir les émotions qui circulent, et par une pratique, un art, une manière ou un « maniement », amener à leur réflexion puis leur analyse. Aimer, c'est ainsi pour Freud prendre soin et accompagner, notamment en aidant à apprendre à discerner le paysage qui défile à la fenêtre de la vie, les visages qui s'y reflètent, ceux qui font face ou laissent danser leur report ombre, pendant que d'autres surgissent du fond d'images de la psyché.

Dès lors, fort du constat d'une biographie qui associe la quête esthétique et la recherche médicale, de même que l'énergie créatrice et cet élan qui

². Son auto-analyse date du moment de son voyage à Venise en 1897. La règle fondatrice de la cure analytique est quant à elle postérieure à son voyage à Rome en 1901, puisqu'elle date de 1914.

Cf. Jean-Jacques Barreau, *Freud et la métaphore ferroviaire*, *op. cit.*

emmène vers un visage autre, si l'on se réfère ici à ces quelques mots de la correspondance intime du père de la psychanalyse, ce n'est pas tant pour souligner les métaphores à l'origine de la technique de cure, que pour en interroger la situation paradigmatique, en ce qu'elle entre en concordance avec la situation et le travail du portrait, et qu'elle interroge la création artistique, comme regard sensible, et peut-être, comme art d'aimer. En ce sens, l'invitation au voyage que nous proposons, via les mots et l'expérience de Freud, voudrait aborder le lieu du portrait, et particulièrement celui du portrait photographique et de ses extensions, comme lieu de possible rencontre des visages, en tant qu'ils y trouvent une place, cela aussi bien du côté de l'auteur d'une image, que de celui ou celle qui vient y figurer, mais aussi – et c'est en quelque sorte la proposition à laquelle aboutit cette thèse – comme espace d'énonciation, comme accueil de soi et d'autrui, comme cheminements psychiques, et éventuellement comme traversée, c'est-à-dire comme dépassement au sens d'un déplacement de soi-même, pour quelqu'un ou quelque chose qui ouvre sur un inconnu, et qui peut-être va vers un infini.

1. Invitation au voyage

Levant la tête pour avancer vers l'horizon, l'homme dresse son corps et tend son visage au sens d'un *aller vers* et d'un *aller voir*. Il semble ainsi que son existence soit déterminée à expérimenter un cheminement de découverte du monde et d'autrui, en vertu d'une face sensible qui se donne à voir, cependant qu'elle dirige sa vue, son *visus*¹, en agissant une volonté de connaissance.

Parce qu'il est ouverture au passage des sens, et en ce qu'il traverse les horizons, le visage est voie [*via*], il conduit l'être en son énergie première [*vis*] en avant de soi et par-delà les paysages, vers les terres étrangères, à la rencontre du connu et de l'inconnu. Il est donc action, dont le suffixe latin « *aticum* » s'accorde à indiquer, et le rapport, et la dynamique, que le français décline par l'ajout d'un élan en « *age* », à « *visage* » comme à « *voyage* ». Il est alors intéressant de constater que le Français médiéval fait apparaître corollairement le mot « visage » et le mot « veiage² » dans la chanson de geste de Roland. Le visage s'y aventure en effet en un voyage dont le modèle épique vient de l'antiquité, et dont le sens comprend à la fois les préparatifs au voyage, une « mise en chemin³ », et des passages qui traversent la vie et la mort d'un destin en marche. Le visage est donc une expérience, qui, si elle s'ancre dans un rapport intersubjectif dont on a défini plus haut les modalités primaires, semble chercher à en renouveler la découverte originelle en rencontrant d'autres visages qui viennent attester et partager l'intensité du vivre dans l'immensité infinie du monde.

Encore faut-il ici se demander si les langues romanes à l'origine du rapprochement que nous opérons peuvent permettre d'en généraliser l'exemple à d'autres cultures. Cela demanderait un travail onomasiologique qui dépasse cette étude et nos compétences linguistiques. On en retient néanmoins la racine antique, en ce qu'elle est l'endroit d'où nous écrivons. Il nous semble

¹. « Visage » vient du latin « *visus* » donnant le mot « vis » les deux étant relatés au XII^e siècle. « visage », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], [consulté le 25 Février 2014] <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/visage>>.

Cf. « *visus* » in Dictionnaire Gaffiot, [en ligne], [consulté le 25 Février 2014], <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=visus>>

². « voyage », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, *op. cit.*, <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/voyage>>.

³. *Idem*.

d'ailleurs que lorsque Deleuze et Guattari écrivent sur le visage, quand bien même ils en critiquent l'ethnocentrisme, et surtout le modèle chrétien de l'homme blanc d'occident, leur proposition d'échapper aux codes de la visagété se fait sur fond de traversée odysseenne, dont on connaît la lointaine influence sur la civilisation européenne, comme en témoigne le passage déjà cité au début de cette thèse :

Au point que si l'homme a un destin ce sera plutôt d'échapper au visage, défaire le visage et les visagifications, devenir imperceptible, devenir clandestin, non pas par un retour à l'animalité, ni même par des retours à la tête, mais par des devenirs-animaux très spirituels et très spéciaux, par d'étranges devenirs en vérité qui franchiront le mur et sortiront des trous noirs, qui feront que les traits de visagété même se soustraient enfin à l'organisation du visage, ne se laissent plus subsumer par le visage, *taches de rousseur qui filent à l'horizon, cheveux emportés par le vent, yeux qu'on traverse au lieu de s'y regarder*, ou de les regarder dans le morne face-à-face des subjectivités signifiantes. *"Je ne regarde plus dans les yeux de la femme que je tiens dans mes bras, mais je les traverse à la nage, tête, bras et jambes en entier, et je vois que derrière les orbites de ces yeux s'étend un monde inexploré, monde des choses futures, et de ce monde toute logique est absente. [...]"*⁴

Que suggèrent ainsi les auteurs de *Mille plateaux* ? N'est-ce pas, par un corps sans organes et un visage défait, justement, ce mouvement de l'être où s'origine le désir de vivre, à la fois en soi, et envers autrui, compris comme possible de rencontre ?

Or, se mettre en chemin, tout d'abord concrètement, par les voies de terre ou celles de la mer, n'est-ce pas ce qui anime l'homme à vivre son existence quelle qu'elle soit et où qu'elle soit dans le monde ? Aller vers l'autre, vers son visage, aperçu au loin et qui nous transporte, n'est-ce pas aussi le rejoindre, de façon plus abstraite, via une image de la pensée par-delà le corps et pourtant toujours à partir de lui ? N'est-ce pas finalement espérer parler à ce visage, et par là même le rencontrer, ainsi se risquer auprès de lui, parfois en lui, en transformant ce qui est présumé – préjugé – c'est-à-dire, en ouvrant son intériorité d'être à une extériorité ?

Mais, qu'en est-il de ce qui transporte la vie et la rend merveilleuse, ou des poids qu'elle impose qui entravent sa légèreté comme ses déplacements ? Qu'en est-il donc des émotions qui enchantent ou minent l'humain ? Et que faire de ce masque du quotidien dont les traits se creusent ou s'éclairent selon ses ressentis ? Comment en aborder le va-et-vient entre un monde intérieur et

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Année zéro – visagété » in *Mille plateaux*, *op. cit.*, pp. 205-234. Souligné par nous.

un monde extérieur ? Enfin, comment faire avec le choc que produit la découverte de son image – si fulgurante soit-elle – pour un soi, qui, occupé à ses trajectoires, n'a pas cherché à se voir, mais finalement se découvre au hasard d'une glace ou d'un cliché ? Comment donc aborder une image qui fait retour sur le visage d'un soi stoppé dans sa traversée ? À quoi en sert le portrait, dont on tire à soi l'intensité vivante d'autrui regardé, d'autrui emmené via un rapport qui pointe le paradigme de la rencontre ? À quoi revient donc le portrait, si ce n'est, de quelque côté que l'on se tourne, à un soi-à-être, un soi transporté, qui tente de réfléchir à ce voyage qui l'attache à un visage autre en particulier ?

« Visage », « image », « voyage », sont trois mots qui semblent condenser trois actes essentiels à l'homme pour penser sa condition et se la représenter. Entre « voir » par un visage selon cinq sens ouverts au monde, faire le geste d'imiter ce monde, et cheminer en lui, il est ainsi logique que se posent des rapports de sensations, des transferts de formes, et des sentiments familiers ou étrangers d'un soi pour une autre nature que la sienne – c'est-à-dire, des motions engageant des créations de toutes sortes – que celles-ci appartiennent à l'art et au sans art. On tentera, dans ce chapitre, d'en articuler les teneurs de rencontre à partir de ce que la pratique photographique et ses extensions autorisent de possibles quant à la présentation d'un soi ou d'un autre, *via* l'image d'un visage, et cela, quitte à trouver, peut-être, un arrière-plan à dérouler, dans lequel entrer et naviguer.

○ **Préparatifs ou le portrait photographique comme possible voyage**

Pourquoi ainsi s'en remettre à la pratique photographique ? En quoi serait-elle une proposition de « veiage » d'une plus grande acuité, concernant le problème de la rencontre, que celle de la peinture ?

Sans doute faut-il rappeler ici l'impasse esthétique dans laquelle a pu se trouver la peinture figurative au moment de l'invention de la photographie quant au travail du portrait dont elle avait jusque-là l'apanage. De même, est-il de bon aloi de souligner le rôle grandissant de la prise de vue photographique dans les nombreuses missions géographiques et autres voyages des lettrés et artistes européens du XIX^e siècle. Il est évident qu'aujourd'hui les anciens postulats de la technique photographique, à savoir sa faculté de report des visages, comme des paysages, demeurent le *leitmotiv* de son utilisation croissante par tout un chacun. Il en résulte que l'humain invente de jour en jour des appareils de plus en plus légers, perfectionnés, et propres à accompagner son existence d'un viatique photographique qui lui permet d'être en prise continue avec le réel. Or, c'est bien cette attitude que retient notre recherche, pas tant en vertu d'un report vériste que nous réfutons qu'en raison, d'une part, de ce que le corps sensible des hommes du maintenant est appareillé selon un privilège accordé à la vue (par ailleurs aujourd'hui hyper activée et hyper affinée⁵) et d'autre part, parce que le dispositif photographique, de même que ses procédés – de façon très différente, mais néanmoins aussi importante, pour la photographie argentique et pour l'image numérique – sont, en amont et en aval de leur acte comme de leur résultat d'image, entièrement dépendants des latences qui les constituent, et prolongent l'impact du fait imageant en fonction d'une réception toujours renouvelée par la malléabilité des processus de tirages et leurs diffusions multipliées.

Qu'est-ce à dire ?

D'abord il faut remarquer que le dessin et la peinture occidentale, dès lors qu'ils sont libérés du dictat de la ressemblance, déploient leur travail tactile jusqu'au vertige d'une ouverture de chair, et que partant du sensible, ils

⁵. Certains appareils numériques proposent ainsi une définition d'image qui va au-delà de la perception humaine.

investissent une déconstruction de la bienséance du visage, dont ils relatent à la fois l'érotisme, les jouissances, les souffrances, et l'effacement d'une humanité décimée par des années de grandes guerres, quitte à passer par des procès de recouvrement, ou à une valeur expressive du tracé, et aujourd'hui, à un travail de l'intensité du visage, voire à son amplification, ou son dédoublement.

Il convient parallèlement de souligner que la photographie, à rebours du portrait peint, alors qu'elle est en prise avec le réel, alors qu'elle accroche les traits du visage, tend paradoxalement à désincarner le sujet portraituré, en n'indiquant, en ne traçant sur le cliché, qu'une surface tendue à la lumière ou en recul dans l'épaisseur des ombres, tout en demeurant attachée à son apparence dans un espace et un temps donné. Or, parce qu'elle dépend entièrement d'une situation entre deux êtres *ici et maintenant* – ce qui n'est pas tout à fait le cas dans la pratique picturale dont le travail peut être différé – la photographie, pendant le temps de sa captation, et pour chacun des protagonistes de l'image, met en présence des cheminements mentaux, où s'élaborent des élans, des obstacles, parfois les rejets d'un être à l'image, qui sont perceptibles ou non, sans qu'au final, aucune réception ne puisse finalement totalement prévaloir sur une autre. En ce sens, la pratique de la photographie n'est pas seulement un parti pris engageant une manière de voir en la personne qui l'opère : dans la mesure où elle capte la vie, elle active quelque chose d'autre qui concerne une condition humaine marquée par un rapport à double entrée où le sujet de l'image figure au même titre que son auteur, tels qu'ensemble ils partagent un lieu et une temporalité et que leurs actes se rencontrent. Ce rapport imprègne ainsi l'acte photographique et son support d'image, de tensions à être, ou de passages, que la photographie présente plutôt qu'elle ne représente.

Or, justement, à la fin du XIX^e siècle, au moment où la photographie est en plein essor, une pratique médicale se met en place qui prétend appréhender les tensions de l'appareil psychique et ses possibles déplacements. Sa méthode développée par Freud, on le sait, repose sur un rapport à huis clos entre un opérateur et une personne qui accepte de cheminer, par le langage, sur les routes de son inconscient. Ce que l'on connaît moins, cependant, ce sont les

métaphores qui la soutiennent, qui pourtant intéressent notre étude sur plusieurs points.

Premièrement, Freud présente sa règle fondamentale sous l'égide d'une image qui s'est longuement élaborée à partir de ses voyages en train dont jeune il avait la phobie. C'est ainsi qu'il propose à ses patients d'aborder la cure analytique de la manière suivante : « Dites donc tout ce qui vous passe par l'esprit. Conduisez-vous par exemple à la manière d'un voyageur, assis côté fenêtre dans un wagon de chemin de fer, qui décrit à quelqu'un d'installé à l'intérieur le paysage se modifiant sous ses yeux⁶. »

La situation est intéressante, car puisée dans le quotidien du déplacement en train, comme le souligne Jean-Jacques Barreau, la psychanalyse y est présentée conjointement comme « invitation au voyage et plaisir de voir⁷. » Elle témoigne, qui plus est, de l'importance accordée à un visage regardant, et parallèlement, à un visage regardé présenté en vertu d'une interaction anonyme et en position décalée. En ce sens, elle fait écho au dispositif du portrait photographique, dont elle semble reprendre le face à face à semi-occulté par le boîtier. Enfin, elle laisse entendre que le défilement du paysage accompagne un acte associatif de la pensée, au cours duquel les images se fondent les unes dans les autres, tandis que les motifs de la nature se déroulant à la fenêtre du wagon suscitent la vision mentale en ses projections et ses souvenirs impressifs.

Si on note au passage qu'à la « métaphore ferroviaire » décryptée par Jean-Jacques Barreau s'intrique celle d'un mobile esthétique ancestral où l'homme cherche à représenter son image à partir de celle qu'il lit du monde, il est alors logique qu'à l'espace du compartiment se superpose l'espace de la chambre obscure et son cadre de regard. Jean-Jacques Barreau en souligne justement le « dispositif optico-spectaculaire, où la vitre de la fenêtre tient lieu de lentille de verre dépoli⁸ » – cette vitre étant tout à la fois, entre visages et paysages, « une projection sensible aux impressions, un écran support de

⁶. Sigmund Freud, « Sur l'engagement du traitement » [1913] » in S.F. [traduit par J. Altounian, A. Balseinte, A. Bourguignon], *Œuvres complètes 12*, Paris, Puf, 1953, p. 176.

Ou Sigmund Freud, « Le début du traitement » in *La Technique psychanalytique*, [traduit par anne Berman], Paris, Puf, 1953, p. 94.

Cf. Jean-Jacques Barreau, *Freud et la métaphore ferroviaire*, *op. cit.*, p. 64.

⁷. Jean-Jacques Barreau, *Ibidem*, p. 75.

⁸. *Ibidem*, p. 20

projections, une membrane protectrice, un lieu de passage, de transport, de transfert, un lieu d'échange et d'articulation entre la parole et l'image⁹. »

Or, Freud, ne l'oublions pas, est aussi le contemporain d'une captation photographique qui est pleinement entrée dans les usages et qui particulièrement s'applique à la faction de portraits. Il ne peut ainsi ignorer les enjeux de révélation de l'image photographique d'un visage qui, ne se voyant pas est vu par d'autres, d'un visage qui, partiellement connu de lui-même, cherche à savoir ce qu'il en est de son individualité, aux fins de comprendre, peut-être, ce qu'il en est de son épopée. Il se pourrait alors, que pour Freud, une autre métaphore rejoigne celles de la chambre noire et du compartiment de train, et que la photographie – dans sa pratique et sa réception – lui serve implicitement, depuis ses appareillages, ses procédés et ses supports, à élaborer les théories des cheminements de l'âme, et la possibilité d'en refaire les pas et d'en reconduire les scènes pour ceux qui choisissent de questionner leur identité, leur situation, et leurs orientations passées, présentes et à venir.

Pour cette raison, il nous semble opportun à l'égard des expériences imageantes que nous tentons de cerner, d'essayer de comprendre en quoi la photographie du visage appelle quelque chose d'un voyage analytique, puis d'illustrer les modalités selon lesquelles celui-ci habite les images de façon à la fois abstraite et concrète, par une pratique artistique capable de révéler des « parts à être » d'un visage en voyage, d'un visage en chemin.

⁹. *Idem.*

○ **Sur le départ :**
entre lieu de soi et lieu de l'autre, tensions et résistances

Tout voyage nécessitant des préparatifs et un lieu d'où l'on part, il nous faut revenir à la situation de portrait et aux rôles sociaux et familiaux qui s'y distribuent. Car, le lieu du portrait photographique n'est pas uniquement celui du studio de prise de vue. Il a à voir avec la situation que l'on vit dans la cité. À ce titre, les clichés de Richard Avedon constituent un exemple majeur, et plus récemment, les travaux de Koos Breukel, et ceux de Philippe Bazin investissent avec pertinence ce problème de la place que l'on revendique ou que l'on subit.

Le premier, comme on l'a vu, a photographié de nombreuses personnalités célèbres en occident, notamment des acteurs de théâtre ou de cinéma et des figures importantes de la littérature ou de l'art, mais il s'est parallèlement intéressé à des politiques, à des travailleurs anonymes, ainsi qu'à ceux ou celles qui n'ont pas ou plus d'activité professionnelle¹⁰. Généralement, les personnes photographiées par Richard Avedon sont présentées de face, cadrées au niveau des hanches et devant un fond blanc sans aucun effet de surface, cela afin que la posture du corps et l'expression du visage puissent happer le regard du récepteur, à la fois de par la mise du vêtement, et dans la façon dont les traits s'offrent à la lumière. Il y a là comme un premier rendez-vous de l'être, tel qu'il se présente à la séance photographique avec ce que sa place dans la société lui attribue de stature physique et morale dont il porte la donnée brute.

Philippe Bazin, interroge lui aussi ce que la condition humaine détermine comme place et comme trajectoire : cadrés serrés, photographiés entre le jaillissement de la naissance et l'attente de la mort, les visages qu'il présente renvoient à des situations qui n'offrent pas les mêmes chances selon que l'on est un enfant abandonné ou que l'on grandit accompagné, selon que l'on est un adolescent plein d'espoir et de potentiel ou un être « placé » en hôpital, en détention, ou encore un vieux relégué à l'hospice¹¹. Et si à priori, les hommes,

¹⁰. Voir, Richard Avedon, *Portraits*, *op. cit.*

Voir encore, Richard Avedon, *In the American West* [1985], London, The british Library, 2005.

¹¹. Voir Philippe Bazin, Christiane Vollaire et Georges Didi-Huberman, *La Radicalisation du monde*, *op. cit.*

les femmes, les enfants, dont il retient les visages, sont à même d'être réunis par une famille ou d'être en lien avec des amis, selon que l'on est ouvrier, militant, homme politique, philosophe ou artiste, le souci de soi dans la société – soi dont un visage atteste l'aisance relationnelle – n'est pas du même ordre, ni vécu pour chacun de la même façon en fonction du milieu depuis lequel on prend corps, depuis lequel notre visage apparaît. Les photographies de Philippe Bazin, en noir et blanc pour la plupart, témoignent ainsi de forts contrastes entre les existences, dont l'auteur fait émerger les visages soit sur fond blanc d'une clarté éclatante (celle du drap au support duquel on commence sa vie et où on la termine), ou qu'il campe au contraire en avant d'un plan sombre qui avale la gravité des regards, y compris lorsque ceux-ci laissent éventuellement poindre leur plaisir à être photographiés.

De son côté, Koos Breukel interroge la vie à partir des ruptures traumatiques qui s'y introduisent, dont le visage encaisse la marque, puis l'efface ou la creuse, en fonction de sa constitution physique, de sa construction affective, et de son environnement. Si par ailleurs son travail présente des artistes célèbres, ce n'est pas pour valoriser leur réussite à s'illustrer, mais c'est davantage pour questionner leur destin et leur rôle, et ce que portent leur corps et leur visage de leur engagement, en tant qu'il est singulier, peut-être exceptionnel, et pour autant ramené au quelconque, au sens d'un horizon commun à tous les humains. Sur fond noir, puis gris neutre au moment où le photographe passe à la couleur, les images de l'artiste néerlandais sont intimistes et les personnes y dévoilent en silence le secret de leur histoire en bordure du paraître. Il est par exemple intéressant de souligner sa série « *Cosmetics Views* » dont les images sont publiées en 2006¹², lesquelles présentent des personnes qui ont perdu un œil et portent une prothèse en verre, parfois deux. Dans la plupart de ces visages un œil morne regarde fixement l'objectif pendant que l'autre est pensif, ou peut-être est-ce le contraire, l'organe vivant fixant le photographe pendant que l'artificiel donne à lire un regard perdu dans les profondeurs de l'âme. Toujours est-il que le récepteur ne sait pas forcément quel est l'œil qui tient lieu de la pensée et en

¹². Koos Breukel et Wilem Van Zoetendaal, *Cosmetic View*, Amsterdam, Van Zoetendaal publishers, 2006. Cf. volume 2, fig. 233, p. 229.

prolonge l'*animus* par rapport à celui qui n'est que paraître, absent à toute intériorité. Par ses portraits, Koos Breukel semble ainsi mettre l'accent sur les écarts à l'œuvre entre être et paraître, au sens où dans une situation appelant un dispositif dialogique, l'interlocuteur d'un visage est pris dans un filet d'interprétations dont il ne peut pas toujours déceler la vérité. Or, quand cet interlocuteur à vocation à discerner l'épaisseur d'une personne, à en traduire les ressentis aux fins de donner à réfléchir – que ce soit via un travail d'artiste, comme c'est le cas pour Koos Breukel, ou que ce soit dans le cadre thérapeutique auquel notre étude se rattache – il semble qu'il ne sache pas à quelle réalité s'en tenir quant à ce que manifeste le visage, et que, quelle que soit cette réalité, elle se dresse dans toute sa complexité depuis un corps et un visage en place et qui font face.

Parallèlement, à observer les portraits des trois artistes précités, il est important de préciser qu'une famille universelle s'y compose en filigrane, famille où le père, la mère, l'enfant, le frère, la sœur, le grand-père, la grand-mère, et les amis sont autant de figures archétypales en lesquelles chacun peut retrouver une part de ce qui fait sens ou non dans sa vie, selon les liens qui se tissent ou au contraire se distendent et s'absentent. Il semble que le visage en soit l'image éphémère et fragile.

Mais, quel but a le portrait photographique en regard de la condition de l'être qui vient à son rendez-vous ? N'est-ce pas s'y présenter à la fois en quête de l'autre et de son propre chemin ? Or, si du côté du photographe se dessine le profil de l'auteur en marche, qu'y trouve celui qu'autrefois on appelait le modèle, et peut-on encore aujourd'hui utiliser ce terme pour situer celui qui apparaît à l'image ?

À observer les images de Richard Avedon, il semble que la tension entre photographe et photographié ne permette plus d'attribuer à ce dernier un simple rôle de modèle, car le sujet portraituré, qu'il regarde ou non l'objectif, n'y est pas passif, il n'est pas annexé au désir qu'à l'un de faire une image : il se campe devant l'objectif depuis son lieu à être – en son corps et son visage – debout, parfois tenace, parfois inquiet, ou bien joyeux, ou en douleur, ou encore, plus simplement *là* tel qu'en lui-même il se fait présence et fait présence à l'autre qui se tient derrière le boîtier photographique. De cette

tension, agréable ou désagréable pour chacun des acteurs de l'image, la photographie dépose la trace d'un instant. Elle prend en charge une mobilité d'âme qui parcourt la personne photographiée de ses souvenirs intacts et indistincts, cependant qu'elle fait face à sa situation présente et à ce qu'elle attend du reste de sa vie. Car, le portrait a à voir avec un déroulement temporel paradoxalement suspendu, et qui pourtant transporte l'âge en ses trajets effectués, parallèlement à ceux qu'il est encore possible de faire, si faibles soient-ils, à la fin du parcours. Dans cette perspective, le portrait est essentiellement en prise avec le vieillir et le mourir, et il semble que ce soit à un voyage de la vie auquel la séance photographique nous convie. D'où la nécessité, pour certains, selon le déroulement de leur vécu heureux ou malheureux, de venir à la séance pour en marquer l'étape et la mise au point. D'où des visages qui participent à la prise de vue par le présent d'un « où en suis-je ? » qui espère une réponse, et dont en tant que récepteur on ne peut connaître précisément la teneur.

Mais que signifie pour un sujet le fait d'accepter d'être photographié ? Qu'attend-il au juste de cette expérience ? Une belle image ? Un beau visage ? Ou plus simplement quelqu'un pour l'accompagner vers ce qu'il ne sait pas de lui-même ?

Si nous retenons la dernière proposition, venir à la séance photographique serait dès lors accepter que l'épaisseur du temps et le dialogue puissent faire venir en un lieu une image de soi que l'on ne maîtrise pas. Ce serait accepter d'être vu par les yeux d'un autre, en fonction d'un univers de travail, et selon un dispositif qui amène à faire défiler mentalement sa propre vie dans la fulgurance de ses raccourcis. Mais, à quoi pense un sujet pendant le temps de la pose photographique ? « Où est le moi du portrait », se demande François Soulages¹³ ? Quel est son cheminement et comment en approcher le souffle ? Si, comme l'indique le philosophe, devant un portrait on est peut-être essentiellement face à du *ça*¹⁴, c'est que ce qui prévaut est énergie en mouvement affleurant à la surface des êtres. Or, si l'on essaie d'en raisonner le

¹³. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, *op. cit.* p. 61, et p. 63.

¹⁴. François Soulages écrit : « Une photo est avant tout la résultante de rapports entre des *ça*, entre des pulsions. »

Ibidem, p. 64.

voyage, si l'on tente d'en trouver quelque chose d'un arrière-visage sous le manifesté, exactement de la même manière qu'Yves Bonnefoy laisse flotter sa quête d'un arrière-pays depuis son regard de poète, alors on peut s'accorder avec ce dernier au fait que : « ce qui part en esprit demeure par le corps, et [que] cette présence minée a quelque chose d'intense sur fond de nature déserte, comme un surcroît d'être dans le néant, aussi insistant que paradoxal¹⁵. »

Nous voici donc face au visage pris dans un va-et-vient constant entre intériorité et extériorité, regardant et regardé, pendant que le travail photographique, de part et d'autre, correspond à une méditation sur la place que l'on tient dans le monde et sur les traversées conscientes et inconscientes que l'on y opère. Car, il semble que l'humain soit en nécessité de comprendre comment, à partir d'un lieu qui lui est propre, il existe pour lui et auprès des autres ou à distance de ceux-ci, et en quoi cette situation influence ses actions et ses réactions, ou, pour le dire autrement, inaugure ou entame la dynamique et les trajectoires de son être au monde. Cela, il est possible qu'il l'aborde à partir d'une réflexion qui, par la photographie, mette au travail réciproquement un opérateur et une personne curieuse de son image, en ce que tous deux campent une situation qui rejoint – et dont s'inspire implicitement – la pratique freudienne.

Ainsi, si l'on s'attache aux démarches artistiques qui viennent illustrer notre propos, on remarque que chacun des protagonistes de la photographie, qu'il soit derrière ou devant l'objectif, se situe en fonction d'un positionnement qui dépend de sa topique personnelle et de la place trouvée ou non dans la société, mais aussi, tels qu'un lieu de soi et un lieu de l'autre mettent en jeu leur situation de rencontre, c'est-à-dire élaborent ensemble un fonctionnement dialectique appelant pour l'un comme pour l'autre l'étape prochaine d'un discernement. Or, pour chacun des artistes mentionnés, il semble que le temps de réalisation du portrait – temps intensifié à la surface du cliché – réponde à des tensions, dont l'âge et la situation des acteurs de l'image articulent le ressort de vie, aux fins d'exposer les passagers d'une existence en sursis. En cherchant à déceler ces rapports, les photographes, et les personnes qui viennent avec eux

¹⁵. Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Paris, Skira / Flammarion, 1972, p. 24.

tenter l'expérience d'un *être-pour-l'image*, mènent ainsi une réflexion qui vise à donner sens à leur vie. Mieux, en donnant à voir ces rapports, par la photographie, à d'autres qu'eux-mêmes, ils aident aussi des inconnus, dont on suppose qu'ils sont susceptibles de traverser des tensions du même ordre. Dans tous les cas, l'autre est ainsi celui auquel on adresse quelque chose de soi, dont on voudrait qu'il connaisse ou reconnaisse l'importance – que cette chose soit simple plaisir à être, ou bien fragilité et souffrance, et pourquoi pas bienveillance qui se trouve là. Et, quand comme chez Koos Breukel, *il y a trauma*, quand celui-ci crie sous le couvert d'un visage qui l'assume, alors la mise au point photographique est aussi celle d'un appareil psychique amené à présenter ce trauma, pour soi et devant autrui, aux fins d'en accepter l'impression en deçà et par-delà sa résignation apparente. En ce sens, ce n'est peut-être pas tant le photographe qui agit l'image du visage que la personne photographiée venant au-devant de lui et traversant une pratique actée ensemble. Il faut donc admettre que toute proposition de portrait engage des visages dans un voyage commun, que l'on peut rapprocher au passage de l'invective que Freud lance à Martha, quand ayant dépassé sa peur des trajets, ayant pris le train à plusieurs reprises, s'installant avec la jeune femme et trouvant sa place dans la société, il lui suggère, comme on l'indique en exergue de ce chapitre : « Nous pratiquerions ensemble l'art de voyager que j'ai acquis ces derniers mois¹⁶. » Il s'agit là assurément, affirme l'exégèse de Jean-Jacques Barreau, « d'une véritable conquête qui doit être recommencée à chaque voyage. C'est une conquête sur l'inconscient, et une conquête de l'inconscient. Il s'agit d'ouvrir les yeux sur ce quoi la science officielle ferme les siens. Il s'agit d'ouvrir les yeux sur ce qui jusqu'alors relevait de l'invisible¹⁷. » Or, ce que ne dit pas notre contemporain, c'est que parallèlement au dispositif optique qu'il entrevoit dans la situation du compartiment de train, la photographie appliquée au portrait pourrait s'avérer également fournir à Freud le modèle d'un voir ensemble capable d'entreprendre l'expérience du voyage qu'il préconise et la révélation qu'il en attend. Car il semble que celle-ci réfléchisse le visage de celui ou celle qui arpente le studio du photographe, comme il ou elle vient frapper à

¹⁶. Jean-Jacques Barreau, *Freud et la métaphore ferroviaire*, op. cit. p. 18.

¹⁷. *Ibidem*, p. 19.

la porte d'un cabinet viennois, puis entre dans la chambre où surviennent les souvenirs infantiles.

Dès lors, quel que soit le lieu, qu'il s'agisse du compartiment de train, du studio photographique ou du cabinet du psychanalyste, il est intéressant de remarquer, qu'à cet endroit, s'ouvre un espace où l'on doit trouver sa juste place, de même qu'une temporalité où il est possible de rêver, de se souvenir, et d'*exister*.

Mais revenons à la pratique de Philippe Bazin : visage en pleine face plutôt que portrait, ne dresse-t-elle pas cette butée sur laquelle se cogne un « désenchantement du monde », comme l'exprime sa compagne et philosophe Christiane Vollaire¹⁸ ? N'exprime-t-elle pas une limite de tout dispositif, en ce qu'il établit obligatoirement ce qui vient à l'encontre de la rencontre ? Car, rappelons-le, pour Giorgio Agamben¹⁹, et dans le sillage de la pensée foucauldienne, un dispositif met en place une relation de pouvoir et de surveillance de l'autre, que Philippe Bazin choisit de dénoncer en y entrant – comme en témoigne notamment sa méthodologie de prise de vue (la proximité qui s'origine dans le geste d'auscultation médicale, et le flash dirigé sur le visage au cours de la séance photographique) –, mais également, en le retournant sur le récepteur qui ne peut absolument pas se soustraire au cadrage resserré sur les traits, encore moins au format carré qui, en dépassant légèrement l'échelle humaine, impose avec force ses séries de faces dressées.

Le travail de Philippe Bazin, de par cette radicalité qui refuse la séduction habituelle du portrait afin de se situer sans détour au plus près du visage, aboutit ainsi à un rapport d'une tension extrême, où point non seulement l'empathie de l'auteur qui voudrait retenir l'humanité de chacun des êtres photographiés pour en dresser la face aux indifférents de la société, mais où cette empathie appelle la nôtre en vertu d'un regard qui parfois peine à tenir le rapport, de sorte que devant les visages de Philippe Bazin, leur « centre de

¹⁸. Christiane Vollaire, « La radicalisation du monde » in Philippe Bazin, Christiane Vollaire et Georges Didi Huberman, *La radicalisation du monde*, *op. cit.*, p. 253.

¹⁹. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot, 2006, page 9.

vibration » ainsi que le relève Georges Didi-Huberman²⁰, on est en proie à des sentiments troubles, faits de répulsions ou d'attirances que la proximité des « faces » ne permet pas de mettre à distance.

Sur plusieurs plans, donc, les images de Philippe Bazin instaurent une résistance : résistance de l'artiste face aux maux de la société, mais aussi, résistance du visage portraituré dont la photographie reste l'intruse, et par conséquent, résistance du récepteur face à une accumulation de visages qui s'érigent en obstacle, alors qu'il est démuné par l'envahissement de ses sentiments et l'impossibilité d'entrer en contact avec des images adressant la frontalité d'un système qui indique, au pire un resserrement de l'existence par les institutions, et au mieux un recentrement sur ce qui est essentiel et une position politique dans la société.

À ce titre, les images de Philippe Bazin, se dressent contre l'apitoiement du récepteur. Cela tient, nous semble-t-il, à deux choses : d'une part les visages ne sont pas nommés et échappent ainsi à toute connotation contextuelle, et d'autre part, leurs yeux ne sont aucunement en interaction avec le photographe, puisque subissant l'éclat du flash, les pupilles en sont dilatées de telle manière que la volonté qui les dirige habituellement absente le regard et le fait briller à la surface en réfutant l'idée qu'il serait le tenant d'une intériorité.

Tout au contraire, les travaux de Richard Avedon ou de Koos Breukel s'attachent à des personnes qui sont nommées, et pour le premier, situées dans l'espace et le temps de manière très précise, dans la mesure où il indique la date en jour, mois, année, ainsi que la ville de prise de vue. De plus, chez le photographe américain, le regard des personnes est généralement soutenu au moment où il déclenche, et si toutefois il ne l'est pas, Richard Avedon en saisit les départs comme autant d'états psychologiques qui caractérisent l'individu aux yeux des autres.

Koos Breukel, lui aussi nomme les visages, voire, en titrant certains de ses portraits d'un prénom, il en souligne la valeur intime. C'est d'ailleurs dans un contexte confidentiel que s'établit la prise de vue, généralement à la

²⁰. Georges Didi-Huberman, « L'envisagement du monde », in Philippe Bazin, Christiane Vollaire et Georges Didi-Huberman, *La radicalisation du monde, op. cit.*, p. 267.

chambre photographique et dans la pénombre²¹. De ce fait, un patient dialogue s'instaure entre photographe et photographié qui, de part et d'autre, se déroule selon une pudeur distanciée. Assise, chaque personne semble ainsi se présenter à un moment où la parole s'est retenue, ou plutôt retirée, au seuil de l'introspection ou de la recherche en soi-même d'images mentales et d'éléments de réflexion. En ce sens, les personnes venues à la séance semblent dire leur être hors les mots, avec ce mélange d'embarras, de lâcher-prise, de calme et d'inquiétude rentrée, qui pourrait ici confondre la mise en œuvre du portrait photographique avec les prémices d'une démarche analytique avant que le corps ne soit allongé.

Le regard y joue un rôle important : il n'est pas suspendu à la prise photographique comme chez Avedon, mais il est plutôt accueilli au cœur de la situation d'un faire imageant. En ce sens, il se donne à voir en vertu d'une vulnérabilité qui ramène le spectateur à celle de sa propre existence. C'est pourquoi, lorsque l'on aborde les portraits de Koos Breukel, des processus transférentiels nous emportent facilement, car, quels que soient l'âge, le genre, ou les traits physiques des personnes photographiées, leurs visages sont ceux de nos ressentis, ils en présentent les subtils et silencieux passages. À la lisière de la parole et de ce qui est enfoui, ils sont ces vécus qui se reflètent sur les visages de nos proches, comme de ceux que nous ne connaissons pas encore, en écho aux nôtres.

Alors, comme le remarque Jean-Luc Nancy : « le regard devient l'évidence du monde qui s'expose moins *devant* moi, qu'*à travers* moi, comme la force qui ouvre mes yeux dans les yeux du tableau²². » Cette réception en traversée a lieu parce que la situation de portrait la met en place – et cela, aussi bien chez Avedon que chez Breukel. Elle est en outre assurée par la densité de présence qu'œuvre le rapport photographique, dont la tension est prégnante dans les images de Richard Avedon, notamment quand elles expriment une certaine défiance des sujets portraiturés, cependant que dans les travaux de Breukel, les personnes s'en remettent volontiers à la situation feutrée d'une chambre dans laquelle ils font leur entrée d'image.

²¹. Elisabeth Nora et Jean-Luc Monterosso, *Koos Breukel, Faire face*, Paris, Maison Européenne de la photographie et Van Zoetendaal Publishers, 2010, p. 7.

²². Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 86.

Sans doute faut-il s'interroger ici sur le lien qui existe entre portraitiste et portraituré, photographe et photographié. Car, le rapport n'a pas la même densité selon que le sujet de l'image est parent, ami ou étranger. On peut aisément le constater chez Philippe Bazin, dont on a vu dans un autre chapitre comment il est littéralement emmené par le regard qu'il porte sur ses propres enfants, et dont la complicité des amis transparait par le sourire des yeux et le relâchement des traits, à l'instant même où ils répondent à l'impassibilité réclamée par le protocole de prise de vue du photographe²³. Pareillement, l'intensité du portrait est accrue chez Richard Avedon quand il photographie son propre père condamné par la maladie²⁴, père dont il n'aimait pas le portrait photographique souriant qui trônait sur le piano de l'appartement familial, père qu'il a honte d'avoir photographié jeune chutant de vélo alors que celui-ci lui montrait comment rouler, père dont il photographie avec douleur la progression du cancer. Enfin, chez Koos Breukel, dans la mesure où sa pratique s'est, en premier lieu, élaborée auprès de famille et amis, leur présence immense fait poids de tout ce que le photographe ressent au moment de l'expérience qu'il propose : c'est pourquoi l'ami qui est en proie au mourir n'est pas montré en son visage, mais campé sur la charpente vertébrale qui lutte pour le tenir, c'est pourquoi la mère aux yeux clairs perdus dans le vide laisse éclairer ses rides qui parcourent la face ferme d'une vie soucieuse, inquiète, et rude²⁵.

Or, que voit-on, lorsque l'on aborde le visage photographié de quelqu'un qui est venu à la séance avec des émotions et des sentiments qui lui sont propres ? Est-il à l'image en vérité avec lui-même, ou est-il davantage le fruit d'une traduction qu'il opère, à laquelle se superposent celle du photographe, puis les multiples interprétations des spectateurs que nous sommes, telles quelles dépendent de nos expériences et de notre vécu ?

Depuis cet entrelacs, comment ainsi ne pas interroger à nouveau la théorie benjaminienne de l'aura, dont les esquisses successives n'en finissent pas de passer entre les fils d'un tissu où se trame ce qu'il nomme un « transfert,

²³. Philippe Bazin, Georges Didi-Huberman et Christiane Vollaire, « Les amis » [1995-97], in *La Radicalisation du monde, op. cit.* pp. 170-177.

²⁴. Richard Avedon, *Portraits, op. cit.*, ouvrage non paginé. Cf. **Volume 2, fig. 234, p. 230.**

²⁵. Elisabeth Nora et Jean-Luc Monterosso, *Koos Breukel, Faire face*, Paris, Maison Européenne de la photographie et Van Zoetendaal Publishers, 2010, pp. 26-27 et 66-67.

au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine, où dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux²⁶.» Or, qu'est-ce qui fait regard depuis l'image du visage²⁷ ? N'est-ce pas cette distance qui nous sépare de phares qui attisent notre curiosité et que l'on a besoin de rejoindre et de rencontrer, c'est-à-dire d'expérimenter aux fins de se les expliciter ? Et quels sont ces phares, si ce ne sont les lueurs qui se sont accrochées aux yeux des visages qui peuplent notre esprit des liens ou des déliaisons de l'enfance, dont on retrouve l'expérience, parfois, à l'occasion d'une photographie qui fait signe de sa face éclairée ?

Benjamin, on le sait, est lecteur de Freud. Comme lui, peut-être en raison de ce que les deux hommes – bien que de générations différentes – traversent l'entre-deux-guerres, son œuvre est marquée par une oscillation entre élans de vie et forces mortifères, entre images réelles et images mentales, entre ce qui est latent et ce qui se manifeste, entre ce qui est passé et ce qui est présent, entre dynamique du mouvement et saisie de ce qui s'offre au regard. À ce titre, ses théories de l'image méritent d'être examinées au prisme de la métapsychologie naissante, notamment en ce qui concerne la notion d'aura, et particulièrement en tant que celle-ci repose sur la complexité d'un rapport transférentiel.

Or, « Que sont les transferts ?²⁸ » À cette question Freud répond que « ce sont des rééditions, des reproductions, des motions et fantaisies appelées à être réveillées et rendues conscientes tandis que l'analyse avance²⁹. » Ses mots en appuient ainsi fortement le processus à l'aune d'une esthétique de l'image, dont le caractère reproductible de la photographie, de même que sa puissance de

²⁶. Walter Benjamin, « Sur quelques termes baudelairiens », in Walter Benjamin, *Sur la photographie*, *op. cit.* p. 152.

On pourrait également citer ici, sans pour autant s'y attarder, une photographie isolée prise par Hervé Guibert. Un visage à peine discernable et lointain, regard minuscule et insistant au sein d'une assistance, y figure précisément ce moment. Cf. **Volume 2, fig. 232, p. 228.**

²⁷. On se souvient par exemple de l'analyse à laquelle procède Benjamin en observant la photographie de Kafka enfant.

Cf. Walter Benjamin, « Un portrait d'enfant » [1934], in *Ibidem* pp. 73-85.

²⁸. Sigmund Freud, *Dora, Fragment d'une analyse d'hystérie* [1909], Paris, Puf, 2006, p. 113.

²⁹. *Idem.*

révélation, semblent fournir l'arrière-plan³⁰. Plus loin, Freud explique aussi que « le transfert est destiné à être le plus grand obstacle à la psychanalyse, et qu'il devient son plus puissant auxiliaire si l'on réussit à le deviner chaque fois et à le traduire [...]»³¹. »

De cette remarque, on observe que, sur un plan, le transfert induit une tension des rapports qui se forment entre une personne en situation d'interprétation quant à une vie, un visage, une image, et celui ou celle, ou encore cela qui vient rencontrer ce regard avec tout le poids et la légèreté de l'existence qu'il contient en substance. Sur un autre plan, on comprend que si le transfert invite à revivre des états affectifs passés, Freud situe l'actualisation de ce transport sentimental à la fois comme une résistance au travail d'analyse et comme vecteur de formulations inconscientes. Il en ressort que la cure analytique est pensée comme un procès de présentation et de représentation, où s'articulent des motions, des fixations d'images, et des temps de lecture. On, en retrouve la dynamique dans la création artistique, dont la sublimation, selon Freud, élabore des transferts qui sont des fabrications, c'est-à-dire des « éditions revues et corrigées et non plus des réimpressions³² » ; mais, on en retrouve aussi l'intacte fulgurance dans l'image photographique, dont le psychanalyste utilise la portée métaphorique, en raison de son principe de reproduction du réel, tel qu'il est perçu avec ses latences, et en fonction de ses facultés de reconductions impressives, dont la lecture instruit un éveil.

À quelques années de distance, les écrits de Benjamin perçoivent bien ces enjeux et s'appuient conjointement sur les théories freudiennes et sur des métaphores qui sont également en lien avec le procédé photographique, sa captation d'image, et sa lecture après-coup. Il pressent ainsi que « l'image, où le passé dépose son empreinte, a aussi la capacité de rendre présentes les corrélations passées : elle allume la mèche d'un dispositif qui gît dans ce qui a été³³. » Conscient et inconscient y croisent leur trame en « une dialectique à l'arrêt » où « l'autrefois rencontre le maintenant dans un éclair pour former une

³⁰. En effet, outre le caractère de « reproduction » et la possibilité de « réédition » de la photographie, à l'époque où vit Freud, celle-ci est fortement mobilisée par le courant surréaliste aux fins de juxtaposer deux réalités distinctes et de créer des « fantaisies ».

³¹. *Ibidem*, pp. 114-115.

³². *Ibidem*, p. 113.

³³. Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle, Le Livre des passages, op. cit.*, p. 409.

constellation³⁴. » Ainsi, cette image se rapproche-t-elle de l'expérience transférentielle décrite par Freud. La notion d'aura s'y rattache également. Elle y brille des mêmes lumières hypnotiques qui élisent un lieu, un être, et/ou une image, dans un ici et un maintenant qui suspend le temps.

Et si à priori la photographie dans sa globalité n'est certes pas désignée par Benjamin comme une image dialectique – notamment en raison de ses usages à tout venant au privilège de mémoires intentionnelles qui engagent le déclin de l'aura – il n'interdit pas de penser que certains de ses instantanés, soient capables de faire signe, dans le maintenant, de la fulgurance d'un autrefois imagé, et ainsi de remettre à jour les pans inconscients d'un regard qui s'est posé sur le monde et sur ce qui résiste en ce monde d'enchantement à exister, dont « l'ultime retranchement, prévient Benjamin, est le visage humain³⁵. »

Or, il nous semble qu'encore aujourd'hui la photographie d'une personne en son visage – parce qu'elle est à la fois représentation de soi et exposition de son être à la fugacité d'une apparition qui contient sa propre disparition – non seulement met en œuvre une image dialectique dont elle marque un temps d'arrêt, mais encore, exprime de manière accrue et récurrente, les tensions et les résistances d'un être vis-à-vis d'un faire imageant, de même que le possible lieu de départ de transferts, dont la photographie reste le dépositaire et le conducteur, pour des regards appelés à s'y fixer.

Les démarches de Richard Avedon, Philippe Bazin et Koos Breukel montrent ainsi toute la charge émotionnelle qui s'opère entre photographe et photographié. Elles en reportent la teneur dans la faction des images, laquelle varie selon la proximité ou la distance du sujet, les choix de cadrage, les formats, les contrastes plus ou moins atténués ou renforcés du noir et blanc et le recours à la couleur saturée ou en demi-teintes, puis le travail de la profondeur de champ. Parallèlement, ce qui détermine l'intensité de réception de ces travaux, réside dans la part d'être qui anime le regard du portraituré, que celui-ci soit direct ou non, voyant ou non. Car le regard abrite une pensée en rapport avec le monde, dont une personne porte l'image sensible au seuil du

³⁴. Walter Benjamin, *Ibidem*. p. 479.

³⁵. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in Walter Benjamin, *Sur la photographie*, *op. cit.* p. 172.

visage. C'est alors pour celui ou celle qui vient à sa rencontre l'occasion immense de sentir surgir des émotions, en lesquelles se remémorent ses vécus d'existence, ou se véhiculent des transports d'âme qui parfois le surprennent. C'est aussi l'occasion de ressentir en soi le vécu de l'autre avec les douleurs et les joies qui sillonnent son existence, et que l'on se reconnaisse ou non dans ce vécu, de tenter d'en comprendre l'irréductible unicité et donc la profonde altérité.

Il s'avère peut-être ainsi important de distinguer le mécanisme de transfert et le mécanisme d'empathie. Car si le premier est mu par une érotique inconsciente asservissant un soi illusionné par l'image qu'il projette sur un autre, le sentiment d'empathie accueille consciemment en soi une altérité, en regard de ce qu'elle est amenée à vivre. Ces sentiments ne semblent donc pas répondre tout à fait à des motions du même ordre : le transfert emporte un soi vers un autre et en répète instamment l'aventure illusoire en fonction d'un plaisir personnel, quand bien même serait-il mortifère, tandis que l'empathie affirme une altération de soi au profit d'autrui, qui généralement ouvre à la compréhension de sa situation.

Or, il nous semble que les productions sur lesquelles s'appuie cette étude mettent ces mécanismes au travail en tous sens et selon toutes leurs diversités ; l'enjeu étant pour chacun de ceux qui tentent un voyage du regard de visage à visage, d'entrer dans un processus de formation des images où l'on rencontre un soi autant qu'un autre, tout en tentant de discerner la nature de la trajectoire. Il s'agit là d'une expérience esthétique qui fonctionne en parallèle avec l'expérience analytique, car son parcours revient toujours à la question de la considération d'un soi et d'un autre, en ce que non seulement elle détermine les relations, mais en outre, en ce qu'elle en ouvre un juste cheminement.

Ainsi, si la situation mise en œuvre par un portrait photographique – tant par sa faction que par la réaction à son image – appelle au voyage d'un transfert exaltant d'une personne qui photographie une autre, au transport de cet autre vis-à-vis de celui qui prend en charge un faire imageant, et enfin, emmène un spectateur, des étoiles plein les yeux, dans le sillage d'un rêve d'image, ce « veiage » n'est qu'un préparatif à une épopée plus longue et plus risquée, où il s'agit de mettre au travail ce qui fascine le regard et l'entraîne de

la sorte dans cette moire paradoxale d'un rêve éveillé qui traverse un visage, des visages, à partir de la réalité de leur chair vivante pour venir en imprimer l'effet à la frappée d'un support.

Le voyage que suscite la situation de transfert n'est ainsi qu'une partie du chemin à parcourir, car comme l'indique Freud, tout transfert résiste à ce qui peut s'y réfléchir. Les photographes qui s'intéressent au visage le savent bien. Ils sont les premiers à s'y laisser prendre. C'est pourquoi, chacun à leur manière, ils luttent, et donc se disciplinent, aux fins de mettre à jour un travail qui tente de dépasser ce qui résiste – et pour certains n'en finit pas de résister – quitte à faire front, comme Philippe Bazin, d'une autre modalité de résistance qui refuse toute inclination à la séduction – et notamment à ce qui point dans le regard et qui est capable d'entraîner l'auteur d'une image et ses récepteurs à une plongée dans un sentimentalisme patent – au profit de la méthode, de la rigueur, de l'ouvrage.

Faut-il pour autant en déduire que les démarches de Richard Avedon ou Koos Breukel, davantage en prise avec les sentiments, ne seraient pas, elles aussi, sur la voie d'un chemin ?

Il nous semble au contraire que ces auteurs, en cherchant à établir le déploiement de transferts multiples et en surcroît – dont la fabrication et l'impression atteignent, via la photographie en tant que mobile artistique, à la fois une « reproduction³⁶ » au sens où l'entend Freud, et ce qu'il nomme une « sublimation³⁷ » – tentent justement la traversée d'une expérience qui les expose, autant qu'une personne autre, *pour* un inconnu. Par conséquent, s'ils engagent le caractère intensif du *Pour-trait*, en ce qu'il détermine un soi et une altérité dont la tension est inépuisable, s'ils suscitent pleinement ses transports émotionnels, c'est dans la perspective d'explorer la rencontre d'un autre et de soi-même, dont l'image est la conjonction poétique et la condition d'un possible éveil, pour soi, comme pour autrui. Ainsi, en entrant dans le processus transférentiel, comme Freud ébloui par l'apparition du visage d'une jeune fille sur la surface réfléchissante de la fenêtre d'un wagon de train³⁸, il semble que

³⁶. Sigmund Freud, *Dora, Fragment d'une analyse d'hystérie* [1909], *op. cit.*, p. 113.

³⁷. *Idem.*

³⁸. « Je me tenais à la fenêtre et guettais le moment où la blonde tête aux grands yeux interrogateurs se montrerait. Je l'aperçus bientôt, et même dans le plus grand bruit, ne l'ai

leur pratique élabore une réflexion, où leur visage se superpose à celui du visage photographié *pour* quelqu'un qui voudra tenter d'entrevoir ce qu'il en est d'une rencontre subtile et éphémère, que la photographie restitue, et resitue, en un temps de regard, qui voyage entre les êtres, et dont elle est autant le point fixe que la surface mouvante.

Les images de Richard Avedon et celles de Koos Breukel mettent donc bien en place un travail, dont par ailleurs il convient de souligner la discipline qui, comme chez Philippe Bazin, obéit à un dispositif de prise de vue qui demeure stable au fil de plusieurs années. C'est alors dans le rapport qui s'opère entre la figure photographiée et le fond que se distinguent ces démarches – fond clair ou fond sombre, épais ou transparent, ou encore inexistant quand il y a focalisation sur le visage. Or, pour chacun de ces photographes, le fond clôt l'espace interne de l'image et fait venir en avant le visage. En ce sens, il détermine si ce n'est une butée de la perspective au moins un espace, le plus souvent indéfini, abstrait, mais tout de même un espace, dont on présume le caractère intime, bien qu'il n'ait pas de murs. Comment ainsi le qualifier et pourquoi nous englobe-t-il lorsque nous regardons le visage du portrait ? Entre soi et cet autre qui se tient là et en même temps échappe dans un instant qui n'est plus et s'éclaire à nouveau le temps d'un regard, cet espace ne construit-il pas un lieu de déploiement de la psyché ?

Il convient ainsi de revenir au dispositif du portrait, au site qu'il organise, et à la situation qu'il permet. Or, si ce site peut s'apparenter au compartiment d'un train, à l'espace d'un studio photographique ou à celui du musée, comme le remarque Pierre Fédida à propos de la situation analytique, son endroit « ne se limite pas à un cadre³⁹ », il est ainsi « le lieu des lieux, comme lieu des localités (psychiques)⁴⁰. » C'est pourquoi on s'accorde à penser avec le psychanalyste qu'il est « en quelque sorte le lieu *d'observation psychanalytique* de

jamais quittée des yeux. Le courant d'air fourrageait dans ses épais cheveux blonds, courts et bouclés. Deux heures s'envolèrent comme une minute. Mais ensuite, la tête se retira, et je ne la vis plus que lorsqu'une station apparaissait du côté où nous étions assis tous les deux à la fenêtre. »

Cf. Sigmund Freud « Lettre à Emil Fluss du 18 Août 1872 » citée par Jean-Jacques Barreau, *op. cit.*, p. 94.

³⁹. Pierre Fédida, *Le Site de l'étranger, La Situation analytique*, Paris, Puf, 1995, p. 273.

⁴⁰. *Idem.*

découverte et donc de changement des points de vue⁴¹ », et cette observation, parce qu'elle rencontre un peu de soi et beaucoup de l'autre, est de prime abord : *aller vers*, transfert, et donc voyage, entre les espaces et entre les temps, au fait d'un visage ; puis elle est transition, découverte, traduction, et donc travail en marche sur la voie de l'existence.

Quel voyage peut donc faire un artiste à travers des œuvres qui, par la photographie, exposent le visage ? Qu'a-t-il à nous dire de lui et d'autrui ? Que peut-il engager d'une analyse de la vie ? Chacun à leur façon les auteurs mobilisés dans cette étude tentent d'y répondre en recréant un vis-à-vis dont la contemplation, à notre tour, nous abîme. Et que les uns acceptent l'expérience d'un transfert, ou qu'ils en tirent les fils vers une conscience empathique, ils ne peuvent faire l'impasse d'un trouble qui, à la vue d'une personne autre, projette un soi extatique ou en souffrance, lequel, soit dans le faire d'une image, soit dans son observation, finit toujours par réaliser que ce voyage esthétique à travers le visage est aussi un chemin.

Il semble ainsi que la mise en œuvre de la photographie du visage – en ce que ses latences voisinent avec des constructions mentales – articule les traversées d'un lieu de soi à un lieu de l'autre que les auteurs du contemporain cherchent, dans leur quête, à déchiffrer. Et si le portrait maintient son site, c'est qu'il est l'endroit d'où tous les départs sont possibles, voire celui, qui sans cesse se renouvelle, dès lors qu'une personne, en son être sensible, au regard de l'image, en recrée le lieu d'origine. Le portrait en est la situation et le dépassement.

⁴¹. *Idem*.

○ « Le site de l'étranger » ou quand l'opérateur tend à s'effacer

Revenons à la méthode de prise de vue des photographes qui nous occupent et soulignons combien chacun d'entre eux, quel que soit le matériel utilisé, se situe à la fois en vis-à-vis de la personne qui se présente et en retrait de celle-ci. Aussi, est-il intéressant de rappeler en parallèle, la manière dont Freud s'est progressivement dessaisi du pouvoir que lui conférait la méthode hypnotique, au profit d'une situation qui avait pour but de déjouer l'interaction fascinante des regards en face à face, afin que survienne, du côté du patient, un visage où affleure le déroulement d'un paysage inconscient tel qu'il dépasse le masque des apparences en l'animant⁴². Or, cela n'est rendu possible que par un retraitement de l'opérateur, comme lorsqu'un photographe se retranche derrière son appareillage, que ce soit pour des raisons techniques, ou de façon à n'être que partiellement visible par celui qui se tient devant l'objectif.

C'est le cas de Richard Avedon qui doit baisser la tête pour regarder le reflet qui apparaît sur le verre dépoli de son *Rolleiflex* et enfouit son visage sous le drap de la chambre *Deardorff* qu'il utilise pour certaines séries⁴³. C'est aussi le cas pour Philippe Bazin qui, s'il emploie un *24 x 36 reflex*, a à cœur de décrire comment il se retranche derrière son boîtier, tout en conservant une proximité médicale qui est celle de l'auscultation⁴⁴. Encore faut-il qu'un climat de confiance se soit préalablement installé entre l'opérateur et le sujet en passe d'être photographié, surtout dans la mesure où ce dernier se présente en quête de quelque chose de ce qu'il donne à voir de lui-même à autrui et de ce qu'il

⁴². Sigmund Freud, *La Technique psychanalytique*, *op. cit.*, p. 93.

⁴³. Richard Avedon, *Portraits*, *op. cit.*, ouvrage non paginé.

⁴⁴. Philippe Bazin explique ainsi : « Le film enregistre au moment de la prise de vue cette prise de contact avec quelqu'un d'autre, contact que moi-même je ne vois ni ne maîtrise. En effet, de mon œil gauche (je suis gaucher) l'appareil 35 mm est ainsi fait que mon œil droit ne déborde pas sur le côté droit de celui-ci. Il est caché. Avec le *reflex*, au moment du déclenchement, le miroir de l'appareil se relève, mon œil gauche qui vise ne voit plus rien, mon œil droit est obstrué par l'appareil, je ne vois pas ce qui est pris et qui sera sur le film »

Il dit encore : « Mes photographies sont en dimension de justesse avec la dimension invisible de mon visage. »

Cf. Philippe Bazin, Communication, pour *La Crise du visage*, Journée d'étude sous l'égide de François Soulages, Laboratoire *Art des images et Art contemporain*, Paris 8, INHA, Paris, le 5 Décembre 2011.

Cf. Christiane Vollaire, « Entretien avec Philippe Bazin » Juin à décembre 1996 *pour la revue médicale Agora n° 39, Le Regard Médical*. [en ligne sur le site de l'artiste], [consulté le 8 Mars 2012], <[http://www.philipebazin.fr/index.php ?/textes/entretiens-avec-christiane-vollaire/](http://www.philipebazin.fr/index.php?/textes/entretiens-avec-christiane-vollaire/)>.

ressent en son for intérieur quant à cette image. Car, pas plus que l'on ne peut allonger sur un divan un patient qui n'a pas de visage⁴⁵, on ne peut coucher sur le papier les contours d'une personne qui n'ose figurer, à moins peut-être de chercher essentiellement à se dire soi-même dans le visage de l'autre. En ce sens, la photographie d'un visage est paradoxale, car elle révèle autant l'un qui s'expose que celui qui en manie l'image. Elle serait ainsi vouée à retracer la conjonction au lieu de l'autre du visage de soi-même, et cela, aussi bien du côté de l'opérateur, que de celui du visage en *pour-trait*.

Or, ce visage qui s'engage dans la situation du portrait, qui pour Freud est celui de l'analysant, il convient de souligner combien l'analyste ne supportait pas « qu'il le regarde huit heures par jour (ou davantage)⁴⁶. » D'où, la nécessité pour le médecin, à la fois d'être avec le sujet, en partie visible de celui-ci, et celle de se situer en retrait, afin certes de se préserver de l'acuité de son regard, mais que surtout, il en vienne à « raconter ce qu'il sait de lui-même⁴⁷. » Il semble qu'en outre Freud prenait soin de lui appliquer une pression frontale, aussi nommée « pression technique » qui n'est pas sans rappeler l'appui du déclenchement photographique⁴⁸.

Alors, le visage concentré sur son propre déroulement mental peut-il rejoindre en pensée les faits de sa mémoire. Il semble que ce soit ce moment que recherche Koos Breukel, lui qui explique avoir généralement « la tête sous la toile de la chambre avec laquelle il travaille pour mettre en place la composition⁴⁹ » avant que de se placer à côté de l'appareil pour tout de même faire présence au sujet, puis déclencher « le plus souvent au moment où il détourne le regard⁵⁰. » D'ailleurs, à examiner les personnes qu'il photographie, il semble que celles-ci se confient, et que leur attitude soit proche de celle des patients en travail qui, instinctivement, portent leurs yeux ailleurs que sur le

⁴⁵. On pense ici au beau texte de Pierre Fédida qui explique comment l'un de ses patients en perte du sentiment de son propre visage n'a pu finalement s'allonger qu'après avoir pu faire face au visage neutre de l'analyste et ainsi avoir entrevu la colère du sien.

Cf. Pierre Fédida, « Le visage en retrait » in Georges Didi-Huberman, et al., *À visage découvert*, *op. cit.*, pp. 194-198.

⁴⁶. Sigmund Freud, *La Technique psychanalytique*, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁷. *Idem*.

⁴⁸. Il est remarquable que Freud se soit servi de ce geste issu de la pratique de l'hypnose pour stimuler la mémoire.

Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie*, Paris, Puf, 2002, p. 217 et p. 225.

⁴⁹. Koos Breukel et Elisabeth Nora, *Faire Face*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰. *Idem*. Cf. Volume 2, fig. 235, p. 231.

visage qui les écoute. Il y a là un postulat esthétique qui vise à rejoindre la narration d'un voyage intérieur inaccessible. Pour autant, suspendue au silence photographique, cette narration n'a pas pour langage celui des sons : elle est plutôt attention fugitive d'un visage où flotte le sens des mots qui sont murmurés autant qu'ils sont rentrés. Or, il semble que cette attention qui se réverbère en écho soit dépendante d'un dispositif que Pierre Fédida compare à la *chôra* platonicienne, en ce que celle-ci définit un espace ontologique entre le sensible et l'intelligible. Il précise ainsi qu'il s'agit du « lieu où son et sens ne font qu'un⁵¹ », puis il indique qu'il existe un lieu abstrait « qui ne peut être l'objet d'une localisation psychologique ou linguistique, qui est bien l'invisible fondation d'un lieu de visualité des choses dans le lieu phonique du figurable⁵². » Or, ce lieu de la chose mentale, qui, pour lui, se désignerait comme « passage (au sens de Benjamin) ou plus exactement comme *trans* de traduction, de transcription, de transfert, est un lieu d'opérations, de transformations. Il est fonction de connaissance⁵³. » C'est un lieu qui accueille le souffle d'énonciation des images de pensées, en ce qu'issues d'une rencontre, elles transforment un sujet. Par conséquent, si « le dispositif optique de la situation analytique⁵⁴ » fait prévaloir deux corps en présence selon les termes d'un rapport qui s'ouvre à la fois à la place de l'un et de l'autre et au retraitement de l'un et l'autre, elle suscite ce lieu qui est un lieu de circulation des images en tant que langage appelé à s'exprimer. De même, le dispositif visuel de la photographie, « comme celui du dessin qui fait venir de l'avant la projection sur un instant de surface⁵⁵ » et qui, pour Pierre Fédida, ainsi « nomme » les êtres et les choses qui impressionnent les sens et l'esprit, ce dispositif, donc, *trace* des mots relayés par des visages imprimant leur sensibilité en échappée au support d'un dit d'image dont le son s'est envolé. En ce sens, le visage d'une photographie, entre ombre et lumière, est aussi bien celui du photographe, que celui d'un sujet venu déposer ses traits, il est aussi celui de qui porte son regard à la surface d'une image dont il partage l'espace instantané. Il est enfin le lieu de départ de quiconque arpente *le site de l'étranger*, là où s'est imposé « le langage

⁵¹. Pierre Fédida, *Le Site de l'étranger*, *op. cit.* p. 64.

⁵². *Ibidem*, p. 65.

⁵³. *Idem*.

⁵⁴. *Id.*

⁵⁵. *Ibidem*, p. 66.

réservé au silence⁵⁶ » cher à Pierre Fédida que la photographie se prend à révéler.

Pour autant, pendant ce temps, un sujet photographié – du moins son image – résiste et traverse une aventure sans cesse renouvelée. Qu'est-ce donc qui se dépose à la frange de l'image et qui appelle ainsi cette traversée ? Au seuil du cliché, le visage n'est-il pas le lieu de passe d'un opérateur qui s'est effacé au profit d'un récepteur prêt à œuvrer ? Et dans ce cas où se situe l'étranger ?

Si l'on considère qu'un étranger est quelqu'un dont la condition destinale est déterminée par un voyage ailleurs qu'en sa propre localité, le visage du portrait n'est-il pas cet *autre* recherché ? Mais quel *autre* ? Car il pourrait s'agir aussi bien de l'inconnu auquel il s'adresse par l'image, dont il sait et accepte la future lecture étrangère, que le devenir anonyme de soi-même, qui non seulement se retire de l'œuvre représentée, mais encore s'absente des traits du manifesté vers ce que Jean-Luc Nancy nomme « l'autre en tant qu'autre du même⁵⁷. »

L'ambiguïté de la photographie et des arts d'enregistrement réside ainsi peut-être en ce que leur support articule cet *autre absolu* qui dépend du même en l'adressant à autrui via un *aller vers* l'autre de l'autre. En ce sens, le portrait – en italien *ritratto* – est bien, ce que Jean-Luc Nancy pointe dans plusieurs ouvrages, à savoir : « une extraction du trait, une action de le tirer hors du modèle pour le reproduire [à la vue d'autrui], et désigne aussi le retrait, la rétraction [...], ou le retirement d'un autre au sein de sa manifestation même⁵⁸. » L'étranger, nous semble-t-il, est pris dans ce double mouvement. Il est donc de tous les voyages. Celui d'un qui va vers un autre, sans bagage, hormis son impulsion à rencontrer. Celui où un inconnu se retire vers une absence, dont on peut admettre avec le philosophe amené à méditer sur le portrait qu'elle « contient virtuellement la mort⁵⁹ » – une mort qui est destinée des êtres qui peuplent la terre au bout du chemin ; une mort qui relativise l'image de soi, en son visage, au support d'une image ; une mort qui en absente

⁵⁶. *Ibid.*, p. 2.

⁵⁷. Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait*, *op. cit.*, p. 13.
Cf. *Idem*, *Le Regard du portrait*, *op. cit.* p. 59-61.

⁵⁸. *Ibidem*, p. 15 et p. 18.

⁵⁹. *Ibid.*, p. 19.

l'essence pour ne découvrir que « la présence d'un masque plutôt que présence masquée, c'est-à-dire présence qui ne recouvre rien ni ne manifeste rien que le creux de tout son volume⁶⁰. »

Or, si la mort est à l'œuvre dans le *ritratto* de la peinture, il semble que le travail du photographique acte et figure celle-ci de façon plus radicale : d'une part, parce que par la saisie, en l'arrêtant, il tue le vivant, et d'autre part, parce que les personnes ainsi captées, on l'a déjà souligné, tendent à être désincarnées au profit d'une figure fantomatique – un spectre, comme le dit Barthes⁶¹, qui dès lors, parcourt les négatifs de sa forme diaphane, pour mieux réapparaître dans le bain du révélateur – un revenant, qui aujourd'hui traverse les multiples calques des logiciels de l'ordinateur et se projette, immatériel, dans l'espace.

Il semble donc que la photographie, quand elle s'applique au travail du portrait, redouble et amplifie cet *Urphänomen* d'un meurtre premier, dont Fédida nous rappelle qu'il est constitutif de l'altérité qui se rejoue sur le site de l'étranger⁶². Le voyage vers l'autre de l'autre ou en l'autre du même relève aussi de cela.

Mais, comment, dans ce cas, la prise photographique peut-elle se dégager de la pétrification mortifère que vise la portée de son geste ? Comment peut-elle en soulever le masque aux traits figés ? Car si le passage sur la terre est un voyage vers la mort, en quoi peut-il, par l'art et les images, si ce n'est la fuir en une traversée insensée, au moins l'apaiser ?

Sans doute est-il opportun d'examiner ici les extensions du photographique en direction de l'image en mouvement. En effet, bien que l'appareillage en soit parfois relativement lourd, la prise de vue de l'image filmique ou vidéographique assouplit considérablement le dispositif initial de la photographie, au sens où la caméra est mobile et où son enregistrement, au fil du temps, fait que le sujet portraituré ne tend plus son visage à la pression d'un cliché dont il sait qu'il est déclenché à l'acmé d'une apparence qui demeure plus ou moins contrôlée. S'habituant ainsi à la présence silencieuse d'un matériel qui enregistre également ses paroles, ses silences et sa respiration, il peut alors

⁶⁰. *Ibid.*, p. 21.

⁶¹. Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 22-23.

⁶². Pierre Fédida, « L'oubli du meurtre dans la psychanalyse » in *Le Site de l'étranger*, *op. cit.*, pp. 17-53.

oublier la caméra, et progressivement, relâcher son corps, sa voix, et ses émotions.

Raymond Depardon est l'un de ceux qui ont compris l'intérêt de passer d'une technique à l'autre. Il ne s'agit pas tant de remplacer une image fixe par une image en mouvement – lesquelles sont dans sa démarche coexistantes – que d'être en accueil de la vie des personnes qui viennent apparaître à l'image. Alors, le visage se détend, se souvient, libère l'histoire, déroule la vie, éventuellement pétille de ce qui est partagé sur la toile cirée de la cuisine en faisant signe au cameraman en hors champ⁶³ ; alors, le silence n'est pas seulement imposé par une césure d'image, il livre une méditation qui est aussi contemplation du paysage environnant, où marchent des jambes dont la vieillesse supporte à peine le corps qui en a travaillé la terre et qui se résigne à bientôt mourir.

Or, si Depardon explique volontiers comment, jeune reporter, il pensait qu'on ne devient véritablement photographe qu'à partir du moment où on peut saisir un visage en pleine face⁶⁴, son expérience quant à la résistance de certaines personnes rétives au possible devant un boîtier photographique – on pense notamment au travail mené dans l'asile de *San Clemente*, d'abord sous la forme d'un reportage photographique personnel⁶⁵, puis au travers d'un film documentaire réalisé avec Sophie Ristelhueber⁶⁶ – amène rapidement sa pratique à sortir de la traque de « l'instant décisif » des grands reporters, suspendus à la prise et *a fortiori* à la proie, pour aborder ce qu'il nomme « une photographie des temps calmes⁶⁷ », où le sujet est photographié en vertu d'une confiance qui s'est installée dans la durée. Puis Depardon s'engage dans le documentaire filmique. Il développe ainsi une écriture cinématographique qui prend en compte la temporalité, et dont la caméra se garde d'être intrusive : elle devient donc ce visage qui regarde et qui écoute à l'arrière-plan, elle devient ce

⁶³. Citons ici sa trilogie des « profils paysans » et notamment « La vie moderne » sorti en salle en 2008.

Cf. Raymond Depardon, « La vie moderne » in *Profils paysans*, Paris, Arte Éditions, 2009.

Cf. Volume 2, fig. 236, p. 232.

⁶⁴. Raymond Depardon et Roger Ikhlef, « Raymond Depardon », in *Contacts volume 1, La grande tradition du photo-reportage*, [Sur support DVD], Paris Arte Vidéo.

⁶⁵. Raymond Depardon, *San Clemente*, Centre National de la Photographie, Paris, 1995.

Cf. Volume 2, fig. 237, p. 233.

⁶⁶. Raymond Depardon et Sophie Ristelhueber, *San Clemente* [1982], Paris, Arte Éditions, 2004.

⁶⁷. Raymond Depardon, in *Contacts, op. cit.*

visage qui recueille les gestes, la parole, pour faire surgir à l'image une humanité qui toujours accepte la mesure de l'altérité, ainsi une humanité qui, parce qu'elle est encore capable de rencontre, quand bien même elle est prise dans l'emmêlement de ses difficultés, sait faire don de sa vulnérable figurance.

Il nous semble donc opportun de mentionner ici les patients au bord de l'abîme dont Depardon a filmé le profond désarroi dans les salles d'urgence des services psychiatriques de l'Hôtel Dieu de Paris. Réalisé au cours de la décennie 80, quelques années après son documentaire relatant les conditions de soins de l'hospice vénitien, « Urgences » montre en effet des personnes en souffrance et l'accueil médical qui leur est proposé à un moment où elles perdent pied⁶⁸. Il est ainsi intéressant d'examiner qu'elle est la posture de Depardon dans ce reportage, lequel indique : « Je voulais surtout filmer la psychanalyse. Mais ce n'était pas possible, puisqu'avec une personne qui filme, un témoin donc, ça n'est plus ça. Je me suis donc demandé comment rester le plus proche possible de cette idée⁶⁹. »

Or, très vite, un dispositif s'impose à lui et à son assistante, dispositif qui vise à les mettre à distance du patient et du soignant de façon à éliminer la tension d'un champ/contrechamp. Depardon (pour la direction de photographie) et Claudine Nougaret (en prise de son) se situent donc dans un coin de la salle, à 45 degrés, et leurs visages en retrait (derrière l'ocilleton de la caméra pour le premier, et sous un casque pour les deux), dans le but avéré de créer une situation d'écoute visuelle. Du fait de la distance des opérateurs, le visage du sujet reçu en soin n'est alors plus en parfaite lisibilité, et c'est son dire qui, en tenant le fil de son incarnat, évoque les fragments de son existence, pendant que l'image donne à voir son corps hospitalisé. Le spectateur navigue de la sorte entre l'énoncé du patient, ce qu'il imagine de sa vie au-dehors, et ce qui en est accueilli par l'infirmière ou le psychiatre. En ce sens, l'équipe de tournage est bien ce visage d'arrière-plan que nous évoquions tout à l'heure. Et ce visage, s'il voit un homme ou une femme, parfois assis, et souvent couché, est essentiellement un visage qui privilégie l'écoute, plutôt qu'une observation

⁶⁸. Raymond Depardon, *Urgences*, [1988], Paris, Arte Éditions, 2004.

Cf. Volume 2, fig. 238, p. 234.

⁶⁹. Alain Dhote et Mady Lafargue, « Entretien avec Raymond Depardon », in *Revue Chimères*, Février 1988, p. 3, [en ligne], [consulté le 20 Mars 2014] < http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/05chi10.pdf >.

jugeante ou trop encadrante qui dès lors se heurte à un comportement d'abandon de soi, voire d'agressivité fermant le dialogue.

Ainsi, il semble que la neutralité du cinéaste, bien souvent, accueille davantage que le personnel volant de l'hôpital. En ce sens, elle est certainement beaucoup plus proche de l'écoute psychanalytique qui ne dépossède pas un patient de ses actes et de sa pensée, mais au contraire entend avec respect. Alors, une attention passive est-elle possible qui permet de faire émerger la situation du sujet, éventuellement le problème autour duquel il construit sa psyché. Dans ce flottement du sens que laisse poindre le travail de Depardon, sa présence en hors-champ est prégnante. Elle est l'endroit vers lequel le visage démuné se tourne et adresse sa propre prise à témoin. Elle est le lieu de sa symbolisation, de ses projections, et de sa fuite, là où le jeu de la séduction cherche encore parfois quelques issues, mais surtout essentiellement, là où ça lâche dans l'étirement du temps.

Il est donc logique, tant le point de vue fixe et le silence du cliché photographique épingle la tension du visage qui y figure au contrôle de son image face à autrui, que l'utilisation du filmique lui soit parfois préférée. On se doit ainsi de remarquer qu'en dépit du fait que la photographie puisse constituer, pour le récepteur, le contour d'une surface mouvante où s'immerge ses pensées, en ce qu'elle fige les traits d'un visage portraituré, elle est davantage propice à formuler un retrait du sujet et par la même une déroberie de la rencontre qu'elle tente d'opérer. D'où, chez plusieurs artistes la velléité de dépasser cette dialectique de l'attrait et du retrait par un investissement de techniques visuelles dont les images sonores et en mouvement affirment l'expression et la temporalité du sujet. Ces techniques explorent ainsi plus avant la façon dont un visage libère ses émotions, à l'instar de Bill Viola, dont un autoportrait de jeunesse, face à la caméra vidéo, s'efforce de retenir la mimique impassible généralement demandée dans la pratique des images d'identité, jusqu'à finalement, au bout de quelques secondes, lâcher cet effort à la tension insupportable⁷⁰. Par ailleurs, plusieurs œuvres de l'artiste sont

⁷⁰. Bill Viola, « Nine Attempts to Achieve Immortality » [Autoportrait, 1996], [Installation vidéo sonore, projection sur écran suspendu, 18 minutes 13 secondes], in Jérôme Neutre et Anne-Marie Duquet, *Bill Viola*, Éditions de la RMN, Paris, 2014, pp. 50-51. Il est intéressant que selon lui cet autoportrait vidéo expose le vœu de vaincre la mort. Car si tant est que ce visage

intéressantes à souligner dans la mesure où, tout en se référant explicitement au genre du portrait et à ses productions picturales, elles abordent les expressions du visage, via des images transmises au ralenti. Elles témoignent ainsi du long parcours esthétique, de la peinture à la photographie, puis au filmique – que celui-ci soit enregistré sur bande argentique, magnétique ou aujourd’hui numérique – pour tenter de traduire ce que Georges Didi-Huberman évoque en termes de « stase impermanente du visage ⁷¹ . » Notamment, dans un portrait de famille récemment exposé en France sous le titre de « *Quintet of the atonished*⁷² », il est louable que ce soit la vidéographie – dont l’appellation relève du sens accordé par les Latins à un *voir attentif*⁷³ – qui permette de dévoiler combien une expression de joie ou de souffrance, en se libérant, par-delà son seuil extatique, rejoint une inflexion inversée du signe visuel qu’elle émet. Chacun des protagonistes du portrait collectif et muet, à priori « étonnés » de ce qui leur arrive à l’horizon de leur existence – lequel en hors cadre ne nous est pas livré, alors qu’en tant que spectateurs nous sommes à même de le constituer – témoigne donc de ce que la manifestation instable d’un visage, au-delà de l’interprétation qu’on en fait, dépend de l’attention qu’on lui porte. Or, cette attention, en aucun cas ne répond à une saisie définitive, voire, en ce qu’elle se laisse emporter dans le flottement méditatif de ce qui apparaît vers ce qui diffère de ce que la pensée pourrait y avoir figé, elle est capable d’en découvrir la vie étrange au plus près de ressentis qui s’expriment, se voilent, s’abandonnent, et finalement se retirent pour indiquer une image au souffle fragile qui fait lien avec les expériences de la vie que nous traversons.

cherche à dépasser une image de soi arrêtée et ne respirant plus, il semble que Bill Viola indique ici clairement les limites du portrait photographique, et par là même son indéfectible attachement à l’image-mouvement comme image de vie.

Cf. Volume 2, fig. 239, p. 235.

⁷¹. Georges Didi-Huberman, « L’Envisagement du monde » in Philippe Bazin, Georges Didi-Huberman et Christiane Vollaire, *La radicalisation du monde*, *op. cit.*, p. 271.

Texte repris et enrichi dans Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés peuples figurants, L’œil de l’histoire 4*, *op. cit.*, p. 90.

⁷². Bill Viola, « The quintet of the atonished », [2000], in Jérôme Neutres et Anne-Marie Duquet, *Bill Viola*, *op. cit.* p. 34 et pp. 70-73. Cette œuvre apparaît aussi sur de nombreuses sources sous le titre de « Quintet of the unseen ». Il en existe plusieurs variantes.

Cf. Volume 2, fig. 240, p. 235.

⁷³. Dictionnaire Latin Français Olivetti, « video » [en ligne], [consulté le 23 Mars 2014], <<http://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php>>.

C'est ainsi à une invitation aux voyages de l'être que convoquent les visages en leurs images. Et si une attention particulière est développée et mise en œuvre par les praticiens qui s'y attachent, il s'agit là d'une acuité sensible qui perçoit les mouvements sous-jacents de ce qui vient se révéler. Or, cette attention à ce qui est latent, à ce qui est fugace et qui se déplace entre ce qui échappe et ce qui se manifeste, comme « l'attention flottante » dont l'analyse freudienne se réclame, tend aujourd'hui à ne plus se focaliser sur le geste de la prise, mais obtempère pour une activité artistique qui est celle d'un accompagnement.

Plusieurs démarches sont ainsi à retenir, qui ont pour point d'orgue la pratique de techniques visuelles privilégiant l'image en mouvement, dont l'utilisation est généralement associée à une approche indirecte du visage et de son étrange énigme. Cette étude voudrait donc pointer ici deux démarches qui, si elles s'intéressent à des contextes fort différents, tirent parti de ces techniques pour emmener le portrait photographique hors de l'impasse de la fixité d'un masque figé.

2. Voyages de l'être entre pensée du visage et images de pensée

○ De l'introspection au souvenir et aux passages de l'être : les portraits filmés Valérie Mréjen

Dans plusieurs portraits filmés, Valérie Mréjen aborde des visages en activité de pensée, quand la conscience parle à l'intérieur de l'être alors que la bouche demeure silencieuse. Sa série « Ils respirent⁷⁴ » rassemble donc en huit courtes vidéos les apparentes introspections de personnes en proie à des difficultés relationnelles auxquelles un énoncé narratif se réfère en voix off. Anonymes, ces personnes sont généralement vues de face, cadrées aux épaules, parfois à la taille. Leurs yeux ne regardent pas la caméra, ils se déplacent pour aller chercher l'arrière-plan d'images mentales inconnues du spectateur, pendant que leur non-regard garde en creux leur monologue intérieur révélé par la bande-son. S'ils respirent, ces visages emmurés dans leur hostilité, entièrement soumis à leur solitude ou à ce que la politesse oblige à taire dans le quotidien, sont placés en limite de ce qui est supportable. Ils sont la face hermétique de la vie qui déroule ses refus, ses défausses, ses mépris et ses déceptions. Ils sont ces visages qui n'assument pas les malaises de leur âme et auxquels on n'accède pas. Ils sont ce qui peine à se dire devant ce qui fait problème. Ils sont ce décalage entre les aspirations, les attentes auxquelles on croirait prétendre, et ce qui encombre ou qui contraint.

Tournés en plan fixe, ces portraits affirment une pénibilité qui n'est pas relayée par l'insertion d'autres images comme le fait le cinéma. Il n'y a pas de point de fuite, pas d'illustration contextuelle de la pensée du visage telle qu'elle pourrait être associée à la manifestation de sa contrariété. Il y a juste sa rumination pesante et isolée, dont il convient de préciser qu'elle n'est pas

74. Valérie Mréjen, « Ils respirent » [vidéo, 7', 2008], in Valérie Mréjen, *Ping-pong*, Éditions Allia, 2008, [Extrait sur support DVD].

Cf. Valérie Mréjen, « Ils respirent » in *Site de l'artiste : Valeriemrejen.com*, [en ligne], [consulté le 24 Mars 2014], <<http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=ils-respirent>>.

Cf. Volume 2, fig. 241 et 242, pp. 236-237.

véritable, puisqu'elle est jouée⁷⁵. Ainsi, bien que ces portraits soient fictifs – du moins pris en charge par des figurants présentant différentes facettes pointées par l'artiste en lesquelles chacun est susceptible de reconnaître une part peu glorieuse de soi-même – par le truchement du narratif et un point de vue distancié, Valérie Mréjen arrive à révéler à la surface des visages les effets d'un ressassement malsain, quand le dialogue avec autrui n'est pas possible et que la machine toxique tourne en boucle à l'intérieur de l'être, bloquant son existence « des endroits où il n'ira jamais⁷⁶ » et, pour ainsi dire, d'une incapacité à cheminer et à rencontrer. L'étranger est alors un visage hostile, désagréable, qu'on peine à accepter en tant que tel quand il s'agit de soi-même parce qu'on ne veut pas le voir, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'en donner le portrait dont on voudrait toujours qu'il agisse une belle image, et pourtant...

Cet intérêt pour l'activité mentale et ce qu'elle laisse poindre de fluctuations sensibles à l'orée du visage, amène aussi l'artiste à impliquer davantage le vécu de ses modèles. À ce titre, il faut mentionner ses premières vidéos reposant sur l'énonciation des souvenirs⁷⁷. Mais, comme elle l'indique elle-même à propos de ces travaux, le recueil des anecdotes contées par les visages reste distant, de sorte que le discours de chaque personne filmée anime la surface du visage qui l'incarne d'une vérité ou d'une fable à laquelle le spectateur peut soit adhérer, soit se prendre à douter. Si donc chaque sujet relate ainsi un épisode de sa vie qui l'a marqué – entre émerveillement, transgression, punition, sentiment de culpabilité ou de trahison, douleur de la perte, honte ou frustration – il est situé dans l'énoncé régressif d'un rapport au monde pour lui saisissant, dont il garde en tête un ou plusieurs instantanés choquants. En ce sens, le visage qu'il donne à voir est habité de l'empilement des images mentales qui jalonnent son souvenir, le détaillent, puis le transforment, cependant que la narration s'écarte de la description pour dériver vers ses traductions. Parallèlement, le récepteur du portrait navigue entre le

⁷⁵. C'est aussi le cas pour la vidéo « Jocelyne » [vidéo, 1998], dont une comédienne récite une expérience vécue de Valérie Mréjen, ou pour le film « Chamonix » [35mm, 2002] qui réunit neuf souvenirs interprétés par des acteurs.

⁷⁶. Valérie Mréjen, « Ils respirent », in *Site de l'artiste, op. cit.*

⁷⁷. On pense notamment aux « portraits filmés » [vidéos] de 2002, et aux « *Ritratti* » [vidéos] de 2003.

Cf. Élisabeth Lebovici et Valérie Mréjen, *op. cit.*, [extraits sur support DVD].

Cf. Volume 2, fig. 243 et 244, pp. 238-239.

visage qui parle, avec ses mimiques, éventuellement les gestes des mains qui l'accompagnent, et ce qu'il imagine des scènes et des personnes auxquelles il est fait mention. Mais, surtout, alors que son écoute se concentre sur l'histoire, parfois s'y ennue, voire somnole jusqu'à sa chute inopinée, il semble qu'il soit entraîné dans une sorte de vacillement de la conscience qu'un choc vient réveiller. Dans ce vacillement, la vision s'attarde à des détails du visage ; non pas au regard qui n'est pas en interaction avec la caméra, puisque généralement il s'adresse à l'artiste qui se situe au-dessus ou à côté de l'angle de prise de vue, mais aux mouvements des yeux et à ceux de la bouche, en ce que la conjugaison de ceux-ci semble esquisser cet air singulier qui, couplé à la voix affirme une ipséité.

D'une certaine manière, les « portraits filmés » de Valérie Mréjen sont des photographies animées. Tournés en plan fixe, ils restent dans la logique de ce que les images identitaires tentent de capter, c'est-à-dire, selon elle : « la restitution des traits d'une personne avec un regard objectif afin que l'on puisse identifier le modèle⁷⁸ », mais elle ajoute aussitôt qu'un bon portrait est celui qui « donne l'impression de voir ce modèle pour la première fois sous ce jour⁷⁹. » Or, justement, il nous semble que la pratique de l'artiste, parce qu'elle questionne les personnes de façon inédite en les détournant « de toute volonté d'être avenants⁸⁰ » et qu'elle ne les dépossède pas de leur parole au profit de son langage d'auteur, parce que cette parole s'énonce et se meut en un visage, certes frontal, dont n'est pas cherché cependant une communion du regard, cette pratique, donc, via le filmique, accède à une dimension nouvelle de la figure et du sujet, qui dépasse les limites de la fixité du pictural et de la photographie pour une fluidité d'image où le paraître cède ce qui le maintient à la légèreté de l'apparaître. Il est par ailleurs amusant de s'attacher à l'anecdote d'un des « portraits filmés », anecdote au cours de laquelle un homme raconte comment sa mère a cristallisé la gravité d'un événement qui aurait pu conduire à accidenter l'un de ses frères et sœurs, en grondant et en sermonnant toute la tribu, et surtout, en revenant sans cesse, comme une idée fixe, au cliché de ce qui s'est passé. Or, quand un enfant lui répond par une invective à considérer

⁷⁸. Valérie Mréjen, *Ping pong*, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁹. *Idem.*

⁸⁰. *Idem.*

que l'événement n'est plus qu'une image dont on peut se détacher parce que « ce qui est passé est passé⁸¹ », la mère, en colère, lui flanque une énorme claque en indiquant que pour elle « ce qui est passé n'est pas passé !⁸² », ce qui a imparablement pour effet de provoquer le rire de tous, rire qui semble-t-il se ranime, dès lors que ce souvenir remonte à la surface. Bien sûr, le geste de la mère sert ici la métaphore de ce que saisit et fixe l'image photographique, et de la violence avec laquelle, elle aborde parfois le visage. Ainsi ce geste situe-t-il un *ça* qui s'élançait violemment pour frapper la pellicule, mais qui finalement provoque autre chose qu'une fixation rigide, en révélant une réception sensible – douloureuse pour les uns, hilarante pour les autres – qui s'inscrit dans le vivant, et qui véhicule un devenir dont les visages sont les conducteurs mouvants. En ce sens, ce geste de la mère vis-à-vis d'un support, avec toute sa véhémence de contact, comme l'acte créatif, dépend d'une rencontre où des « *ça* à être » n'en finissent pas de se heurter, de se fixer, mais aussi de passer et de se transformer. Façon d'indiquer que le « ça-a-été » barthésien de l'image photographique, non seulement est réactivable, mais que d'autres médiums et pratiques en assouplissent la portée aux fins d'en étirer le fait éphémère.

Car, dans les films de Valérie Mréjen, par le récit qu'il énonce, chaque visage, en s'animant, livre cet air fugace, irréductible *je-ne-sais-quoi* en lequel brille la lueur de l'être et de son exister, quels que soient ses plaisirs et ses difficultés. Il est ainsi remarquable de constater que malgré le caractère froid et distancié du dispositif mis en place par l'artiste, malgré un dialogue qui s'opère sur les bases d'un cadre interrogatif censé tenir en lisère les émotions, les visages finissent tous par lâcher ce qui les touche en profondeur, en libérant notamment à la surface de leurs traits les mouvements subtils, parfois à peine perceptibles, d'une âme en perpétuelle échappée. Il semble d'ailleurs que ce soit l'adresse à l'autre qui confère au visage son éclat, sa raison d'être fragile et forte, déçue ou amusée, en un mot sa conscience venue à la rencontre d'une artiste et de l'image qui en ressortira, pour un public qu'il ne connaît pas et auquel il livre une part de son intimité. Il y a là une gratuité qui diffère absolument des visages que montre généralement le cinéma, du moins où ils

⁸¹. Valérie Mréjen, « Portraits filmés », in Valérie Mréjen et Elisabeth Lebovivi, *op. cit.* [extrait vidéo].

⁸². *Idem.* Cf. Volume 2, fig. 244, p. 239.

apparaissent ainsi de manière très exceptionnelle, comme c'est le cas dans le long métrage que Valérie Mréjen a réalisé avec Bertrand Schefer et qui relate la rencontre d'une adolescente avec un photographe fasciné par la fraîcheur de son rapport au monde dont il tente vainement de capter l'image⁸³. Or, ce long métrage se situe dans la lignée d'un travail vidéo réalisé auparavant auprès d'une trentaine d'adolescents auxquels plusieurs questions sont posées concernant leurs peurs, ce qu'ils attendent de la vie, leur meilleur souvenir, ou encore ce qu'ils aiment. Dans « Voilà, c'est tout⁸⁴ », l'artiste s'attache ainsi à creuser l'écart entre portrait photographique et portrait filmé, image fixe et image-mouvement, image silencieuse et image sonore, image hermétique et image bavarde. Ainsi, quand elle demande à chacun : « quels sont tes modèles ? », plus qu'un procès d'identification, c'est ce décalage qu'elle vient toucher. Alors, le code tombe comme un masque dans la réponse qui est donnée, et la voix ajoutée à la mobilité du visage emmène en son charme le récepteur de l'image qui s'entend dire qu'il n'y a « pas de modèle fixe⁸⁵ » et que le recours à la référence est « super cliché⁸⁶. » Et pour cause, car le charme des visages filmés par Valérie Mréjen n'est pas plus figé qu'il ne fige celui qui les aperçoit ; il est plutôt ce que la philosophie de Jankélévitch rapproche « d'une de ces qualités labiles qui comme l'humour, l'intelligence et la modestie, n'existent que dans la parfaite innocence et dans la nescience de soi. [...] Ce que je suis, je ne le sais pas ; et ce que je sais, je ne le suis pas⁸⁷. » Et celui-ci d'ajouter : « Toujours autre que ce qu'il est, comme le mouvement de la vie, il est toujours ailleurs [...]⁸⁸. » En ce sens, le charme est un vagabond qui voyage entre les êtres et les anime. Il est motion, mouvement, qui rapporte la spontanéité d'un *aller vers*, à celle d'une réception et d'un accueil de l'autre en soi, pour être à nouveau don, ouverture, balade en devenir. Si donc, comme le

⁸³. Valérie Mréjen et Bertrand Schefer, [sur support DVD], *En ville*, [2011], Marseille, Shellac sud, 2012.

⁸⁴. Valérie Mréjen, « Voilà, c'est tout » [2008], in Valérie Mréjen, *Ping-pong*, *op. cit.*, [voir extraits vidéo].

Cf. Valérie Mréjen, « Voilà, c'est tout », in *Site de l'artiste*, *op. cit.*, <<http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=voila-cest-tout>>.

⁸⁵. *Idem*. Cf. volume 2, fig. 245, p. 240.

⁸⁶. *Idem*. Cf. Volume 2, fig. 246, p. 241.

⁸⁷. Vladimir Jankélévitch, « Du charme », in *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974, pp. 344-348.

⁸⁸. *Idem*.

pense Jankélévitch, il est ineffable et ne se pose en aucun lieu, s'il est « essentiellement évasif », c'est qu'il est *anima*, souffle qui accompagne l'étincelle auratique et brillante de l'occasion d'image en compensant sa capture intentionnelle et son esthétique fascinante, par le rien, le *presque-rien* qui s'évanouit dans l'éphémère. Alors le visage peut dire que son meilleur souvenir : « c'est, euh, quand j'écoutais de la musique, et euh, j'étais assise sur le rebord de la fenêtre en train de fumer une clope, et je regardais le ciel, et j'étais vraiment, je sais pas pourquoi, mais j'étais vraiment très heureuse d'être là, et c'est ça mon meilleur souvenir⁸⁹. » Il voyage, léger, dans le ciel de ses pensées ouvertes au vide, au rien, à la vie qui s'élance.

On comprend dès lors en quoi l'image photographique est impuissante à saisir ce que la vidéo semble être en mesure d'approcher – à la condition que comme ici, caméra placée aux côtés de l'artiste, elle ne vise pas, mais attende avec bienveillance le flux des mots, voire les accompagne, lorsqu'ils viennent modeler la chair d'un ressenti partagé. Car le charme d'un visage n'est jamais seul, il est adresse, il est rapport, même lorsque l'opérateur tend à s'effacer. Il dépend ainsi d'une érotique secrète qui circule entre les êtres, et il n'opère dans la sphère des images qu'en fonction du rapport d'un sujet à un auteur et réciproquement, qui tous deux lâchent prise pour un tiers spectateur auquel ils transmettent quelque chose d'ineffable l'invitant à un voyage qui l'emporte autant qu'il fonde un chemin.

⁸⁹. Valérie Mréjen, « C'est tout », in *Site de l'artiste*, *op. cit.*, <<http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=voila-cest-tout>>.

○ « Entre l'écoute et la parole » : le visage selon Esther Shalev-Gerz

Ce que nous venons de pointer au titre d'une érotique, on en retrouve le déploiement dans le tact de la caresse, dont la pensée de Levinas se plaît à souligner, comme on l'a déjà remarqué, qu'elle consiste « à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir⁹⁰. » En ce sens, la caresse peut ne pas toucher, ne pas agir, mais relever, de part et d'autre, d'une attitude passive, intériorisée, en accueil et à l'écoute.

Le travail d'Esther Shalev Gerz se situe dans cette perspective. Et s'il s'intéresse au souvenir et à ce que celui-ci manifeste sur un visage, ce n'est pas par la narration et le langage que l'artiste souhaite en atteindre le surgissement, mais plutôt en s'attachant au sensible.

Pour ce faire, il n'est pas rare qu'elle diffuse auprès de personnes qu'elle filme en entretien des enregistrements sonores relatifs à leur contexte de vie passée. C'est le cas, particulièrement, dans le travail mené auprès de soixante survivants d'Auschwitz, dont elle recueille un témoignage qui n'est pas une plainte, qui ne se lamente pas, mais qui vient juste présenter un visage fragile et digne fouillant sa mémoire pour la confier à d'autres. « Entre l'écoute et la parole⁹¹ », les derniers témoins d'Auschwitz se situent donc face à l'artiste, pendant qu'ils écoutent un document sonore concernant l'ancienne activité du camp. Les personnes sont attentives – sans doute autant que peut l'être l'artiste, comme sa caméra posée sur un pied à ses côtés, dont à distance elle visualise le point de vue. Elles sont filmées à la taille et il semble que progressivement, au fur et à mesure de l'entretien, l'objectif puisse approcher les épaules, puis cadre de plus près leur visage. Ces personnes, qui ne sont pas nommées, se concentrent sur leur écoute, patiemment, éperdument. Intriguées, elles cherchent, mains appuyant les joues, le front, avant que l'étonnement ne cède à l'émotion du souvenir retrouvé, intense, envahissant. Elles s'ouvrent

⁹⁰. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 288.

⁹¹. Esther Shalev Gerz, « Entre l'écoute et la parole », in *Site de l'artiste*, [en ligne], [consulté le 28 Mars 2014], <<http://www.shalev-gerz.net/FR/index.html#/2005>>.

Précisons ici que cette installation a été présentée à Paris sous deux formes différentes. Notre argument part de la dernière en date vue au Jeu de Paume en 2010, où était exposé à part le triptyque vidéo de l'installation [40'] relatif à ce temps d'écoute des survivants.

Cf. Volume 2, fig. 247 et 248, pp. 242-243.

ainsi au voyage de leur âme en direction d'un passé qui a laissé ses marques dans la psyché. De ce voyage-arrière, intime, les récepteurs de l'œuvre ne partagent pas les images sonores ni les visualisations mentales, du moins peuvent-ils seulement les imaginer en puisant dans les archives de ce que la mémoire collective a construit en eux. Ainsi, sont-ils écartés de l'horizon intime où pénètre chaque survivant. Coupés du son par un dispositif vidéo qui est muet, ceux qui abordent l'installation d'Esther Shalev-Gerz sont donc à la fois happés par le grand format des écrans – et de la sorte appelés par les visages –, mais aussi, mis en recul d'une existence dont ils ne sauraient disposer. Amenés à la même modestie de réception que celle des survivants d'Auschwitz, ils sont ainsi face à des êtres dont le corps manifeste des sensations qui se sont sédimentées, intériorisées, et qui affleurent sur un visage souffrant en silence la gravité d'un vécu qui l'habite encore. Cela est accentué par le ralenti des images qui, en étendant la durée de regard porté à ces visages, indique en amont un geste artistique qui observe avec douceur le passage des émotions. Ce geste est ainsi, caresse des yeux qui se posent tendrement sur un visage et en libèrent le *pathos* afin que celui-ci se dise dans les blancs d'une vérité sans mots. Il n'est alors pas surprenant que les réactions des survivants, bien que particulièrement intenses ne soient jamais véhémentes et qu'elles demeurent dans la confiance de la relation qui s'instaure. Car, « entre l'écoute et la parole », ce que cherche l'artiste, ainsi qu'elle le précise, relève d'un « intervalle », d'un espace à ouvrir qui « sort de la logique du discours⁹². » C'est à cette condition que la caresse peut exister. Se déployant à partir de l'écart d'un entre-deux, elle peut alors témoigner, de part et d'autre, d'une différence et d'une liberté. C'est à cette condition qu'au seuil d'un visage qui cherche, reçoit, retrouve, puis réfléchit à ce qui le traverse, sans que ne soit dévoilé son voyage intérieur, ni le chemin de sa pensée, *passive*, elle reçoit ce que la pudeur de l'autre retient de la brisure passée de son être à un moment où il était privé de visage. Or, parce qu'elle en respecte et accompagne l'ouverture sensible, la caresse est ici partagée. Car ces survivants qui écoutent humblement les bruits

⁹². Elle s'en explique expressément dans son entretien avec Marta Gili lors de son exposition au Jeu de Paume en 2010.

Cf. Marta Gili et Esther Shalev Gerz, « Entretien », in Stéphanie Bauman, Marta Gili, Lisa Le Feuvre, Jacques Rancière, *Esther Shalev-Gerz*, Paris Éditions du Jeu de Paume, 2010, p. 40.

d'une histoire personnelle et collective, et offrent aux yeux de tous la manifestation de leur ressenti, sont eux aussi en capacité d'accueil. En ce sens, leur venue à l'entretien de l'artiste relève d'une gratuité d'expression d'un soi pour l'autre – gratuité, s'inscrivant dans une éthique qui est douceur humaine, acceptation de donner sans retour, tendresse infinie. Il est alors intéressant de remarquer avec Marc-Alain Ouaknin que cette « *éthique de la caresse* se situe à ce moment privilégié où l'homme s'arrache à l'image de lui-même, lorsqu'il refuse de s'enfermer dans le maintenant de la représentation qui est abolition du temps⁹³. » D'où, une façon de vivre le visage qui sort de l'identification narcissique, et qui ne revient pas à la fixation de l'image de soi, mais qui répond à un *aller vers* l'autre et à un accueil de celui-ci, en tant que ce double mouvement donne sens à l'existence tout au long de la vie. On comprend pourquoi Esther Shalev-Gerz oriente son travail autour de la rencontre et de la participation de chacun, et qu'elle privilégie une image qui se déroule dans la durée. En effet, l'image-mouvement de la vidéo, au contraire de la saisie photographique, permet de ne pas réduire le témoignage à une apparence figée des personnes affichant leur passé. Elle aborde avec délicatesse le parcours d'êtres sensibles, en transmettant leur image vivante et en devenir⁹⁴.

On peut ainsi considérer que le travail mis en œuvre, à rebours de l'idée de dresser un paraître définitif et pour ainsi dire une totalité réifiée, cherche au contraire à interroger la profondeur de ce qui ne peut se dire et qui se cherche au loin. C'est pourquoi les visages apparaissent et se succèdent les uns aux autres au ralenti et en silence. C'est pourquoi, « entre l'écoute et la parole », au bord du vide, ce sont des temps hors langage que relève et étire Esther Shalev-Gerz, depuis ces visages offerts à la réception de ceux qu'ils ne connaissent pas ; réception dès lors muette de ce qui touche sans tactilité, de ce qui regarde sans regarder. Il convient donc de souligner que les yeux des derniers témoins d'Auschwitz ne fixent pas l'objectif. Ils ne sont pas là pour ça, ils n'en ont pas la nécessité. Ils sont juste en lisière d'une rencontre intime, dont ils acceptent de dévoiler la difficulté à exprimer l'innommable auquel leur nom n'est pas

⁹³. Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats, Éloge de la caresse*, op. cit., p. 360. Souligné par nous.

⁹⁴. Sur ce point voir le texte de Jacques Rancière pour lequel « ce n'est pas de mémoire que nous parle ici Esther Shalev-Gerz, il s'agit de la mémoire des vivants. »

Cf. Jacques Rancière, « Le travail de l'image », in Stéphanie Bauman, Marta Gili, Lisa Le Feuvre, Jacques Rancière, *Esther Shalev-Gerz*, op. cit., p. 15.

cédé. Car, malgré la quiétude de l'artiste, les « blancs soucis⁹⁵ » de ces hommes et de ces femmes, dont Georges Didi-Huberman rappelle le « gestus en creux⁹⁶ », s'ouvrent à un chagrin inconsolable, celui-là même qui suspend les pleurs quand la douleur est trop forte, celui-là même qui ressaisit les traits dans le quotidien d'un vivre-ensemble dont l'ignorance conduit à l'oubli. Et si les pensées de ces personnes restent en retrait, si elles se dérobent à ce que l'on pourrait imaginer, l'important est que ces derniers témoins laissent aller leurs visages à une bienveillance attentive qui n'a pas besoin de voir pour se donner. Nous, visiteurs en chemin, sommes alors suspendus à une caresse de l'âme qui pourtant demeure en bordure d'un gouffre sans fond, où se lâche quelque chose comme un vertige à être entre des « inter-dits⁹⁷ », dont le silence nous ramène à l'insuffisance de notre propre compréhension.

Une précédente exposition de ce travail, quelques années plus tôt, à l'Hôtel de Ville de Paris⁹⁸, ouvre cependant au récepteur la possibilité de traverser cet abîme. La présentation des temps de silence des survivants sur un écran en triptyque y est alors accompagnée de lecteurs DVD individuels, munis de casques, permettant l'accès à la totalité des entretiens, cette fois sans aucun montage, aucune coupure, ni ralenti du rythme de la parole, entre questions et réponses, et ponctuations interposées. Il est intéressant que le site de l'artiste en montre encore les participants⁹⁹, car leurs visages à l'écoute témoignent aussi de ce qui leur est confié à l'oreille – chuchoté pour le dire encore avec Georges Didi-Huberman¹⁰⁰. Concentrés, certains fixent l'image, d'autres sont manifestement davantage attentifs aux paroles, les yeux mi-clos, mâchoire tendue, dents qui claquent derrière une bouche serrée, dont on peut supposer qu'elle partage un même vécu. Or, la perception individuelle des images

⁹⁵. C'est le terme que propos Georges Didi-Huberman pour qualifier les silences de l'installation d'Esther Shalev-Gerz, et plus largement la condition humaine.

Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Paris, Minuit, 2013.

⁹⁶. Georges Didi-Huberman, *Ibidem*, p. 76.

⁹⁷. Parole rapportée d'Esther Shalev-Gerz par Stéphanie Bauman, « Entre l'écoute et la parole derniers témoins d'Auschwitz 1945-2005 », in Stéphanie Bauman, Marta Gili, Lisa Le Feuvre, Jacques Rancière, *Esther Shalev-Gerz, op. cit.*, p. 90.

⁹⁸. Il faut indiquer ici que les témoins qui ont participé aux entretiens de l'artiste vivent tous à Paris, et que la première exposition de ce travail à l'hôtel de ville a lieu en 2005.

⁹⁹. Esther Shalev-Gerz, « Entre l'écoute et la parole », in *Site de l'artiste, Travaux, 2005*, [en ligne], [consulté le 28 Mars 2014] < <http://www.shalev-gerz.net/FR/#/2005/between>>.

Cf. Volume 2, fig. 249, p. 244.

¹⁰⁰. Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis, op. cit.* p. 75.

Notons aussi que ces entretiens sont désormais accessibles à Paris au Mémorial de la Shoah.

vidéographiques, par un visage dont la pensée navigue entre son attention auditive et son attention visuelle, sollicite souvent les mains. Plusieurs plans montrent ainsi comment elles viennent soutenir un casque, se croiser devant la bouche ou en appuyer l'index à la lèvre supérieure ou sur la joue, comme les enfants auxquels on enseigne et qui sont tout entiers disponibles à ce qui leur est transmis. Il convient de remarquer parallèlement que les mains, à l'extrémité de l'humain, sont avec le visage, ce qui protège l'individu quant à ses chocs, ses détresses, ses bouleversements de pensées, dont elles étayent le poids et la frappe, comme ce peut-être le cas pour certains des récepteurs du travail d'Esther Shalev-Gerz en écho au désarroi des souvenirs qui assaillent les derniers témoins d'Auschwitz. Elles sont aussi ce qui relie, ce qui cherche le contact à l'autre, quand bien même ce contact se résoudrait à n'être sur l'instant qu'un appui sur les touches ou l'écran du lecteur. En ce sens, si elles témoignent au présent du choc encore actif de l'histoire qu'elles contrôlent à demi, si elles reçoivent ce choc de façon individuelle, parce que les mains expriment la sensibilité des personnes au sein d'un espace commun, elles sont les véhicules d'intensités intériorisées qui sont également partagées en collectivité. Elles sont ainsi ce qui atteste de ce que les images nous regardent au passage d'une émotion qui bouleverse et s'adresse, quand bien même elle est contenue au bord du visage.

Dès lors, du témoin au récepteur du témoignage, que celui-ci soit artiste ou modeste visiteur d'un travail fondé sur l'analyse de la condition humaine y compris dans ses pires extrémités, entre images de pensées qui restent soustraites et visages en pensées qui se manifestent, l'attention se transforme en une recherche de ce qui fait sens pour chacun, à la traversée d'un espace de rencontre, là où le visage anonyme des uns et des autres se découvre et se diffuse comme une paume ouverte prête à accueillir ce qui vient, en faveur d'autrui. Il en ressort une éthique qui, par-delà la commémoration, engage une itinérance : celle des hommes et des femmes qui, selon Marc-Alain Ouaknin, « ayant refusé de s'enfermer dans un sens unique du monde, sont toujours en route, ne sont jamais arrivés, vont ailleurs, toujours au-delà¹⁰¹ », ouverts ainsi au

¹⁰¹. Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats, Éloge de la caresse*, op. cit., p. 354.

hasard d'une occasion vagabonde qui n'attend rien d'autre qu'une lumière et un envisagement des étants.

Si donc, le visage s'en remet à une confiance dont le travail artistique, par le décadrage, le déplacement de focalisation du sens de la vue au profit de ce qui est entendu, déjoue le paraître, c'est pour trouver une gravité qui appelle à méditer, mais aussi une douceur d'image qui existe entre une cause première et une cause dernière, et qui libère ce qu'il y a de plus humain.

On retrouve ici ce qui anime la recherche freudienne de l'inconscient en un ça à être mobile, coordonné à un corps hypersensible, un ça qui, s'il se fixe parfois, est toujours en capacité de transformation. Entre temps d'arrêt et processus en mouvement, il semble que les images de l'art et du sans-art en soient les véhicules intenses, et toujours engagent un rapport qui s'origine en un visage pour un autre auquel il tend la main sur le chemin.

On pourrait considérer que notre recherche trouve ici le seuil d'une expérience inachevable répondant à la question centrale de cette thèse. Il nous semble cependant important de tenter d'esquisser un autre visage, tel qu'il s'absente à sa propre manifestation pour entamer un voyage à la rencontre du rêve et de la fiction, quitte à en rester en lisière. Ainsi proposons-nous de tenter d'approcher des visages en partance vers cet arrière-pays qu'Yves Bonnefoy a tant cherché, sans pour autant en trouver l'ailleurs.

○ **Vers un arrière-visage**

Que serait donc un arrière-visage ? Peut-on présumer comme Yves Bonnefoy en quête d'un arrière-pays qu'il s'agirait du « rêve d'un autre monde, fait de chair et de temps, tel qu'on puisse y changer d'âge et mourir ?¹⁰² » Comment ainsi trouver ce que serait l'ailleurs d'un visage et comment y parvenir ?

Souvenons-nous de l'odyssée d'Ulysse et de son enseignement du sophisme en cette terre où « personne » ne répond aux cyclopes, parce qu'il n'y a pas de visage possible dès lors qu'il n'y a pas de regard et qu'un être limite sa perception à un œil dont le champ visuel est réduit et surtout ne sait pas voir au-dedans de soi. Ainsi, pour accéder à un arrière-visage, il semble qu'il faille être en mesure d'ouvrir les yeux aux images de l'esprit, de naviguer en elles, mais il semble que cela dépende aussi d'une faculté à les fermer pour entrevoir des espaces autres, ouverts au paradoxe, à la légèreté du sens et du non-sens, comme on pourrait le dire en termes deleuziens, encore s'agit-il d'être disponible à cette tension dialectique, c'est-à-dire d'être à l'accueil de son expérience, que chacun d'entre nous est en mesure de vivre intensément dans l'alternance de la veille et du sommeil.

¹⁰². Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 54.

◇ **Ensommeillements**

À ce propos, il est un explorateur dont Deleuze retient l'aventure littéraire. Cette aventure, qui permet à son auteur le changement d'âge évoqué plus haut, débute ainsi de façon récurrente pour son héroïne préférée, par un endormissement, au moment où celle-ci « reste blottie en boule dans un coin du grand fauteuil toute somnolente¹⁰³ » ou qu'assise sur une berge « la chaleur du jour lui endort quelque peu l'esprit¹⁰⁴. » Alice est ainsi située, dans les deux récits de Lewis Carroll, en fonction d'un rapport à son visage qui n'est pas celui d'une identité rassurée par sa propre image, mais engage au contraire une expérience du vide ou une traversée. Elle est, en effet, soit confrontée au vertige d'une chute dans un terrier sans fond où elle est précipitée tête la première, soit en prise avec un miroir dont elle rejoint l'environnement inversé sans même prêter attention à ses traits, tandis qu'invitant son animal de compagnie à faire « semblant », elle quitte la notion de modèle, voire espère peut-être de la sorte lui échapper¹⁰⁵.

Si les dessins de Lewis Carroll sont alors à observer en ce qu'ils s'attachent au visage d'Alice en l'amplifiant ou en le situant notamment dans sa chute¹⁰⁶, son travail de photographe est également à souligner. Car l'auteur ne cesse de photographier des enfants, particulièrement des petites filles, à l'instant même où elles tombent dans le sommeil, les yeux mi-clos¹⁰⁷. Nombre de ses images les montrent en effet allongées sur des canapés, têtes appuyées sur le dossier, qui bientôt chavirent au pays des histoires qui leur sont contées, dont on peut présumer par ailleurs que celles-ci sont actées, puisque leur contexte témoigne de ce que parfois elles s'accompagnent de l'ouverture d'une malle à déguisements.

¹⁰³. Lewis Carroll, *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, [trad. Jacques Papy], Paris, Jean-Jacques Pauvert et Gallimard Jeunesse, 1999, [illustrations de John Tenniel], p. 19.

¹⁰⁴. Lewis Carroll, *Alice's adventures under ground*, Paris, Bruxelles, FRMK, 2006, [illustrations de Lewis Carroll], p. 2.

¹⁰⁵. Précisons ici que les aventures d'Alice se divisent en deux écrits parus successivement en 1865 et en 1871. Le premier est « Alice au pays des merveilles » (anciennement titré Les aventures d'Alice sous la terre), et le second est « De l'autre côté du miroir ».

Cf. Lewis Carroll, *Alice's adventures under ground*, *op. cit.*

Cf. Lewis Carroll, *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, [trad. Jacques Papy], Paris, Jean-Jacques Pauvert et Gallimard Jeunesse, 1999, [illustrations de John Tenniel], pp. 23-27.

¹⁰⁶. Cf. Volume 2, fig. 250, p. 245.

¹⁰⁷. Cf. Volume 2, fig. 251, p. 246.

Mais, de ce voyage des petites têtes blondes et brunes, on ne sait rien. Le récepteur des photographies de Lewis Carroll, parce qu'il ne participe pas à la scène, reste en effet à distance d'une narration qui ne lui est pas dévoilée ; il est alors renvoyé au pays d'un imaginaire que bien souvent il a laissé à la porte de l'enfance, et dont en grandissant, il ne trouve jamais que la part nostalgique d'un enchantement que les conventions de l'âge adulte ont progressivement effacé.

Quelle que soit la fascination troublante de Lewis Carroll pour la grâce d'une enfance qui va bientôt s'envoler, dès lors que l'on s'arrête à ses images où le corps et le visage s'abandonnent à une âme qui navigue dans les méandres d'une imagination en partance, on est certes face à la possibilité du rêve, mais on reste néanmoins en bordure d'une navigation singulière à laquelle on ne peut accéder que par le recours à l'archétype et le chemin de sa propre pensée. Le spectateur reste donc en lisère du manifesté, exactement de la même manière que lorsqu'aujourd'hui il aborde le travail vidéo d'Élie Cristiani présentant le visage de Jean-Luc Nancy qui lutte pour ne pas s'endormir et dont il n'est pas possible d'atteindre la pensée¹⁰⁸.

En regard de l'un ou l'autre de ces travaux, on ne peut alors guère que questionner ce qui, entre veille et sommeil, anime le visage d'une présence à être qui s'absente et revient, pendant que le corps s'évertue à ne pas tomber dans le sommeil, à ne pas sombrer dans la défaillance si justement décrite par le philosophe :

Je tombe dans le sommeil. Je tombe dans le sommeil et j'y tombe par l'effet du sommeil. Comme je tombe de fatigue. Comme je tombe d'ennui. Comme je tombe de détresse. Comme je tombe en général. Le sommeil résume toutes ces chutes, il les rassemble. Le sommeil s'annonce et s'emblématise à l'enseigne de la chute, de la descente plus ou moins rapide ou de l'affaiblissement ou de la défaillance.

Viens encore s'y joindre : comme je défaille de plaisir ou de peine. Cette chute à son tour, dans l'une ou l'autre de ces versions, se mêle aux autres. Lorsque je tombe dans le sommeil, lorsque je sombre, tout est devenu indistinct, le plaisir et la peine, le plaisir lui-même et sa propre peine, la peine elle-même et son propre plaisir. L'un passant dans l'autre engendre la fatigue, la lassitude, l'ennui, le décrochage, le désamarrage. Le bateau doucement quitte ses amarres et dérive¹⁰⁹.

¹⁰⁸. À ce propos citons les travaux rassemblés autour de l'exposition « Dormir , rêver... et autres nuits », incluant cette œuvre.

Cf. Maurice Fréchuret, Jean-Luc Nancy, François Poisay, [et al.], *Dormir, Rêver... et autres nuits*, Bordeaux, Capc et Fage éditions, 2006. Cf. **Volume 2, fig. 252, p. 247.**

¹⁰⁹. Jean-Luc Nancy, « Ars somni » in *Dormir, Rêver... et autres nuits, op. cit.*, p. 97.

Et en effet, le bateau dérive, mais au-delà des flots où navigue endormi un enfant qui a encore à grandir et à expérimenter la vie, le flux qui emporte un adulte fatigué est tout autre : c'est un puissant courant capable d'entraîner l'être en son fond. Tomber dans le sommeil aurait ainsi à voir avec ce qui se dépose « au fond des images¹¹⁰ » pour le dire encore avec Jean-Luc Nancy, ce fond où tout lâche et dont parfois on ne revient pas.

Alors, quand on regarde le visage de l'homme adulte qui décline et descend dans la profondeur du sommeil, on est saisi de ce qu'il pourrait ne pas se réveiller ; on est inquiet de ce que sa tête pourrait ne plus le porter ; on voudrait soutenir sa nuque et ses épaules lasses, en somme ce corps qui n'en peut plus ; on voudrait s'approcher, le conduire doucement à s'allonger, et tout à coup on réalise qu'en tant que spectateur d'un ensommeillement, on est à la fois attendri, comme on peut l'être devant qui s'endort en notre présence et s'en remet à nous, et dans une sorte de stupeur de ce que l'on observe quelqu'un qui meurt en quelque sorte à lui-même, cependant que le visage que nous fixons nous ramène à l'hypothèse du dernier des voyages et pour ainsi dire à notre propre fin.

Mais, devant la lassitude de Jean-Luc Nancy, probablement parce que celle-ci tourne en boucle sans laisser le visage en repos et sans donc lui permettre de toucher le fond, il semble que le spectateur soit amené à partager avec le philosophe un état de lutte qui veille justement à ne pas s'endormir : c'est pourquoi, si le récepteur sent à son tour ses épaules se relâcher et également sa tête si lourde qu'elle tombe vers l'avant, si, dans sa participation empathique, ses joues s'affaissent, ses yeux se vitrent, ses paupières se ferment doucement, pour autant, subitement, il sent celles-ci se relever à nouveau et animer promptement un regard qui en revenant vers son interlocuteur se demande tout à coup où il a bien s'en être allé l'espace d'un instant.

Il est ainsi intéressant de considérer ce flottement du sens qui existe entre veille et sommeil, dès lors que suspendu au temps d'un acte d'image ou de sa lecture, il est celui d'un vacillement des êtres au seuil de réalités physiques et psychiques en rencontre. Et, si l'image photographique en contient toute l'épaisseur consciente et inconsciente au cœur de sa latence, l'effet suspensif

¹¹⁰. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

qu'elle opère dans la chair du visible en produit une trace paradoxale, prise dans le déchirement de ce qui déchoit et qui meurt, et de ce qui surgit pour se renouveler éternellement. Or, il convient de souligner une nouvelle fois combien le processus photographique est à l'origine des méthodes de travail et de l'esthétique de la vidéo, parmi lesquels on retient de manière récurrente chez beaucoup d'artistes contemporains : une prise de vue en plan fixe, un ralentissement du défilement des images, et une mise en boucle reprenant à l'infini le déroulement de fragments de vie dans l'espace et le temps. Dès lors, parce que l'image vidéo généralement ne finit pas, ou encore finit pour mieux reprendre, comme le visage de Jean-Luc Nancy luttant pour ne pas sombrer dans le sommeil, elle ballote au fil d'une onde où un sujet et des spectateurs flottent ensemble à la surface du visible tout en coulant en son fond.

C'est d'ailleurs ce que suggèrent « les dormeurs » de Bill Viola dont les visages stagnent sous l'eau à l'intérieur des sept barils métalliques de l'installation qui en présente l'image ensommeillée¹¹¹. Cette image est bleue, monochrome, saturée de lumière. Depuis l'écran rétroéclairé des moniteurs qui la diffusent, elle auratise des visages qui dorment profondément, et dont on pourrait tout aussi bien dire qu'ils reposent, si on ne percevait de temps à autre un léger mouvement de peau qui immédiatement fait surgir le caractère étrange d'une situation irréaliste, puisqu'impossible à vivre en dehors de l'espace du rêve ou de l'art.

Mais, de quelle nature est le voyage de ces visages au sein de l'installation où le visiteur est appelé à déambuler ? Quel sens a-t-il, si ce n'est celui de naviguer, entre vie et mort, accompagné de multiples métaphores toutes aussi valables les unes que les autres, dès lors qu'elles font écho à la condition humaine et ainsi à un vécu possiblement partagé à méditer ?

Car effectivement, cette œuvre, si elle fait voisiner tonneaux et tombeaux, en appelle aussi à la fluidité des rêves. Et bien que ceux-ci demeurent, au seuil du visage, parfaitement inaccessibles, ils sont déposés en une charge transportable – une charge amenée à rouler, à clapoter, et

¹¹¹. L'installation de Bill Viola « *The Sleepers* » datée de 1992 est également présentée dans l'exposition opus citée.

Cf. François Poisay, « Dormir, Rêver... et autres nuits », in *ouvrage du même titre, op. cit.*, pp. 55-56. Cf. volume 2, fig. 253, p. 248.

finalement à flotter au fil de l'eau, en donnant forme à cette hypothèse d'un imaginaire mouvant qui accompagne l'être en tirant son corps vers l'absence ; une charge donc, qui en contenant et en pesant, parce qu'elle les matérialise momentanément, continue à interroger les départs de l'âme, même lorsque le voyage pourrait sembler terminé. Au passage, le visage a traversé un reflet, mais il a rejoint le fond sombre d'une mise à l'ombre où il brille de sa photogénie, de son aura d'image, ou – pour le dire en accord avec la mystique de l'artiste – de son rayonnement immanent.

Cependant, le visage est toujours là, en son mystère, en un lieu de fabrication des images, dont il est lui-même une image qu'il ne maîtrise pas, qu'il ne contrôle pas, et qui parfois rencontre celle de ses songes, y circule au-delà de soi-même, et s'y inclut. Or, il semble que chez Bill Viola, les submersions du visage soient à examiner en fonction d'un souvenir particulier, alors qu'à six ans, au cours d'une baignade dans un lac, passant à travers une bouée trop grande pour lui et manquant de se noyer, malgré le caractère dramatique de la situation, il se retrouve sans peur au fond de l'eau à observer attentivement ce qui l'entoure, comme s'il s'agissait d'un rêve au temps suspendu¹¹². De cet enchantement dont on vient le tirer, il ressorce de nombreuses œuvres, qu'il s'agisse, de « *The passing* » en 91, du « Triptyque de Nantes¹¹³ » en 92, du « *Messenger* » en 96, et plus récemment des portraits et autoportraits submergés parmi lesquels on retient « *Les rêveurs*¹¹⁴ » de 2013, qui au nombre de sept prolongent sous une forme plus élaborée l'installation des sept dormeurs à laquelle nous nous sommes premièrement arrêtés. Or, à vingt ans de distance, l'artiste bénéficie désormais d'une technologie et d'un matériel bien plus perfectionnés. Ses vidéos sont ainsi d'une précision telle, qu'à leur rencontre, on est troublé par leur puissance à illusionner la présence des portraiturés : et de fait, les couleurs sont saturées, les bustes sont savamment éclairés, et la diffusion des écrans lumineux dénués de reflets intensifie à ce point le visible que les images ralenties finissent par excéder la

¹¹². Bill Viola relate ce moment de façon récurrente au titre d'une expérience, pour lui, fondamentale.

Cf. BBC & Art concil, « Bill Viola : The dreamers », [entretien] in *Blainsouthern*, [en ligne], [consulté le 17 Avril 2014], <[http : www.blainsouthern.com/films/12](http://www.blainsouthern.com/films/12)>.

¹¹³. Cf. **Volume 2, fig. 254, p. 249.**

¹¹⁴. Cf. **volume 2, fig. 255, p. 250.**

réalité. Néanmoins, quelque chose nous tire de la rêverie où leurs figures nous entraînent, car l'eau où celles-ci sont immergées vibre des bulles d'air que leur respiration longuement retenue lâche depuis leur bouche serrée, et en dépit de leur effort patient et de leurs visages détendus, nous les savons en danger, prêtes à s'asphyxier. Alors le fond caillouteux, sableux, vaseux, où le corps vient s'allonger, parce qu'il tire ces visages tranquilles vers une expectative beaucoup plus troublante que ce qu'ils manifestent, inquiète les visiteurs de ce qu'il appelle en son lit funeste. Et si *Ophélie* y déploie la chevelure flottante d'une beauté médusante, comme au fil des écrits de nombreux poètes dont Bachelard recueille les vers¹¹⁵, pendant ce temps, ainsi qu'il le souligne par la voix de Rimbaud : « flottaïson blême et ravie, un noyé pensif parfois descend...¹¹⁶ »

Ainsi, les rêveurs de Bill Viola flottent-ils entre la vie et la mort, suspendus à un voyage métaphysique, dont ils sortent par un rêve d'image où le visage conserve toujours son secret. Mais, dans l'image, quelque chose du réel est lesté, et si le corps du noyé en rejoint le fond, parallèlement, à la surface de l'onde, un frisson active un mouvement, un courant, qui en déforme le seuil et diffracte ce qui y figure. Il semble donc que la fluidité l'emporte, à la fois en raison de l'environnement auquel l'artiste s'attache, dont l'eau constitue toujours pour lui un élément fondamental qui rappelle le rôle du liquide placentaire pour le fœtus humain, et parce que le défilement au ralenti du médium vidéographique produit un effet de suspension des déplacements corporels, ainsi un flottement spatio-temporel qui libère les êtres de l'apesanteur présidant aux déplacements du réel. Dès lors, l'image peut-elle entreprendre le voyage sous-marin dont elle assume la plongée vertigineuse au profit de la libération d'un corps pesant. Dès lors, peut-elle, au fil de l'eau, tout simplement, se prendre à rêver, et laisser aller les visages, les laisser partir ailleurs, en ce lieu de la pensée qui les tire vers l'arrière, les yeux fermés, là où les vues de l'esprit se sont sédimentées pour leur permettre d'imaginer.

¹¹⁵. Gaston Bachelard, « Le complexe d'Ophélie », in *L'Eau et les rêves*, [1949], Paris, José Corti/ LGF, 2012, pp. 97-108.

¹¹⁶. *Ibidem*, p. 98.

◇ Visages rêvés ou rêves de visages

Si la chair des images peut ainsi s'animer d'un rêve éveillé, Ange Leccia, via sa pratique filmique, s'emploie également à l'activer. Cependant, s'il s'attache, lui aussi, à des figures ophéliennes, à la différence des visages que présente Bill Viola, ceux de l'artiste français ouvrent grandement les yeux sur le songe dont ils figurent la rencontre¹¹⁷. De plus, alors que le premier tend à inclure le récepteur dans une immersion collective, parce qu'un reflet est régulièrement mis en visibilité à la surface des images liquides d'Ange Leccia, les spectateurs de ses œuvres restent à distance des visages dont le pouvoir de fascination ainsi ne les emporte pas. Parallèlement, l'eau n'est pas le seul matériau métaphorique de l'artiste : en tant qu'il partage son émerveillement du monde tout comme ses inquiétudes quant à ce que celui-ci contient de forces destructrices, ce travail sensible recourt à un vocabulaire manichéen, où des rythmes diurnes et nocturnes se succèdent, et où les quatre éléments de la nature s'interposent et se combinent en une puissance qui entoure les êtres et les détermine. Eau, air, feu, terre, font ainsi apparaître leurs beautés extrêmes, parfois véhémentes, pendant que les nuages se déploient à l'horizon de paysages qui quelquefois s'ouvrent aux seules variations colorées d'un ciel qui se déchire, décline, ou s'ouvre à l'aube.

En ce sens, comme en témoigne l'installation « *Logical song*¹¹⁸ », le romantisme d'Ange Leccia, se fonde sur une structure imaginaire qui non seulement rejoint la poétique bachelardienne d'une psychologie des profondeurs, mais pourrait également se rapprocher de la symbolique jungienne¹¹⁹. Ce romantisme est par ailleurs poussé à son paroxysme en raison

¹¹⁷. Cf. Volume 2, fig. 256, p. 251.

¹¹⁸. « *Logical song* » est une création vidéo de 32' présentée en boucle sur six écrans simultanés en 2013 au Mac Val. Elle reprend et mixte une grande partie des œuvres de l'artiste depuis ses premiers travaux.

Cf. Nicole Brenez, Fabien Danesi, Alexia Fabren [et. Al.], *Ange Leccia, Logical song*, Éditions du Mac Val, Vitry-sur-Seine, 2013.

Cf. Ange Leccia, *Logical song, Exposition au Mac Val 2013*, [vidéo mise en ligne par l'auteur], [consulté le 22 Avril 2014], < <http://vimeo.com/71356450>>.

¹¹⁹. Il serait intéressant notamment, d'analyser le regard qu'Ange Leccia porte sur l'adolescence par rapport aux préoccupations de Jung quant à « l'enfant divin » qui selon lui survit en chaque adulte. On pourrait ainsi comparer les dessins du Livre rouge de Jung en ce qu'ils font lien aux astres, à la nature ainsi qu'au chatolement des couleurs qu'Ange Leccia mobilise.

des musiques choisies (voix et instruments alto, sons privilégiant les effets vibratoires de syncopes comme les explosions mélodiques ou rythmiques), en raison encore, de la taille des vidéos dont les visages gigantesques défilent en boucle sur les écrans, comme autant d'appels à observer et à questionner l'existence humaine en ses états d'âme amplifiés. Surtout, il semble que ce romantisme tienne au rapport que l'artiste opère entre visage et paysage ainsi qu'au voyage à la fois contemplatif et onirique qu'il propose : en effet, partant généralement du visage comme fenêtre ouverte sur le monde ou comme figure inquiète à la fois d'elle-même et de l'état du monde, Ange Leccia engage un cheminement qui est autant celui du voyageur qui parcourt et observe les contrées entre ciel et mer, que celui du songeur qui s'embarque en ses rêves. C'est pourquoi, peut-être, le visage d'une jeune fille cherchant son sommeil, en tournant la tête d'un côté et de l'autre, rencontre les visions d'un microcosme ouvert au macrocosme, et que s'y déploient tour à tour des plans fragmentaires ou panoramiques, paysagers ou cosmiques, des formes en expansion ou en cloisonnement, et une esthétique des valeurs sourdes ou brillantes, cela jusqu'à l'éclat, l'illumination, la saturation des blancs, tandis que l'image du visage se liquéfie, se répand, et transforme une chevelure auréolée de lumière en flaque sanguine qui envahit l'image, puis se retire comme une vague pour laisser place à des vues ouvertes sur un espace de pensée qui respire, écoute, et chante¹²⁰. C'est pourquoi encore, les *vedute* saturées d'une mémoire qui palpite se succèdent sous les clignements de paupières d'un visage ébloui parce qu'irradié de soleil, avant que le soir venu, un profil indistinct en vienne à manger le soleil.

On pourrait ainsi se prendre à suivre les scintillements d'Ange Leccia depuis une fenêtre de wagon de train, comme lorsque Freud somnolent voit défiler le paysage, et quelquefois s'éclairer un reflet à l'arrêt d'une gare qui fait apparaître le visage d'une jeune fille à ses côtés¹²¹. Mais bientôt, une chevelure s'envole dans le mouvement de relance de la locomotive, et cette image fait place à la myriade de visions mentales qui se forment quand le sommeil gagne,

Cf. Carl Gustave Jung, *The red book, Liber novus*, Edited by Sonu Shamdasani, New York / London, W.W.Norton & compagny, 2009.

¹²⁰. Cf. volume 2, fig. 257 et 258, pp. 252-253.

¹²¹. Sigmund Freud « Lettre à Emil Fluss du 18 Août 1872 » citée par Jean-Jacques Barreau, *op. cit.*, p. 94.

que les souvenirs se floutent, et pour finir se mélangent à des instants imaginés, ainsi, à ceux que l'on rêve de vivre, alors que déjà ils se confondent avec une pensée qui se déplace en un paysage dont elle a dépassé les visibilités. Quoi qu'il en soit, comme Freud le souligne à propos de l'écran du rêve, sur celui de l'artiste s'opère « un travail de condensation et de déplacement¹²² » entre réalité et fiction, entre figure et fond, entre visages et paysages, entre des visions qui défilent, depuis l'autrefois jusqu'au maintenant, et quelques songes flottants dont les images animées s'amalgament et voyagent en mettant les voiles, cheveux aux vents, visage tendu vers les éléments. Entre rêve du visage et visage rêvé, le travail d'Ange Leccia, parce qu'il articule des images de la réalité et des images fabriquées, affirme ainsi la rencontre d'un passé à la fois intact et transformé, parfois même augmenté, avec un présent en marche qui consulte le fonds d'archive d'une mémoire toujours prête à se réactiver. Il affirme, qui plus est, un fonctionnement de la psyché, tel qu'issu d'un rapport aux êtres et aux phénomènes, sa dynamique engage une nécessité d'inventer des images capables d'en retracer les voyages, quitte à en revisiter sans cesse les motifs, les figures et les temporalités, cela aux fins de comprendre le monde et de s'y sentir exister. C'est pourquoi, pour l'artiste, à l'appui de la définition que Freud donne des créations oniriques, un immense « arrangement d'images¹²³ » appelle la grâce infinie des visages pensifs de l'adolescence : celle d'Ange Leccia, celle de ses enfants, et celle des anonymes qui déambulent entre les écrans à la rencontre d'une image, dont sont parfois partagés les déchirements, la rébellion ou l'enchantement, et toujours quelque chose d'un songe qui s'incarne au travers de visages dont la pensée vagabonde ailleurs, là où la beauté des êtres et du monde n'est pas abîmée. Il en résulte qu'entre les rêves des visages pensifs de l'adolescence, leur trace mnésique intensifiée, et des visages qui sont rêvés, les frontières se sont volatilisées. Alors, quand leurs images s'évanouissent au blanc de l'écran, quand le visiteur reprend son chemin à la lumière du jour, ce

¹²². Sigmund Freud, *Sur le rêve*, [1899-1900], [Traduit par Cornelius Heim], Paris, Gallimard, 1988, chapitres 4 et 5, pp. 26-38.

¹²³. Sigmund Freud, *Ibidem*, p. 47.

Notons par ailleurs qu'Ange Leccia qualifie son travail « d'arrangement vidéo. »

Mac Val, Communiqué de presse : « Ange Leccia, Logical song, arrangement vidéo », [en ligne], [consulté le 22 Avril 2014],

<http://www.macval.fr/IMG/pdf/MACVALCommunique_de_presse_Ange_Leccia_2_.pdf>

sont les visages de son intimité qui lui reviennent et s'intercalent à ceux des passants, à ce moment précis où l'espace, le vide, le rien, rend à nouveau possible la rencontre dans la réalité.

Le parcours visuel que propose Ange Leccia – qui rappelons-le est aussi une déambulation physique – est ainsi à arpenter en fonction de soi, d'un soi qui est parallèlement ouvert à une histoire collective en devenir. Par conséquent, si fort de l'expérience de cette installation, on suit le raisonnement d'Yves Bonnefoy tel que nous l'avons sollicité aux premiers temps de ce chapitre, si l'on marche quelque peu dans ses pas, si l'on prend l'un de ces bateaux qui l'emmenent au loin, ou bien ce train qui le ramène d'un rêve dont il réalise que l'ayant vécu, il se dissout, alors on découvre que ce devenir est « le creuset où l'arrière-pays, s'étant dissipé, se reforme, où l'ici-vacant se cristallise. Et où quelques mots [ici quelques images] pour finir brilleront peut-être, qui, bien que simples et transparent(e)s comme le rien du langage seront pourtant tout, et réels¹²⁴. »

¹²⁴. Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 136.

◇ **Ouvrir l'espace en sa vacance : du visage et de la vacuité**

Au terme du voyage, l'image du visage s'efface comme un rêve. Et c'est à nouveau l'espace s'ouvrant au-devant du visage que nous rencontrons. Il s'agit d'un rapport au vide, où peut-être font retour les images du passé, et pourquoi pas celles qui au fil de cette thèse font cheminer un chercheur en voyage : outre les linges sacrés aux voiles desquels on a questionné un visage hypostasié, on pourrait ainsi faire revenir les écrans flottants de Boltanski, les mariées voluptueuses et enrubannées de Kimiko Yoshida, on pourrait également rappeler les acteurs grimés, costumés, étoilés, en leur image d'image évanescence, on pourrait en trouver ça et là le reflet tel qu'il répercute au quotidien les visages de la société qui naissent et meurent à chaque instant, on pourrait enfin, à l'aveugle en éclairer les multiples faces et n'y trouver qu'éclats luminescents ou ombres noires qui recouvrent les traits du voir. Pour autant, ce qui semble-t-il revient peut-être avec une force accrue, ce sont les visages de l'enfance et ceux de l'adolescence, dont Ange Leccia, parmi d'autres cités ici, continue de s'émerveiller. En ce sens, ces visages, peut-être parce qu'ils sont en découverte ouverte du monde, s'auréolent de toutes les forces désirantes et donc de tous les rêves, mais néanmoins ils s'éteignent aussi quelquefois devant une figure indistincte qui emporte l'existence au seuil de la mort. Car si le rapport au vide est élan vers l'altérité du monde, il est aussi écueil, chute, tombée vertigineuse vers ce qui déchoit. C'est de cela dont parlent les visages, quels qu'ils soient, en traversant les médiums, et peut-être davantage ceux de l'enfance, pour qui, comme Nietzsche, en reçoit la fraîcheur avec enthousiasme, parce qu'intuitivement et par expérience, il ou elle sait de quelle teneur est la gravité qui l'attend. C'est par conséquent cette traversée existentielle que nous spectateurs sommes amenés à vivre lorsque nos embarquons à bord des images en notre visage ouvert à celui d'autrui.

Ainsi pourrions-nous appeler, pour finir, le travail d'un être qui, navigant à travers les pratiques, installe en son œuvre un parcours, où le visage, son visage, vieillit au jour le jour, dans la réalité quotidienne d'une tâche infinie¹²⁵ : c'est donc avec Opalka que l'on viendra clore sans toutefois l'achever le

¹²⁵. Cf. Volume 2, fig. 259, p. 254.

cheminement de cette thèse, particulièrement en ce que l'artiste aventure sa démarche via des techniques plurielles, là où peinture, photographie, installation, et enregistrement de la voix s'entremêlent, et aussi, là où un travail de transcription des chiffres rencontre une création autre, en l'écriture fluide, presque filmique, de Bernard Noël si souvent présent dans l'atelier de son ami¹²⁶.

Or, Opalka, qui chaque jour se prête à la photographie en grisaille de son visage impassible, ainsi qu'à un prélèvement d'une mèche de ses cheveux, élimine de son œuvre l'intensité émotionnelle des couleurs parce qu'il attend le blanc. Et il attend le blanc, comme il attend le vide de la surface vierge de la toile à laquelle il se confronte qu'il recouvre d'abord de valeurs sombres pour progressivement l'éclairer de demi-ton en demi-ton : « ...j'avais calculé, [dit-il] que j'atteindrai le blanc absolu vers soixante quinze ans ce qui est la longévité moyenne en Europe mais l'installation des expositions la nécessité d'expliquer mon travail font que j'ai reporté à quatre vingts ans¹²⁷... »

Cet aller vers le blanc, ouvre ainsi un espace où le geste du créateur se déploie, et qu'il soit peintre, photographe, sculpteur, qu'il filme, qu'il énonce ou qu'il écrive, ce geste est, au-devant d'un visage, ouverture originelle, il est le dessein en cercle du zéro de la rencontre avant l'énumération qui va suivre, là où tout commence par un écart qui permet l'envisagement du monde et d'un autre en ce monde. En ce sens, bien que le travail d'Opalka présente des autoportraits photographiques qui retiennent ses traits, dès lors que ceux-ci présentent jour après jour la même chemise blanche et que les cheveux s'y éclaircissent en auréolant l'image d'une disparition inéluctable, c'est au retrait et à l'absence, que le corps qui les porte s'en remet – cela, pour un autre que soi, dont il sait qu'il est capable de plonger dans l'espace pictural et sonore des chiffres peints à l'infini. Car, «... il n'y a rien devant nous rien que l'infini à

¹²⁶. On pense ici à son écrit qui chemine sans ponctuation aux fins d'accompagner le geste du peintre.

Bernard Noël, *Le Roman d'un être*, Paris, P.O.L., 2012.

¹²⁷. *Ibidem*, p. 160.

Précisons que dans cet ouvrage, Opalka a la parole au même titre que Bernard Noël dans le défilement des mots qui ne s'arrête qu'en fin de chaque chapitre pour reprendre au suivant. Nous tenons ici à en respecter l'enchaînement sans point ni virgules d'aucune sorte, sans donc reprendre un souffle, dont Opalka souhaitait qu'il ne s'arrête pas.

tout instant porté par le fini sans cesse basculant sans cesse suscitant un non fini qui est l'ouverture du fini vers l'infini¹²⁸... »

Dans cet espace ouvert, la suspension photographique est à la fois réceptacle diaphane et relais incorporel. Alors, comme chaque image se donne à lire indépendamment des autres et ensemble, l'ensemble des visages d'Opalka constitue ce que nous tentions de définir en amont de cette recherche comme un cristal incommensurable, où l'ici et le maintenant n'ont pas de limite, où dans l'espace et le temps, se trace l'apparition d'un visage qui est toujours même en se transformant. Ce visage est alors autant celui d'une réalité vécue sous le phare du projecteur ou le regard de l'ami, celui dont on écoute la voix énumérant les chiffres peints en continu, que celui d'une virtualité élaborée par un dispositif d'image donné à lire par suites ou par fragments. Ainsi, comme l'indique l'artiste : « ...tout se superpose comme les éléments de la mémoire enfin libérée de toutes les frontières tout peut alors être parlé être dit dans tous les sens et le temps vécu est libéré de ce que notre durée nous impose dans l'ici/maintenant comme un factum¹²⁹... » Et celui-ci d'ajouter : « ...quand nous passons cette frontière c'est la rencontre par la séparation on dit maintenant on dit présent mais dans ma démarche cet ici/maintenant est inacceptable j'ai choisi la rencontre par la séparation parce que les chiffres se rencontrent se parlent et se séparent¹³⁰... »

Il n'y a alors plus d'ici, plus de maintenant. Il n'y a qu'un sujet qui fait face à la vacuité. Au passage, la photographie n'est plus un ça a été, ni même un ça joué, ni même encore un ça au présent d'un acte d'auteur, car le ça s'élançait sans fin dans l'espace à la rencontre d'un autre que peut-être il ne connaîtra jamais et auquel il offre un temps de regard, une traversée, un voyage, et « la durée de son existence¹³¹. » Au passage, encore, la représentation a cédé. Et le portrait, parce qu'il est expérience concrète renouvelant jour après jour un quotidien ritualisé en un dispositif, devient méditation, opération mentale, image abstraite, où l'inconnu de soi-même chemine à la fois dans la

¹²⁸. *Ibid.*, p. 125.

¹²⁹. *Ibid.*, p. 211.

¹³⁰. *Idem.*

¹³¹. *Ibidem*, p. 214.

réalité la plus ténue et dans la virtualité la plus aventureuse pour un autre que soi.

Comme un funambule, au-dessus du vide, visage levé, il semble que cet inconnu suive le fil de ce paradoxe, jusqu'à un visage qu'il ne voit pas. On suppose que cette expérience lui indique combien le sens des images dépend, certes, des techniques et médiums qui véhiculent un réel prélevé dans son immensité, et beaucoup de la psyché qui permet d'en prolonger le souffle, les étoilements et les espérances, quand bien même il lui arrive d'en creuser les inquiétudes, les défaillances et d'en vivre les chutes.

Ainsi pourrions-nous conclure avec Jean-Luc Nancy, « d'une formule on pourrait tout dire : le portrait eut à représenter l'irreprésentable de la face, il doit maintenant témoigner du passage, de l'évanouissement, de l'incertitude d'une figure dont en même temps, il atteste, la hantise, l'attente, le désir¹³². » Aujourd'hui plus que jamais, le portrait serait donc cette ouverture au vide à partir de laquelle se sont fondées les vieilles histoires qui président à la fabrication des images. Le visage en est l'expérience fondamentale, le possible de la rencontre, l'aller vers, le voyage, puis à nouveau le retirement et la vacance au privilège d'autrui.

¹³². Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait*, *op. cit.*, p. 96.

CONCLUSION

Cette recherche, partie d'un processus double et constitutif de l'humain l'affirmant dès la naissance selon la dynamique d'un *aller vers* l'inconnu du monde et par la teneur de ce qu'il y rencontre de regards aimants ou défaillants, s'est attachée à explorer une situation paradigmatique dont le face à face inaugural est reconduit dans la situation de portrait. Cela nous a permis de comprendre que le portrait peut ne pas être abordé comme le motif d'un genre artistique répondant à une représentation codifiée, mais plutôt être approché en tant qu'il est le lieu intense d'un rapport, dont le visage est le centre actif, entre un en deçà et un au-delà.

Parallèlement, retenant les versions des mythes à l'origine de l'acte de création, et admettant avec Edgar Morin que nous imaginons en créant du double, il nous a semblé opportun de nous interroger sur les velléités de capture du visage qui, croyant reproduire la nature, s'en écartent tout autant. Si donc, on a pu admettre qu'un report en *pourtrait* est soumis à une traduction arbitraire et à une lecture aléatoire, on a également cru bon de mettre en lumière que, lorsque ce report est pris en charge par une technique d'empreinte, et particulièrement par la photographie, il oscille entre un statut indiciel et un statut iconique, l'un présentant une part objective du réel, tandis que l'autre véhicule des éléments de fiction.

Or, outre la trace qu'elle laisse sur un support sensible, la photographie prend en charge une valeur impressive condensant les ressentis des différents protagonistes qu'elle situe en son image, qu'il s'agisse de l'auteur, des personnes qui y figurent et, *a posteriori* de l'acte dont elle dépend, d'un récepteur qui l'aborde généralement en différé et en fonction de sa propre histoire. La photographie, dès lors qu'elle concerne des êtres, dépend donc de ses imprégnants. À ce titre elle entrelace un tissu complexe, ce d'autant que son procédé est latent.

Mais le plus intéressant est que, s'approchant du visage, la photographie tend à retenir, d'une part, la surface d'un foyer de sens tel qu'il manifeste à autrui des émotions qu'il extériorise ou non, et d'autre part, l'appréhension de

quelque chose d'indistinct qui se retire face à l'image tout en la traversant. Il y a là une tension dialectique d'autant plus forte qu'elle articule le visage du portraituré entre deux actions opposées dont le support constitue le dédoublement amplifié, cela d'autant que ce dédoublement dépend d'une coprésence suspendue à un geste qui en déplace le rapport éphémère en ce que Barthes entrevoit comme « une enveloppe transparence et légère¹ » capable d'en reconduire l'instant.

La photographie d'un visage semble donc, malgré la fixité de son image, liée à un mouvement oscillatoire qui toujours la ramène à la palpitation du vivant et à ce rapport originel à laquelle notre étude se réfère, là où le souffle du corps et la brillance du regard sont susceptibles d'engager une esthétique de l'éclat – qu'il s'agisse d'une simple étincelle ou d'un effet de saturation – et là où les figurances inclinent à la contemplation de leur déploiement. On retrouve ici en filigrane la problématique benjaminienne de l'aura, avec ses temps d'attrait et ses étapes de fascination, mais aussi, l'inquiétude de sa défection, dans le cas où l'image viendrait à s'éteindre à tout éclaircissement. On en retrouve également la rencontre éternelle entre l'autrefois et le maintenant sous les yeux du récepteur de l'image, ainsi l'idée d'un ressort d'image qui, en procès, se tourne vers un *à venir*, et survit à son faire imageant.

Toujours est-il, que la photographie ne révèle les reflets lumineux qu'à l'aune de leur surgissement depuis des valeurs d'ombres, toujours est-il qu'au seuil vibratoire d'un se sentir exister, elle prend en charge des visages qu'elle situe indubitablement entre naissance et mort, ainsi entre une innocence enfantine capable de s'émerveiller du monde et le désenchantement d'une maturité inquiète de sa propre fin. Et si, des êtres, elle trouve parfois l'apparaître rayonnant, elle en rencontre aussi les forces de néantisation qui les absorbent dans la pénombre, jusqu'à leur disparition. En ce sens, elle figure le « mur blanc - trous noirs / mur noir - trous blancs » d'un masque hypertrophique, dont Deleuze et Guattari ont su voir combien il cache le visage manichéen d'un homme blanc démiurgique qui invente des concepts et des techniques, aux fins de mettre en œuvre les formes et le déploiement d'une

¹. Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 16.

totalité toute puissante, qui est autant une machine de mort, qu'elle demeure inquiète de cet inéluctable qui l'attend.

Il y a donc bien une force mortifère qu'active le geste photographique lorsqu'il est saisie et pétrification de l'autre, il y a une force mortifère qui parfois aussi est incluse, forclosée dans l'image, notamment en fonction du vécu des personnes qu'elle concerne, qu'il s'agisse de celui de l'auteur ou de ce qu'il voit des autres, ou encore de ce que ceux-ci déposent dans la moire de l'image. Et, c'est peut-être justement à partir du moment où la photographie se confronte à l'observation du reflet du miroir qu'elle en rencontre les formes les plus troublantes, voire qu'elle est elle-même prise dans l'appel ombré qui fait obstacle à la fluidité du passage devant de la glace, ainsi à l'acceptation de la transformation des traits du visage par le *pathos* et selon la progression d'un temps qui va vers la fin.

En ce sens, le cliché photographique est bien le masque moribond que Barthes avait cru apercevoir à sa surface, il en est l'éclatante saisie qui répète un rendez-vous avec une image miroirique que l'on voudrait toujours immuable, merveilleuse, il est ce qui, en voulant retenir la vie, éventuellement la sublime, mais parallèlement la fige et la pétrifie, pour n'en figurer qu'un reste, une relique, d'un ou d'une qui s'en est allé, et cela parfois dans la souffrance.

Cependant, le visage échappe au miroir comme il échappe à la saisie d'une image absolue – que celle-ci soit heureuse ou non –, car le visage est impermanence, il est mobile, et s'anime en fonction de ce qu'il perçoit et ressent, et sans cesse, en fonction du vécu, il se transforme silencieusement. Ainsi, en tant que foyer sensible, de par ses perceptions et ses réactions affectives, le visage est déjà lui-même une image dont on peut supposer que personne n'a la parfaite maîtrise, à moins que de jouer un personnage. D'où la nécessité devant laquelle nous nous sommes trouvés d'interroger, par les voix de Diderot et de Simmel, la nature de l'incarnation du comédien, du moins de tenter de comprendre si elle relève d'une semblance froide et détachée dont le visage serait le masque articulé, ou si au contraire elle est encline à une figurance authentique qui serait davantage un frémissement de chair. En nous demandant, qui plus est, comment un comédien actant un personnage apparaît sur un cliché photographique, nous en avons finalement retenu les deux

alternatives, et surtout le fait que c'est le regardeur qui donne sens au visage de l'acteur, cela parce que, quelle qu'en soit l'apparence, et quand bien même serait-il une image d'image, le visage du comédien dépend toujours de ce vis-à-vis premier du rapport humain dans lequel s'origine justement le théâtre, et par lequel un visage existe au privilège d'un autre.

Or, si, entre un soi et un autre que soi, le visage est une impression sensible arrimée à une apparence imagée en échappée, comment cerner ce qu'il a d'irréductible, comment justement, par une image, en déceler l'ipséité ? L'enjeu du problème est si important que dès lors que les artistes abordent le visage, celui-ci se dérobe à la représentation et semble mettre en limite les médiums qui s'emploient à en tirer les traits. Car le visage se dresse, se radicalise, ou au contraire s'évanouit à la forme, bref, il résiste à tout saisissement, et il semble que ce soit uniquement en détournant cette résistance que certains arrivent à trouver, parfois, ce qui, entre un *je-ne-sais-quoi* et un *presque-rien*, comme le remarque Jankélévitch, s'ouvre à l'occasion d'un « battement de paupière². » On a ainsi pu souligner au cours de cette recherche que le jeu, éventuellement l'artifice, font venir le visage, en son geste, en son « air », pour le dire en termes barthésiens. On a observé qu'alors le focus en plan rapproché et en gros plan de la photographie ou de l'image-mouvement se rejoignent sur scène ou en studio pour finalement trouver une origine, un cri, des hébétudes, une attente, une timidité, des pleurs, des éclats de rire, un vivre-ensemble, une joie pure, un désarroi profond, parfois un effondrement. On a remarqué qu'au détour de l'écoute, du dialogue, de la question posée, le visage photographié, puis filmé, advient, survient, en une manière, un jaillissement, un charme, qui en disant *oui* à la vie, tend à faire reculer la pétrification du saisissement de l'image au profit d'un *être-pour-l'image*.

Parallèlement, on a aussi appréhendé le fait que l'installation – depuis, ou avec la photographie, de même que les images en mouvement – tend à amplifier le visage, pour tenter d'en faire surgir l'intériorité par-delà ce qu'il manifeste, que cela se fasse par le recours au très gros plan et/ou à l'agrandissement, que cela passe par une accumulation d'images, par la

². Vladimir Jankélévitch, et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Flammarion, 1978, p. 38.

présence de lumières ou de sons, par la saturation des couleurs des images, leur mélange, ou plus simplement par l'adjonction de fragments et autres prédelles monochromes, ou enfin qu'il s'agisse de supports visant à brouiller les représentations et les lectures habituelles d'un visage – en somme à le déréaliser – quitte à ce qu'il soit projeté sur des voiles, à la surface de l'eau, ou en vertu d'un dispositif qui envahisse son visiteur.

Dès lors, le fait d'aborder conjointement les pratiques contemporaines de l'image par rapport à des pratiques parfois très anciennes rend possible de comprendre comment la préoccupation du visage, à la traversée des médiums et des techniques d'image, entre métonymie et métaphore, entre logique de trace et logique de transformation, revient toujours aux mêmes problématiques, quitte à les bousculer, à savoir : à la fois à ce vis-à-vis archaïque et paradigmatique d'un rapport intensifié, au souhait d'approcher l'ipséité, et à la prétention de représenter l'intériorité du visage en ce qu'elle viendrait refluer sur le manifesté.

Il s'agit là d'un entrelacs, dont le portrait rassemble traditionnellement les questions pour tenter de produire une image juste des personnes tout en espérant en reconduire une essence qui traverserait le temps en venant regarder autrui éternellement. Mais, nous l'avons déjà souligné, le portrait dépend du facteur qui l'imprègne, comme du récepteur qui y prête attention. En ce sens, le portrait, et particulièrement le portrait contemporain, s'il présente du soi, c'est un soi à la fois singulier et pluriel, tel qu'il s'adresse à un autre qui est chacun et autrui en même temps. D'où la nécessité de notre recherche de se situer de part et d'autre, et de retenir que le portrait, s'il présente un soi qui y prend place, est de prime abord une situation, un site, où un autre prend place également, qu'il est un lieu d'où l'on part, en voyage, vers ce qui est étranger. D'où, encore, notre choix d'un cheminement en esquisse, dont l'idée était – et reste – de suivre le fil conducteur d'un visage hypothétique, énigmatique.

C'est pourquoi ce travail se situe dans les pas de ceux de *Psyché*, et que, comme elle, il s'aventure en une énigme qui, ne se voyant pas, va au-devant de soi, puis, dans l'obscurité de la rencontre, découvre par impressions, passionnément, un autre, dont il ne distingue pas encore l'apparition. Lorsque le privilège de la vue est ainsi abandonné, il semble que ce soit le toucher, la

manière, le geste qui viennent appuyer la possibilité du visage, il semble aussi que les termes d'un rapport sensible et affectif permettent d'en sentir la présence, de le regarder du dedans. C'est ainsi que les traits de l'autre s'imaginent et se fantasment. C'est ainsi qu'ils se projettent, se modèlent et se dessinent sur cet écran de vision de l'esprit humain que les derniers écrits de Merleau-Ponty appréhendent comme un troisième œil³.

Cependant, l'histoire de *Psyché* nous enseigne également, que dès lors que son propre visage sort de l'innocence, dès lors qu'il devient avide de capturer la face de l'autre en l'éclairant d'une lumière vive tout en tenant en main un couperet visant à en saisir la montre, le contenu de son appareillage la blesse au doigt et finalement brûle l'épaule de l'amant qu'il s'est pourtant plu à dévoiler. La métaphore est intéressante, car elle conceptualise efficacement ce qu'un acte d'image, en l'occurrence la saisie indicielle des traits, peut abîmer de la relation confiante, en son origine. Elle n'échappe pas à Benjamin, il semble même qu'elle serve ses craintes de voir dépérir ce qui rend possible la contemplation de l'altérité du monde qu'il attribue à une attitude de l'esprit humain ouverte à l'imagination, cependant que le réel vient pour ainsi dire, via la photographie, « brûler un trou dans l'image⁴. » Mais, il en retient aussitôt l'éclat, le surgissement, l'étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, « où se niche encore un avenir d'une manière si éloquente que nous pouvons le découvrir rétrospectivement⁵. »

Et, de fait, si nous retournons à l'histoire de *Psyché*, à partir de la brûlure d'*Éros* et de son échappée, toute une expérience continue de se mettre en œuvre. Nous voilà donc à l'épreuve de la perte, du manque de l'autre, puis bientôt *Psyché* se trouve devant la nécessité d'aller chercher pour le compte d'une figure tierce – en l'occurrence *Vénus*, déesse de la beauté – l'introuvable trésor et le poison de tous les maux. Au passage, elle parcourt le pays des morts, et y croise la vieillesse, la maladie, la haine, la mort, dont la découverte inquiète s'ajoute à ses tourments. Notons, qu'elle doit également ramener une boîte contenant des fards qui servent à immortaliser le visage, et que ne

³. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 24.

⁴. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », [1931], in W.B., et Jörn Crambeleng [traduction], *Sur la photographie, op. cit.*, p. 49.

⁵. *Idem.*

résistant pas à l'ouvrir, finalement elle ne trouve rien qu'un récipient vide, devant lequel elle s'endort et s'en remet à ses rêves, à ses désirs, aux voyages de son âme.

Il est ainsi intéressant de remarquer combien notre héroïne est mise en difficulté dès lors qu'elle est confrontée au visage dont on comprend que le mythe met en question le fait d'en représenter l'incomparable. Or, Psyché, face à l'impossible, s'en sort en travaillant, en observant, en triant. Et quand à l'occasion de ses missions d'exploration, elle s'aventure, entre réalité et fiction, finalement, à son retour, elle s'absente devant la boîte servant à la représentation. Non pas qu'elle renonce, puisqu'elle a l'intention d'y trouver visage, mais plutôt, il semble qu'elle cède à l'épuisement, puis à un sommeil suspendu à l'avenir d'un temps de réveil.

De toutes ces pérégrinations, il ressort que le visage résiste à la capture, voire qu'il use toute tentative de le traduire par une illustration. Il semble ainsi qu'il n'ait pas de réalité autre que celle des ressentis, des sentiments, du rapport depuis lequel il existe, entre-deux, en son charme, dont l'étymologie nous rappelle le sens d'incarnation. Néanmoins, le récit d'Apulée nous donne également les clés d'une expérience esthétique, qu'éventuellement, avec persévérance, il est possible de transformer en un cheminement artistique s'arrimant à une réflexion. Il est ainsi notable de remarquer que le visage de Psyché n'apparaît qu'en ce qu'il est réfléchi par autrui, et que progressivement, il lui est donné à voir en fonction de ses interlocuteurs, comme au lecteur, par le biais de son vécu, que celui-ci soit interrogation, lien, peur, errance, souffrance, vertige à être, ou transport désirant.

C'est ainsi parce qu'il est mis en miroir face à lui-même, que ce visage peut y puiser matière à penser, et c'est, parce qu'il en rencontre les images corollairement à celles du monde, qu'il peut en prendre la mesure, ainsi apprendre à les discerner, et pourquoi pas à les fabriquer, puis à travers elles, emmener d'autres à voyager, c'est-à-dire à réfléchir, à s'interroger, à analyser.

Alors, peut se déployer à nouveau une érotique, un geste, une manière, une pratique, qui en éclairant et en caressant le visage, ne soit pas saisie, ni représentation étroite, mais plus simplement, de part et d'autre, à la fois dans la vie et dans l'art, *envisagement*.

C'est cela qu'a recherché notre étude, selon des étapes qui en bien des points pourraient sembler rejoindre le conte qui vient nous aider à conclure une recherche sans fin. Pour cette raison, chaque chapitre de cette thèse est une entrée sur le visage, sur des visages qui viennent ici dialoguer. En ce sens, chaque chapitre explore ce qui tient à cœur Benjamin lorsqu'il écrit : « Il existe un rendez-vous secret avec les images. On ignore le lieu de leur rencontre. Mais, j'aime à penser que cet instant coïncidera partout dans le monde avec celui de la révolution⁶. » Car il est certain que, dès lors qu'un visage regarde un autre visage, dès lors que l'un décide d'en faire une image pour un autre qu'il ne connaît pas, que cette image soit énoncée, écrite, ou prenne forme sur un support, il semble que, pour chacun et ensemble, à la traversée du temps, il s'agisse si ce n'est d'une révolution, au moins d'un dépassement de soi, d'un dépassement à être, qui met en éveil, parce qu'intensément, ce qui en résulte, en s'adressant à un autre, permet de se sentir vivant, en soi et pour autrui.

⁶. Walter Benjamin cité par Yannick Haenel dans sa Préface de l'ouvrage rassemblant les textes du philosophe *Sur la photographie*. Il semble que Yannick Haenel offre ici au lecteur de Benjamin un nouvel aphorisme dont il ne précise pas la source, mais qu'il s'agit de mettre en écho avec les thèses « sur le concept d'histoire. »

Yannick Haenel, « L'Ange de la photographie » [préface], in W.B et Jörn Crambeleng [traduction], *Sur la photographie, op. cit.*, p. 23.

Cf. Walter Benjamin, *Œuvres III*, [traduites par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch], Paris, Gallimard, 2000, p. 428.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- AGAMBEN Giorgio**, *La Communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*. Paris, Le Seuil, 1990.
- AGAMBEN Giorgio**, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 2002.
- AGAMBEN Giorgio**, **RUEF Martin**, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot, 2006.
- AGAMBEN Giorgio**, *Stanzze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, [trad. Yves Hersant], Paris, Payot et Rivages, 1994.
- ALBERTI**, *De Pictura, Livre I, De la peinture*, [traduit par Jean-Louis Schefer], Paris, Macula, 1993.
- ANTELME Robert**, *L'Espèce humaine*, [1947], Paris, Gallimard, 2007.
- APULÉE**, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, [II^e siècle ap JC], [trad. Par Pierre Grimal], Paris, Gallimard, 1958.
- ARENDT Hannah**, *La Vie de l'esprit, Tome 1 – La pensée*, [1978], Paris, Puf, 1981.
- ARISTOTE**, *Traité de l'âme ou de l'âme et du corps*, [traduit par Ingrid Auriol], Paris, Univers Poche, 2009.
- ASSOUN Paul-Laurent**, *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, Paris, Anthropos, 2007.
- AUGÉ Marc**, **DIDI-HUBERMAN Georges**, **ECO Umberto**, *L'Expérience des images*, Paris, INA, 2011.
- AUMONT Jacques**, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1992.
- BACHELARD Gaston**, *L'Eau et les rêves*, [1949], Paris, José Corti/ LGF, 2012.
- BAQUÉ Dominique**, *La Photographie plasticienne, Un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998.
- BAQUÉ Dominique**, *Visages, Du masque grec à la greffe de visage*, Paris, Éditions du regard, 2007.
- BAQUÉ Dominique**, *Photographie plasticienne, L'extrême contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2009.
- BARREAU Jean-Jacques**, « *Nous pratiquerions ensemble l'art de voyager* », *Freud et la métaphore ferroviaire*, Paris, In Press Éditions, 2007.
- BARTHES Roland**, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, [Paris], Gallimard, Seuil, 1980.
- BARTHES Roland**, *Essais critiques*, [1964], Paris, Le Seuil, 1981.
- BARTHES Roland**, *Écrits sur le théâtre*, [1953-1960], Paris, Le Seuil, 2002.
- BARTHES Roland**, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1980.
- BARTHES Roland**, *Mythologies*. Paris, Flammarion, 1980.

- BARTHES Roland**, *Fragments de voix* [Entretien avec Bernard-Henri Lévy], [sur support DVD], Paris INA, Radio France, 2003
- BATAILLE Georges**, *Documents*, Paris, Mercure de France, 1968.
- BATAILLE Georges**, *L'Expérience intérieure*, [1943 revu en 54], Paris, Gallimard, 1983.
- BEAUMONT Pierre de**, [trad], *Les Quatre Évangiles*, Paris, Fayard, 1968.
- BELTING Hans**, *La Vraie image, Croire aux images ?*, Paris, Gallimard, 2007.
- BENJAMIN Walter**, *Essai sur Brecht*, [1939], [traduit par Philippe Ivernel] Paris, La Fabrique, 2003.
- BENJAMIN Walter**, *Expérience et pauvreté, suivi de Le conteur et La tâche du traducteur*, [1933, 1936, 1923], [traduit par Cédric Cohen Skalli], Paris, Payot, 2011.
- BENJAMIN Walter**, *Images de pensée*, [1925-1935], [traduit par Jean-François Poirier et Jean Lacoste], Paris, Christian Bourgois, 1998.
- BENJAMIN Walter**, *Sur le haschich*, [1927-1931], [trad. Par Jean-François Poirier], Paris, Christian Bourgois, 1993.
- BENJAMIN Walter**, *Enfance, Éloge de la poupée et autres essais*, [1911-1940], [traduit par Philippe Ivernel], Paris, Payot, 2011.
- BENJAMIN Walter, et MARX Ursula, SCHWARZ Gudrun** [et al.], [Traduit par Philippe Ivernel], *Archives, Images, textes, signes*, [1910-1940], Paris, Klincksieck, 2011.
- BENJAMIN Walter**, *Sur la photographie*, [1925-1939], [trad. Jörn Cambreleng], Paris, Éditions photosynthèse, 2012.
- BENJAMIN Walter**, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, [1927-1929 et 1934-1940], [traduction Jean Lacoste], Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- BERGSON Henri**, *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Puf, 2012.
- BESSON Bruno, MEYER-PLANTUREUX Chantal, et PIC Roger**, *Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Paris, Marval et Arte, 1999.
- BEYER Andreas**, *L'Art du portrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003.
- BONAFOUX Pascal**, *Moi-Je par soi-même, L'autoportrait au XX^e siècle*, Paris, Éditions Diane de Selliers, 2004.
- BONNEFOY Yves**, *L'Arrière-pays*, Paris, Skira / Flammarion, 1972.
- BONNEFOY Yves**, *Goya, Les peintures noires*, Bordeaux, William Blake & Co éditeurs, 2006.
- BONNEFOY Yves**, *La Vie errante, suivi de Remarques sur le dessin*, Paris, Gallimard, 1993.
- BONNET Éric** [sous la dir.], *Le Voyage créateur, Expériences artistiques et itinérances*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- BORGES Jorge Luis**, *Œuvres complètes, Tome I et II*, Paris, Gallimard, 1999.
- BOUFFLET Joachim**, *Une Histoire des miracles du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2008.
- BOURDIEU Pierre**, *Un Art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- BRECHT Bertolt**, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1997.
- BUCCI-GLUCKSMANN Christine**, *L'Esthétique du temps au Japon, Du Zen au virtuel*, Paris Galilée, 2001.

- CARROLL Lewis**, *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, [trad. Jacques Papy], Paris, Jean-Jacques Pauvert et Gallimard Jeunesse, 1999.
- CARROLL Lewis**, *Alice's adventures under ground*, Paris, Bruxelles, FRMK, 2006, [illustrations de Lewis Carroll].
- CHAILLOU Aurore**, *Shintoïsme et Bouddhisme japonais au fil des temples*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 28.
- CHAREYRE-MÉJAN Alain**, *Essai sur la simplicité d'être*, Toulouse, Érès, 2009.
- CHENG François**, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.
- COCCIA Emanuele**, *La Vie sensible*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2010.
- COSTANTINI Michel**, *L'Image du sujet*. Paris, L'Harmattan, 2002.
- COURTINE Jean-Jacques**, **HAROCHE Claudine**, *Histoire du visage, Exprimer et taire ses émotions (du XVIème siècle au début du XIXème)*, Paris, Payot, 2007.
- CYRULNIK Boris et MORIN Edgar**, *Dialogue sur la nature humaine*, Paris, Éditions de l'Aube, 2000.
- CYRULNIK Boris** [sous la dir. de], *Le visage, Sens et contresens*, Paris, Eshel, 1988.
- DAGOGNET François**, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris, Vrin, 2003.
- DEBRAY Régis**, *Croire, voir, faire : traverses*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- DELEUZE Gilles**, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix**, *Milles plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles**, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Édition de la différence, 1980.
- DELEUZE Gilles**, *Cinéma, tome 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles et PARNET Claire**, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [DVD], Paris, Éditions du Montparnasse, 2004.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix**, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, [1991], Paris, Minuit, 2005.
- DERRIDA Jacques**, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
- DERRIDA Jacques**, *Apprendre à vivre enfin, Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, 2005.
- DIDEROT Denis**, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, [1749], Paris, Gallimard, 1951.
- DIDEROT Denis**, *Paradoxe sur le comédien*, [1770], Paris, Garnier-Flammarion, 1981.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Devant l'image, Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges, de LOISY Jean**, *À visage découvert*, Paris, Flammarion, 1992, [Catalogue d'exposition à la Fondation Cartier].
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Le Cube et le visage, Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris Macula, 1993.

- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *L'Image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *La Ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Peuples exposés, Peuples figurants, L'Œil de l'histoire 4*, Paris, Minuit, 2012.
- DOLTO Françoise et NASIO Juan David**, *L'Enfant du miroir*, Paris, Rivages, 1987.
- DOLTO Françoise**, *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Le Seuil, 1984.
- DUBOIS, Philippe**, *L'Acte photographique et autres essais*, [Paris], Nathan, 1990.
- DURAS Marguerite**, *La Douleur*, [1985], Paris, Gallimard, 1993.
- DURAS Marguerite**, *Hiroshima mon amour*, [1959 pour le film et 1960 pour l'édition du scénario], Paris, Gallimard, 1972.
- DUBUS Pascale**, *Qu'est-ce qu'un portrait ?* Paris, Éditions l'insolite, 2006.
- DUFOUR Sophie-Isabelle**, *L'Image vidéo d'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks et Sautereau éditeur, 2008.
- DUSIGNE Jean-François**, *Le Théâtre d'art, Aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997.
- EINTHOVEN Raphaël**, *Le Visage*, Paris, Perrin, 2009.
- FÉDIDA Pierre**, *Crise et contre-transfert*, Paris, Puf, 1992.
- FÉDIDA Pierre**, *Le Site de l'étranger, La Situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995.
- FÉDIDA Pierre**, *Les Bienfaits de la dépression, Éloge de la psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- FÉDIDA Pierre**, *L'absence*, [1978], Paris, Gallimard, 2004.
- FÉDIDA Pierre** [et al.], *Humain/déshumain, Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, Paris, PUF, 2007.
- FOCCROULLE Bernard, LEGROS Robert et TODOROV Tzvetan**, *La Naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset, 2005.
- FOUCAULT Michel**, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel**, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, [1966], Paris, Nouvelles éditions lignes, 2009.
- FRÉCHURET Maurice, NANCY Jean-Luc, POISAY François**, [et al.], *Dormir, Réver... et autres nuits*, Bordeaux, Capc et Fage éditions, 2006.
- FREUD Sigmund**, *Dora, Fragment d'une analyse d'hystérie* [1909], [traduit par F. Kahn et F. Robert], Paris, Puf, 2006.
- FREUD Sigmund**, *Au-delà du principe de plaisir*, [1920], [traduction J. Altounian, et. al.], Paris, Puf, 2010.
- FREUD Sigmund**, *Le Moi et le ça*, [1923], [traduit par Samuel Jankélévitch], Paris, Payot, 2010.

- FREUD Sigmund**, *La Technique psychanalytique*, [traduit par Anne Berman], Paris, 1953.
- FREUD Sigmund**, *Sur le rêve*, [1899-1900], [Traduit par Cornelius Heim], Paris, Gallimard, 1988.
- FREUD Sigmund**, *Œuvres complètes, volume 12*, [1913-1914], [traduit par J. Altounian, A. Balseinte, A. Bourguignon], Paris, Puf, 2005.
- FREUD Sigmund**, *Essais de psychanalyse appliquée, [1919]*, [traduction Marie Bonaparte et E. Marty], Paris, Gallimard, 1971.
- FREUD Sigmund**, *L'Avenir d'une illusion*, [1927], [traduction Bernard Lortholary et Clotilde Leguil], Paris, Point, 2011.
- FREUD Sigmund**, *Le Malaise dans la culture*, [1929-1930], [traduit par Pierre Cotet et al.], Paris, PUF, 1995.
- FREUD Sigmund**, *Correspondance, 1873-1939*, [sous la direction de de Ernst L. Freud et traduit par Anne Berman], Paris, Gallimard, 1979.
- FREUND Gisèle**, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974.
- FRYDMAN René et SZEJER Myriam**, *La Naissance, Histoires, cultures et pratiques d'aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 2010.
- GOUILLARD Jean** [traduit et présenté par], *Petite Philocalie de la prière du coeur*, Paris, Seuil, 1979.
- GREEN André**, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983-2007.
- GROJNOWSKI Daniel**, *Photographie et croyance, Images-empreintes, images vraies*, Paris, Éditions de la différence, 2012.
- GUÉDRON Martial**, *L'Art de la grimace, cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan 2011.
- GUÉRIN Michel**, *La Peinture effarée, Rembrandt et l'Autoportrait*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2011.
- GUIBERT Hervé**, *Des aveugles*, Paris, Gallimard, 1985.
- GUIBERT Noëlle, GARCIA Joëlle**, [et. al.], *Acteurs en scène, Regards de photographes*, Paris, BNF, 2008.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich**, *Introduction à L'Esthétique* [1835], [traduit Par Samuel Jankélévitch], Paris, Aubier-Montaigne, 1964.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich**, *Esthétique I et II*, [Cours prononcés en 1818 et 1829], [traduction Charles Bénard revue par Benoît Timmermans et Paola Zaccaria], Paris, LGF, 1997.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich**, *La Phénoménologie de l'esprit*, [1807], [trad. par Jean Hyppolite], Paris Aubier, 1941.
- HEIDEGGER Martin**, *Être et temps*, [1927], [trad. Rudolf Boehm et al.], Paris, Gallimard, 1986.
- HEINICH Nathalie**, *De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- HENRY Michel**, *Incarnation, Une philosophie de la chair*, Paris, Le Seuil, 2000.
- HOCKNEY David**, *Savoirs secrets, Les Techniques perdues des maîtres anciens*, Paris, Seuil, 2001.
- HUSSERL Edmund**, *Chose et espace, Leçons de 1907*, [Trad. Jean-François Lavigne], Paris, Puf, 1989.
- HUSSERL Edmund**, *Idées directrices pour une phénoménologie*, [1913], [ouvrage traduit par Paul Ricoeur], Paris, Gallimard, 1950.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir**, *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien, 1- La manière et l'occasion*, [1957], Paris, Le Seuil, 1980.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Sérieux de l'intention, Traité des vertus, Tome 1*, [1968], Paris, Flammarion, 1983.

JANKÉLÉVITCH Vladimir et BERLOWITZ Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.

JOPECK Sylvie, *La Photographie et l'(auto)biographie*, Paris, Gallimard, 2004.

JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.

JULLIEN François, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009.

JUNG Carl Gustav [et al.], *L'Homme et ses symboles*, Paris, Laffont, 1990.

JUNG Carl Gustav, *The red book, Liber novus*, Edited by Sonu Shamdasani, New York / London, W.W.Norton & compagny, 2009.

KAFKA, Franz, *Lettre au père*, [1952], [traduit par Marthe Robert], Paris, Gallimard, 1957.

KELLER Helen, *Sourde, muette, aveugle, Histoire de ma vie*, [1904], [traduit par A. Huzard], Paris, Payot, 2001.

KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

KUNDERA Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.

KUNDERA Milan, *L'Identité*, Paris, Gallimard, 1997.

KUNDERA Milan, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, 1990.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livres XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, [1964], Paris, Seuil, 1973.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, [1960-61], Paris, Le Seuil, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe et MARTIN François, *Retrait de l'artiste en deux personnes*, Lyon, Éditions mem / Arte Facts et FRAC Rhône-Alpes, 1985.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *La Vraie Semblance*, Paris, Galilée, 2005.

LAGEIRA Jacinto, *L'Image du monde dans le corps du texte, Volume 1*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.

LAGEIRA Jacinto, *L'Esthétique traversée, Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, La Lettre volée, 2007.

LE BRETON David, *Des Visages, Essai d'anthropologie*, 2^{ème} édition, Paris, Métailié, 2003 [1992 pour la première édition].

LEPERCHEY Felix, *L'Approche de l'embryon humain à travers l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2010.

LEVAILLANT Jean-Marc, [sous la dir de], *Pratique de l'échographie volumique, Tome 1, L'Échographie obstétricale*, Montpellier, Sauramps médical, 2008.

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, [1947], Paris, Juillard, 1987.

LEVI Primo, *Le Fabricant de miroirs, Contes et réflexions*, Paris, Liana Levi [Édition et traduction], 1989.

LEVINAS Emmanuel, *De L'Existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1963.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, [1961], Paris, Le livre de poche, 2006.

LEVINAS Emmanuel, *Ethique et infini : Dialogue avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard et Radio France, 1982.

LEVINAS Emmanuel, *Carnets de captivité et autres inédits*, Paris, Édition Grasset, 2009.

LEVINAS Emmanuel, *Parole et silence*, Paris, Grasset, 2011.

MARION Jean-Luc, *De surcroît*, Paris, Puf, 2001.

MARION Jean-Luc, *Le Phénomène érotique, Six méditations*, Paris, Grasset, 2003.

MAURON Véronique, *Le Signe incarné, Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur, Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

MIJOLLA-MAJOR Sophie, *La Sublimation*, Paris, Puf, 2012.

MINAZOLLI Agnès, *La Première ombre, Réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris Minuit, 1990.

MONDZAIN Marie José, *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris Le Seuil, 1996.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956.

MORIN Edgar, *Amour, poésie, sagesse*. Paris, Seuil, 1999.

MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1972.

NANCY Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2001.

NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

NANCY Jean-Luc, *La Beauté, Petite conférence*, Paris, Bayard, 2009.

NANCY Jean-Luc, *Tombe de sommeil*, Paris, Galilée, 2007.

NANCY Jean-Luc, *Le poids d'une pensée, L'approche*, La phocide, Strasbourg, 2008.

NANCY Jean-Luc, *L'Autre portrait*, Paris, Galilée, 2014.

NAYROU Félicie et RUDY Alain, *La Rencontre, figures du destin*, Paris, Autrement, 1994.

NEUGEBAUER Otto, *The Exact sciences in antiquity*, New York, Dover Edition 1969.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, [1885],[Georges-Arthur Goldschmidt trad.], Paris, Librairie générale française, 1972.

NOËL Bernard, *La Maladie du sens*, Paris, P.O.L, 2001.

NOËL Bernard, *La Face de silence*, [1967], Paris, P.O.L, 2002.

NOËL Bernard, *La Place de l'autre*, Paris, P.O.L, 2013.

NOVARINA Noël, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L, 2006.

OUAKNIN Marc-Alain, *Lire aux éclats, Éloge de la caresse*, Paris, Seuil, 1994.

OUAKNIN Marc-Alain, *Mystère des chiffres*, Paris, Assouline, 2004.

OUAKNIN Marc-Alain, *Mystères de la Kabbale*, Paris, Assouline, 2007.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, [traduction Georges Lafaye], Paris, Gallimard, 1992.

PATOUL Brigitte de et VAN SCHOUTE Roger, *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000.

PEIRCE Charles Sanders [rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle], *Ecrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.

PLATON, *La République*, [traduction Émile Chambry], Paris, Les Belles lettres, 1967.

PLINE l'Ancien, *Histoire naturelle, XXXV, [La peinture]* [traduction J. M. Croisille], Paris, Les Belles Lettres, 1985.

POMMIER Édouard, *Théories du portrait, De la Renaissance aux lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

PONTALIS, *La Force d'attraction : trois essais de psychanalyse*, [1990], Paris, Le Seuil, 1999.

PONTBRIAND Chantal, *Communauté et Gestes*, Montréal, Éditions Parachute, 2000.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible*, Esthétique et politique, La Fabrique, 2000.

RIBETTES Jean-Michel et WAJCMAN Gérard, *Narcisse Blessé, Autoportraits contemporains, 1970-2000*, Paris, Passage de Retz, 2000.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris Le Seuil, 1990.

ROCHLITZ Rainer et RUSCH Pierre, *Walter Benjamin, Critique philosophique de l'art*, Paris, Puf, 2005.

ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double, Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1993.

ROSSET Clément, *L'Invisible*, Paris, Minit, 2012.

ROUILLÉ André, *La photographie en France, Textes et controverses, Une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1988.

SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, [1946], Paris, Gallimard, 1943.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, [1938], Paris, Gallimard, 1972.

SARTRE Jean-Paul, *Les mots*, [1964], Paris, Gallimard, 1977.

SARTRE Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, [1938], Paris, Librairie générale Française, 1995.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, [1940], Paris, Gallimard, 2005.

SCHOLEM Gershom, *Benjamin et son ange*, Paris, Payot, 1995.

SHAKESPEARE William, *La Tragique histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*, [traduit par Maurice Maeterlink], Paris, Gallimard, 1959.

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, [1601], [trad. Yves Bonnefoy], Paris, Gallimard, 1978.

SIMMEL Georg, *La Tragédie de la culture*, [1911], [traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel], [introduction de Vladimir Jankélévitch], Paris, Rivage, 1988.

SIMMEL Georg, *La Philosophie du comédien*, [1908], [traduit par Sibylle Muller], Paris, Circé, 2001.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand-Colin, 1998.

STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle, 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2004 et 2005.

SUZUKI D.T.FROMM Erich, de MARTINO Richard, *Bouddhisme Zen et psychanalyse*, Paris, Puf, 1971.

TACKELS Bruno, *L'Œuvre d'art à l'époque de W.Benjamin, Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 2000.

- TISSERON Serge**, *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996.
- TODOROV Tzvetan**, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande à la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2001.
- TOURNIER Michel**, *Le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard, 1978.
- TOURNIER Michel**, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1988.
- VERSCHAFFEL Bart**, *Essai sur les genres en peinture, Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La lettre volée, 2007.
- VILLEY Pierre**, *Le Monde des aveugles, Essai de psychologie*, Paris, Librairie José Corti, 1954.
- WAJCMAN Gérard**, *Fenêtres, Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.
- WARBURG Aby**, *Essais florentins*, [1893-1920], [traduit par Sybille Muller], Paris, Klincksieck, 1990.

Articles

- BAQUÉ Dominique**, « La part d'ombre de l'éblouissement », in *Éblouissements*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2004, pp. 13-18.
- BOISACQ-SCHEPENS Nicole et CROMMELINCK Marc**, « Plasticité et ontogénèse, Le développement des fonctions sensori-motrices », in *Neurosciences*, Paris, Dunod, 2000.
- COSTANTINI Michel**, « Cinq visages d'occident », in Jean-Pierre Klein et Edith Viarmé, *Art et thérapie, n°42-43, Juin 1992, Le visage dévisagé, De la séduction humaine à la représentation divine*, Tome 2, pp. 76-92.
- COURTINE-DENAMY Sylvie**, « En quête de l'infini, une rencontre imaginaire entre E. Levinas et B. Newman », in *Ligeia, Dossiers sur l'art n°s 81, 82, 83, 84, Janvier à Juin 2008, Art et frontalité, scène, peinture, performance*, pp. 182-185.
- DURAS Marguerite, GIBSON William, JARLOT Gérard et LE PRAT Thérèse**, « Miracle en Alabama », in *L'avant-scène* n° 291, Janvier 1963, pp. 1-35.
- FORCO Alice**, « Intermédialités n° 8 : envisager », in *Dossiers sur l'art n°s 81, 82, 83, 84, Janvier à Juin 2008, Art et frontalité, scène, peinture, performance*, pp. 221-223.
- GAILLARD Françoise**, « Cette chose grise qui apparaît dans la glace » in Daniel Bougnoux [coord.] *Cahiers de Médiologie n° 15, Faire face*, Paris, Éditions Gallimard, 2^e semestre 2002, pp. 25-30.

GOLDBERG Itzhak, « Dans le visage, le portrait », in BAJOU Thierry, FOSSIER François, FOURNET Claude et al. *Portrait : Le portrait dans les collections des Musées Rhône-Alpes*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2001. p. 17 à 29.

HURTADO Evelyne, « La répétition de Freud à Lacan : “répéter, destin du sujet et voie du désir” » in *Mensuel de l'École de psychanalyse des forums du champ lacanien de France*, n° 44, Juin 2009, pp. 49-57.

KRAUSS, Rosalind, « Notes sur l'index, L'art des années 1970 aux États Unis », in *Macula* n°5,6, 1979, *Peinture et Philosophie* 2, pp. 165-175.

LECARME Jacques, « Moi qui n'ai jamais pu me faire à mon visage », in *Cahiers de Médiologie* n° 15, *op. cit.*, pp. 49-56.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « La face / Le lointain », in Giovanni Lista [sous la dir. de], *Ligeia*, N° 81-84, *Art et frontalité, Scène, Peinture, Performance*, pp. 27-38.

NOËL Bernard, « Le Livre de l'oubli », in *Revue Europe*, Janvier-Février 2011, N° spécial Bernard Noël, pp. 15-29.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Du portrait photographique », in Philippe Arbaïzar et Jean-Marie Schaeffer [et. al.], *Portraits, singulier pluriel, Le photographe et son modèle, 1980-1990*, Paris, Hazan, BNF, 1997. p 9 à 27.

SOULAGES François, « Du visage à la vie sage » in Jean-Pierre Klein et Edith Viarmé, *Art et thérapie*, n°42-43, Juin 1992, *Le visage dévisagé, De la séduction humaine à la représentation divine*, Tome 2, pp. 93-103.

TISSERON Serge, « Malaise dans la représentation : le grand écart », in Catherine Couanet, François Soulages et Marc Tamisier, *Politiques de la photographie du corps*, Paris, Éditions Klincksieck, 2007.

TODOROV Tzvetan, « La représentation de l'individu en peinture » in Bernard Focroulle, Robert Legros et Tzvetan Todorov, *La Naissance de l'individu dans l'Art*, Paris, Bernard Grasset, 2005, p 13 à 39.

Sources Web

Ouvrages en ligne

BENJAMIN Walter, « Petite Histoire de la photographie », Annotée par André Gunthert, in *Etudes photographiques* [en ligne], [Novembre 1996], N° 1 [date de mise à jour non mentionnée], [consulté le 31 Juillet 2007], <www.etudes.photographie.com/sommaires/resum1.html>.

BERGSON Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, [1900], [en ligne], [consulté le 25 Novembre 2013], <http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html>.

DARWIN Charles, *Des émotions chez l'homme et l'animal*, Londres, John Murray, 1872, [en ligne], [consulté le 10 Juin 2013], <<http://darwinonline.org.uk/content/frameset?itemID=F1142&viewtype=image&pageseq=196>>.

DESCARTES René, *La Dioptrique*, 1637, [en ligne], UQAC, Les classiques des sciences sociales, [Mis à jour le 12 Juin 2008 par Jean-Marie Tremblay], [consulté le 7 novembre 2012], <<http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/dioptrique/dioptrique.html>>

DUCHENNE de BOULOGNE, *Mécanisme de la physionomie humaine, Atlas*, Deuxième édition, Paris, J.B Baillière et fils, 1876, [en ligne], [consulté le 2 Juillet 2013], <<http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit25060?>>.

DUMAS Georges, *Le sourire, Psychologie et physiologie*, [Paris, PUF, 1948], [en ligne]. [Mis en ligne à Choutimi, Québec 2004], [consulté le 2 Octobre 2012], <http://classiques.uqac.ca/classiques/dumas_georges/le_sourire/le_sourire.html>.

LACAN Jacques, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, [Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949], [en ligne], [consulté le 14 Novembre 2011], <<http://espace.freud.pagespro-orange.fr/topos/psycho/psysem/miroir.htm>>.

VIROLE Benoît, « L'instance de soi » , in *La complexité de soi*, Éditions Charielle, 2011, chapitre 22, p. 8, [en ligne], [consulté le 8 Janvier 2014], <<http://virole.pagesperso-orange.fr/Cxsoi.htm#table>>.

Articles Web

BONHOMME Julien, « Réflexions multiples. Le Miroir et ses usages rituels en Afrique centrale », in *Images Re-vues*, [en ligne], 4/2007, Document 9, [mis en ligne le 9 Janvier 2007], [consulté le 2 Octobre 2012], <<http://images.revues.org/147>>.

COOREBYTER de Vincent, « De Husserl à Sartre, La structure intentionnelle de l'image dans L'imagination et dans L'imaginaire », in *Methodos* [En ligne], 12 | 2012, [consulté le 06 novembre 2012], <<http://methodos.revues.org/2971> ; DOI : 10.4000/methodos.2971>.

CHRISTIEN-PROUET Claire, « Transfert et miroir », in *École de psychanalyse du champ lacanien*, [en ligne], [consulté le 8 Janvier 2014], <http://www.champlacanienfrance.net/IMG/pdf/christien_prouet.pdf>.

DELAYIN Pierre, « Triangle sémiotique de Peirce, Il faut penser l'image (ou icône) entre l'indice et le symbole » in *Idixa, Art, pensée et philosophie*, [en ligne], [consulté le 12 Novembre 2012], <<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0803071839.html>>.

DEMANGE Dominique, « E. Husserl, Phantasia, conscience d'image, souvenir ; De la phénoménologie des présentifications intuitives, Textes postumes (1898-1925) (J. Millon, 2002) » in *Le Philosophoïre n°17 (2002)*, pp.129-141, [en ligne], [consulté le 28 Janvier 2013], <www.cairn.info/revue-le-philosophoïre-2002-2-page-129.htm>.

DIDI-HUBERMAN Georges, « L'ivresse des formes et l'illumination profane », in *Images Re-vues* [En ligne], hors série 2 | 2010, document 3, mis en ligne le 01 janvier 2010, [consulté le 24 juin 2012], <<http://imagesrevues.revues.org/291>>.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Puissances de la figure, Exégèse et virtualité dans l'art chrétien », in *Encyclopédie Universalis, 2013*, [en ligne], [consulté le 13 Février 2013] <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-et-theologie/>>.

DONDERO Maria Giulia, « La sémiotique face à la médiation du discours religieux », in *Sémiotica, n° spécial, Sémiotique du médium*, Toronto, Septembre 2012, pp. 19-36, [preprint en ligne], [consulté le 15 Février 2013], <<http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/125373>>.

DONDERO Maria Giulia, « Iconographie de l'aura : du magique au sacré », in *Rivista dell'Associazione italiana di studi semiotici on-line*, [intervento alla giornata di studio « Photo et Magie » organissata da Anne Bayaert-Geslin (CERES) e Pierre Fresnault-Druelle (CRI) all'université Paris I, 16 aprile 2005], [preprint en ligne], [consulté le 17 Mars. 2013], <<http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/30146/1/Iconographie%20de%20l'aura%20Dondero%20EC.PDF>>.

DORÉ Joseph, GEOLTRAIN Pierre, MARCADÉ Jean-Claude, « Jésus [L'image du christ dans l'histoire sacrée] », in *Encyclopédie Universalis*, [en ligne], [consultée le 28 Février 2013], <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/jesus-jesus-christ/3-les-representations-du-christ-dans-l-art/>>.

FLEURY Philippe, « L'Ange comme figure messianique dans la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin », in *Archives des sciences sociales des religions*, n° 78, Avril/Juin 1992, pp. 169-177, [en ligne], [consulté le 17 Septembre 2012], <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1992_num_78_1_1526>.

MOCAN Raluca, « Perception et conflits fondateurs chez Husserl (2) in *Implications philosophiques, espace de recherche et de diffusion*, [en ligne], [publié le 12 décembre 2011], [consulté le 10 Janvier 2012], < <http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/perception-et-conflits-fondateurs-chez-husserl-2/>>.

NATANSON, Jacques, « l'évolution du concept de transfert chez Freud », in *Imaginaire et inconscient 2/2001 (n°2)*, *Les transferts*, p. 3, [en ligne], [consulté le 16 mai 2012], <www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=IMIN_002_0007>.

STIRN François, « L'Inquiétante étrangeté, Introduction et commentaires » [1987], in *PhiloSophie*, [en ligne], [édition électronique de 2008], [consulté le 30 Janvier 2013], < http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/freud_etrangete.pdf>.

Films cités

CARAX Léos, *Holy Motors*, [DVD], Paris, Potemkine film, 2012.

DURAS Marguerite et NUYT'TEN Bruno, *India Song*, [1975], [sur support DVD], Paris, Benoît Jacob vidéo, 2005.

GODARD, Jean-Luc, *Notre musique*, [2004], [Sur support DVD], Londres, Optimum home releasing, 2005.

GREENAWAY Peter, *The Pillow book*, [1995], [sur support DVD], Paris, Studio Canal, 2008.

HUSTON John, *The Misfits*, *Les Désaxés*, [1961], [DVD], s.l., MGM, Fox Pathé, 2001.

OLIVEIRA Manoel de, [support DVD], *L'Étrange affaire Angelica*, s. l., Épicentre films Éditions, 2012.

PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, [1963], [sur support DVD], Paris Mk2 S.A. et Allerton Films, 2004.

ROSSELLINI Roberto, *Allemagne Année Zéro*, [1948], [sur support DVD], Paris, Films sans frontière, 1999.

SCHLÖNDORFF Volker, *Le Tambour*, [[1979], [sur support DVD], Paris, Arte éditions, 2001.

BIO-BIBLIOGRAPHIES DES ARTISTES

Diane Arbus

Née à New-York en 1923 sous le nom de Diane Nemerov

Décédée à New-York en 1971

Photographe

Étudie la photographie à la *New School for Social Research* à New York

Ouvrages

ARBUS Diane. *Diane Arbus*, Paris, Édition de la Martinière et Jeu de Paume, 2011, [ouvrage non paginé].

SUSSMAN Élisabeth, ARBUS Doon, ALAIN Jean-François, *Diane Arbus, Une chronologie, 1923-1971*, Paris, La Martinière, 2011.

Richard Avedon

Né en 1923 à New York
Décédé en 2004 au Texas

Formation à l'Université de Columbia

Site

The Richard Avedon Fondation : <<http://www.richardavedon.com/>>

Entretiens

AVEDON Richard, « Comments », in *Richard Avedon fondation* [en ligne], [consulté le 1^{er} Octobre 2013], <<http://www.avedonfoundation.org/#mi=1&pt=0&pi=7&p=-1&a=-1&cat=-1>>.

Ouvrages

AVEDON Richard, WILSON Laura, *In the american West*, New York, Abrams, 1985.

AVEDON Richard, MORRIS HAMBOURG Maria, FINEMAN Mia, *Richard Avedon Portraits*, New York, Metropolitan museum of art, Abrams, 2002.

AVEDON Richard, GREGORY André, Lahrs John [et al.], *Richard Avedon, Performance*, New York, Abrams, 2008.

CRENZIEN Helle, DYER Geoff, GILI Marta [et al.], *Richard Avedon Photographies, 1946-2004*, Paris, Jeu de Paume, 2008.

Articles

GUIBERT Hervé, « Richard Avedon, trente ans de vie mondaine », in *La photo inéluctablement, Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris Gallimard, 1999, pp. 107-108.

BAQUÉ Dominique, « Richard Avedon », in *Art Press n° 347 Juillet-Août 2008*, pp. 18-20.

Evgen Bavcar

Né le 2 octobre 1946 près de Ajdovščina [ancienne Yougoslavie]
Photographe français d'origine slovène, vit à Paris
Première photographies à 16 ans
Diplômé de philosophie
Ingénieur au CNRS depuis 1981 [IEAC]

Site collectif *Zone zéro* :

<<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/>>
[en anglais, ce site propose de contribuer aux recherches sur la photographie et la cécité]

Contact : evgenbavcar@hotmail.com ou evgen.bavcar@guest.arnes.si

Ouvrages

BAVCAR Evgen et GLASSON-DESCHAUMES Ghislaine, *Le Voyeur absolu*, Paris, Le Seuil, 1992.

BAVCAR Evgen, *Nostalgia della luce*, Milano, Federico Motta editore, 1995.

BAVCAR Evgen, *L'Inaccessible étoile, Un voyage dans le temps*, Berne, Éditions Benteli, 1996.

BAVCAR Evgen, *L'Inaccessible étoile*, Paris, Paradigme, 2000.

Articles

BELAUD Stéphanie, « Chercheur d'images, Rencontre avec Evgen Bavcar », in *Le Journal du CNRS*, [en ligne], n° 160-161, Avril/ mai 2003, [consulté le 30 Novembre 2012], <<http://www2.cnrs.fr/journal/337.htm>>.

IMBERT Clémence, « Evgen Bavcar, Photographe et non-voyant », in *Boum Bang*, Magazine en ligne dédié à toutes les formes d'expression créative, [en ligne], [mis en ligne le 11 décembre 2011], [consulté le 30 Novembre 2012], <<http://www.boumbang.com/evgen-bavcar/>>.

Entretiens, Médias

BAVCAR Evgen, « Evgen Bavcar, Photographe et aveugle, le 21 Octobre 1996 », in *Médiathèque de l'INA, Fiche média n° 00238*, [média en ligne], [consulté le 30 Novembre 2012], < <http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00238?video=Europe00238>>.

BAVCAR Evgen, MERMET Daniel, « Evgen Bavcar et Rembrandt, Entretien au Louvre le 21 Mars 1991 », in *Là bas si j'y suis, émission de Daniel Mermert, du 23 Mars 2010 sur France Inter*, [média en ligne], [mis en ligne le 23 Mars 2010], [consulté le 30 Novembre 2012], <http://www.la-bas.org/article.php?id_article=1916>, [commence véritablement à 10'].

Hippolyte Bayard

Né à Breteuil-sur-Noye en 1801
Décédé à Nemours en 1887

Inventeur et photographe

Ouvrages

GAUTRAND Jean-Paul et FRIZOT Michel, *Hippolyte Bayard, Naissance de l'image photographique*, Amiens, Édition des trois cailloux, 1986.

POIVERT Michel, LAVIN Amélie, *Hippolyte Bayard*, Paris, Nathan, 2001.

Article

ROUILLÉ André, « Bayard le pionnier : effet de réel et simulacre », in *La photographie en France, Textes et controverses, Une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1988, pp. 62-70.

Philippe Bazin

Né en 1954 à Nantes, vit et travaille à Lille
Photographe, vidéaste

Docteur en médecine, 1983
Diplômé de l'École Nationale Supérieure de la Photographie, Arles 1989
Docteur *Honoris Causae* de l'Université de Sherbrooke, Canada 2008

Enseigne à l'école des Beaux-Arts de Valenciennes

Contact Philippe Bazin : contact@philippebazin.fr [site] ou phbazin@free.fr
Contact Christiane Vollaire [épouse] : crivol@free.fr

Représenté par la galerie Marion Meyer Contemporain, 3 rue des 3 portes,
75005 Paris

Site de l'artiste

<<http://www.philippebazin.fr/>>

Ouvrages

LAMARCHE-VADEL Bernard, *Faces*, Rennes, Éditions ENSP/La Différence,
1990.

LAMARCHE-VADEL Bernard, VOLLAIRE Christiane, *Nés*, Maubeuge,
Paris, Idem+Arts/Éditions Méréal, 1999.

DIDI-HUBERMAN Georges, VOLLAIRE Christiane, *La Radicalisation du monde*, Paris, Éditions L'Atelier d'édition, 2009.

BAZIN Philippe [et al.], *Face à Faces, Entretiens avec Philippe Bazin*, Paris
L'Harmattan, 2012.

VOLLAIRE Christiane [sous la dir.], *Écrits sur images, Textes sur Philippe Bazin*,
Paris, L'Harmattan, 2012.

Articles, extraits

BAQUÉ Dominique, « Rien que le visage exhorbité » in BAQUÉ Dominique,
Visages, Du masque grec à la greffe de visage, Paris, Éditions du Regard, 2007, p ?

DIDI-HUBERMAN Georges, « L'envisagement du monde » in Georges Didi-
Huberman, Christiane Vollaire, *La Radicalisation du monde*, Paris, Éditions
L'Atelier d'édition, 2009.

Entretiens

BAZIN Philippe et VOLLAIRE Christiane, «Entretiens avec Philippe BAZIN», Propos recueillis par Christiane VOLLAIRE de juin à décembre 1996 *Pour la revue AGORA. Numéro 39 sur "Le regard médical"*.

Christian Boltanski

Né en 1944 à Paris

Vit et travaille à Malakoff

Peintre, Plasticien [Dessin, peinture, photo, vidéo, installation]

A commencé à peindre en 58

Artiste autodidacte

Enseigne à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris jusqu'en 2010

Représenté par la galerie Marian Goodman, New York, Paris

Site prolongeant l'œuvre « *Chance* » présentée à Venise en 2011 :

BOLTANSKI Christian, *Chance*, [jeu proposé par l'artiste dans le cadre du Pavillon français pour la 54^e Biennale de Venise] [en ligne], [consulté le 10 Septembre 2012], <<http://www.boltanski-chance.com/index.html>>

Ouvrages

BOZO Dominique, BLISTÈNE Bernard, LEMOINE Serge, KANTOR Tadeusz, *Boltanski*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.

GUMPERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992.

BOLTANSKI Christian, *Kaddish*, Paris Musées, 1998.

BEIL Ralf, *Boltanski, Time*, Darmstadt [Germany], Hatje Cantz, 2006.

GRENIER Catherine, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Le Seuil, 2007.

GRENIER Catherine et BOLTANSKI Christian, *Boltanski*, Paris, Flammarion, 2010.

Référence Web

WEILL Claude, « L'art est une psychanalyse sauvage, Entretien avec Christian Boltanski », in *Le Nouvel Observateur n° 2040*, [en ligne], [consulté le 8 Mars 2010], <<http://artetspectacles.nouvelobs.com/p2040/a227667.html>>.

Documents audiovisuels

FLEISCHER Alain, « Christian Boltanski », in *Contacts*, [DVD], Paris, Arte France développement, 2001-2004.

SCWERFEL Peter, *Les Vies possibles de Christian Boltanski*, et *Personnes* [DVD], Paris, Arte éditions, 2010.

Koos Breukel

Né en 1962 à La Haye aux Pays Bas, vit et travaille à Amsterdam
Enseigne à la Rietveld académie d'Amsterdam de 1999 à 2003

Formation à L'École des Beaux-Arts de la Haye

Sites de l'artiste :

<<http://koosbreukel.com/>>

<<http://www.mewe.nu/live/>>

Ouvrages

BREUKEL Koos et VAN ZOETENDAAL Vilem, *Photo Studio Koos Breukel*, Van Zoetendaal publishers, Amsterdam, 2001

BREUKEL Koos et VAN ZOETENDAAL Vilem, *Cosmetic View*, Van Zoetendaal publishers, Amsterdam, 2006.

NORA Elisabeth et MONTEROSSO Jean-Luc, *Koos Breukel, Faire face*, Paris, Maison Européenne de la photographie et Van Zoetendaal Publishers, 2010.

Article

NORA Elisabeth et LARMOREE Jhim [sous la dir. de] « Koos Breukel », in *Netherland Now, L'école du Nord*, Paris, Mep, Éditions du regard, 2006, pp. 92-95.

Source web

LENOT Marc, alias « Lunettes rouges », « L'empathie du portrait, Koos Breukel », in *Blog Le Monde du 9 septembre 2010*, [en ligne], [consulté le 28 Février 2014],

< <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2010/09/09/lempathie-du-portrait-koos-breukel/>>.

Sophie Calle

Née le 9 Octobre 1953 à Paris

Vit et travaille à Malakoff

Plasticienne [Photographie, Dessin, Film, installation] et écrivain

Formation autodidacte

Expose depuis 1980

Représentée par la galerie Emmanuel Perrotin

Présente sur le site de la galerie Emmanuel Perrotin :

< https://www.perrotin.com/artiste-Sophie_Calle-1.html >

Ouvrages

CALLE Sophie [et al.], *M'as-tu vue*, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral et Centre Georges Pompidou, Paris, 2003.

CALLE Sophie, *Avengles*, Arles, Actes Sud, 2011.

Entretiens

CALLE Sophie et PINGEOT Mazarine, « Entretien » in Mazarine Pingeot et Jean-Michel Djian, *France culture, La part d'enfance, du 3 Août 2012 à 22h10*, 49 minutes.

CALLE Sophie et TADDEÏ Frédéric, « Sophie Calle, Artiste représentante de la France à la biennale de Venise », in *France Culture, Tête à tête, 30 Septembre 2012*, 57 minutes.

Florence Chevallier

Née à Casablanca au Maroc en 1955

Vit et travaille à Paris

Photographe

Diplômée de l'Institut théâtral de Paris III

Co-fondatrice du groupe « Noir Limite » entre 1986 et 1993

Professeur à l'ESAD de REIMS de 1995 à 2005

Actuellement, Professeur à l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen

Contact : contact@florencechevallier.org

Site : < <http://www.florencechevallier.org/> >

Ouvrage

LAMARCHE-VADEL Bernard et CHEVALLIER Florence, *Le Bonheur*, Paris, La différence, 1993.

Article

CHEVALLIER Florence « Troublée en vérité », in Philippe Arbaïzar et Jean-Marie Schaeffer [et. al.], *Portraits, singulier pluriel, Le photographe et son modèle, 1980-1990*, Paris, Hazan, BNF, 1997, pp. 73-79.

Élie Cristiani

Né en 1948 à Ajaccio
Vit et travaille à Ajaccio

Sculpteur de formation
Diplômé de l'École des Beaux-Arts de Nice

Plasticien [arts visuels, et installation]

Contact : elie.cristiani@wanadoo.fr

Ouvrages

GRAZIANI Serge, *Élie Cristiani, Récolte 1985-1992*, Corte, Frac Corse, 1992.

POISAY François, « Dormir, rêver, et autres nuits », in FRÉCHURET Maurice, NANCY Jean-Luc, [et. al.], *Dormir, rêver et autres nuits*, Lyon, Fage éditions, 2006, pp. 17-57, [illustration p. 28].

Raymond Depardon

Né en France en 42
Photographe, Documentariste

Formation par correspondance puis auprès de Louis Foucherand à Paris

Site officiel nommé Palmeraie et désert :

<<http://www.palmeraieetdesert.fr/>>

Contact sur le site : contact@palmeraieetdesert.fr

Ouvrages

DEPARDON Raymond, *San Clemente*, Paris, Centre National de la Photographie, 1984.

DEPARDON Raymond, *La Ferme du Garet*, Arles, Actes sud, 1997.

Source web

DHOTE Alain et LAFARGUE Mady, « Entretien avec Raymond Depardon », in *Revue Chimères*, Février 1988, p. 3, [en ligne], [consulté le 20 Mars 2014]
< http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/05chi10.pdf >

Document audiovisuel

DEPARDON Raymond et IKHLEF Roger « Raymond Depardon », in *Contacts, Volume 1, La grande tradition du photo-reportage*, [sur support DVD], Paris Arte vidéo, et Centre national de la photographie, 1988-2000.

Films :

DEPARDON Raymond et RISTELHUEBER Sophie, *San Clemente* [1982], Paris, Arte Éditions, 2004

DEPARDON Raymond, *Urgences*, [1988], Paris, Arte Éditions, 2004.

DEPARDON Raymond, « La vie moderne » in *Profils paysans*, Paris, Arte Éditions, 2009.

Nan Goldin

Née en 1953 aux Etats-Unis
Vit et travaille à Paris et à New York
Photographe

Formation à l'École des Beaux-Arts de Boston

Site : [-]

Ouvrages

AMSTRONG David, GOLDIN Nan, HEIFERMAN Marwin, MULLER Cookie [et al.], *Nan Goldin, I'll be your mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996.

GOLDIN Nan, *Le Terrain de jeu du diable*, Paris, Phaidon, 2003.

GOLDIN Nan, *Sœurs, Saintes et Sybilles*, Paris, Éditions du regard, 2005.

Articles et contributions

BOTTIN Marie, « La réception de Nan Goldin en France » in *Études photographiques* n° 17, Novembre 2005, pp. 67-85.

LIPPI Silvia, « La vie et la mort dans les photos de Nan Goldin », in *La clinique lacanienne* 2009/1, n° 15, pp. 195-205.

Sources Web

LE GOFF Hervé, « Nan Goldin » in *Encyclopédie Universalis*, [en ligne], [consulté le 7 Janvier 2014], < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nan-goldin/>>.

GOLDIN Nan, MAZUR Adam et SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA Paulina, « If I want to take a picture, I take it no matter what (Entretien) » in *Fototapeta.art* [en ligne], [consulté le 14 Novembre 2013], < <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>>.

Document audiovisuel

KRIEF Jean-Pierre, « Nan Goldin » in *Contacts*, [sur support DVD], Paris, Arte vidéo 1992-2000.

Francisco de Goya

Né en 1746 en Espagne près de Saragosse

Exilé en France en 1824

Meurt en 1828 à Bordeaux

Peintre et graveur

Formation à l'Académie de dessin de Saragosse dans l'atelier de José Luzán

Ouvrages

DHAINAULT Jean-Pierre, *Goya, Les Caprices*, Paris, Éditions de l'amateur, 2005.

BONNEFOY Yves, *Goya, Les peintures noires*, Bordeaux, William Blake & Co éditeurs, 2006.

ROSSET Clément, *L'Invisible*, Paris, Minuit, 2012.

Hervé Guibert

Né à Saint Cloud le 14 Décembre 1955, mort à Clamart le 27 Décembre 1991

A été résident à la Villa Médicis de 87 à 89

Ecrivain, Journaliste
Photographe autodidacte

Site : <<http://www.herveguibert.net/index.php>>

Ouvrages personnels

GUIBERT Hervé, *L'Image fantôme*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

GUIBERT Hervé, *Le Seul visage*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, texte et photographies.

GUIBERT Hervé, *Des aveugles*, Paris, Gallimard, 1985.

GUIBERT Hervé, *Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris, Gallimard, 1987.

GUIBERT Hervé, *L'Image de soi ou l'Injonction de son beau moment ?*, William Blake & Co., Bordeaux, 1988, [texte et photographies].

GUIBERT Hervé, *La Photo inéluctablement, Recueil d'articles sur la photographie, 1977-1985*, Gallimard, Paris, 1999.

Monographie

GUIBERT Hervé, et DEL AMO Jean-Baptiste, *Hervé Guibert photographe*, Paris, Gallimard, 2011.

Roni Horn

Née le 25 Septembre 1955 à New York, nationalité américaine
Vit et travaille à New York et à Reykjavik

Formation à la *Rhode Island School of Design*

Photographe et plasticienne

Roni Horn est représentée par la galerie Xavier Hufkens à Bruxelles :

Tel. +32 (0)2 639 67 30

info@xavierhufkens.com

<http://www.xavierhufkens.com/artists/roni-horn>

Ouvrages

de DUVE Thierry, LEBOVICI Elisabeth, FER Briony [et al.], *Roni Horn
Collection Lambert en avignon*, Paris Phébus, 2009.

Articles

FERNANDEZ Laure, « Tirer le portrait, Du visage de l'acteur et de la
théâtralité », in *Ligeia* n°81, 82, 83, 84, Janvier à Juin 2008, pp. 69-76.

SEDOVSKY Laurent, « Portrait of an image, a portfolio by Roni Horn », in
Art Forum n° 44, 2 Octobre 2005, pp. 255-261.

MILLET Catherine, « Isabelle Huppert, modèle » in *Art Press* n° 318,
Décembre 2005, pp. 24-30.

Document audiovisuel

KRIEF Jean-Pierre, « Roni Horn » in *Contacts, La photographie conceptuelle*,
[DVD], Arte France, Ks Vision et le Centre National de la photographie, 2001-
2004.

Catherine Ikam & Louis Fléri

[les artistes ne font aucunement mention de leur vie personnelle]
Travaillent ensemble depuis 1990
Sont en collaboration avec l'IRCAM

Catherine Ikam a enseigné au Studio du Fresnoy

Site des artistes : <<http://ubikam.net/>>
Contact via le site

Ouvrages

FARGIER Jean-Paul, FLÉRI Louis, IKAM Catherine, VIRILIO Paul, *Catherine Ikam, Louis Fléri, Portraits. Réel-virtuel*, Paris, France, Maison européenne de la photographie, 1999.

IKAM Catherine, FLÉRI Louis, et al., *Digital diaries*, Paris, Monographik, 2007.

Articles ou contributions

DYENS Ollivier, « Catherine Ikam et Louis Fléri : la sensibilité du monde machine » in *Le réel à l'épreuve des technologies, Les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 35-42.

BALLAY Jean-François, « De l'interaction avec un clone au face-à-face théâtral : sur trois œuvres de Catherine Ikam » in *Ligeia n° 81-84*, pp. 129-132.

Ito Josué

Né en Espagne en 1924, décédé en 2010 à Saint Étienne.

Réfugié de la guerre d'Espagne, fonde le *Studio 36*, au 36 rue du 11 Novembre à Saint Étienne.

Se dit Photographe industriel et photographe publicitaire.

Est également portraitiste.

A travaillé auprès de Jean Dasté de 1947 à 1970.

A photographié des mineurs et de nombreux ouvriers des industries stéphanoises.

Est également connu pour une série de photographies réalisées à La Cité *Le Corbusier* à Firminy.

Rétrospective de son œuvre au musée de Saint Étienne en 1998 (Commissaire Martine Dancer)

Expose en collectif avec des artistes du contemporain en 2003 aux rencontres d'Arles, en 2005 au Musée d'art moderne de Saint Étienne, et en 2006 à Baden Baden.

Exposition de ses travaux sur la comédie de Jean Dasté à la Bibliothèque municipale de Lyon en automne 2012, la bibliothèque possédant un fonds de 143 images de Josué dont quelques unes sur papier baryté en provenance de l'ancien fonds de la Fondation Nationale de la Photographie.

Contacts

- Martine Dancer, Conservateur au musée de Saint Etienne :
martinedancer@gmail.com
- Sylvie Aznavourian à la Bibliothèque Municipale de Lyon :
saznavourian@bm-lyon.fr

Louis Caterin son assistant a participé à la totalité des prises de vue de la troupe Jean Dasté. Il faut donc le considérer comme un co-auteur.

Ouvrages

DASTÉ Jean et JOSUÉ Ito, *Publics et comédiens*, Saint Étienne, Imprimerie Vasti, Éditions Michel Guinle, 1989, non paginé.

JOSUÉ Ito, CATERIN Louis, et BAZAINE Jean, *Le Théâtre de ceux qui voient, Le temps de Jean Dasté vu par Ito Josué*, Saint Étienne, Éditions Michel Guinle, 1994.

DUSIGNE Jean-François, *Le Théâtre d'art, Une aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997.

Articles, contributions, extraits.

DUBOEUF Marcel, FAURE Gaston, FOURNÉRON Jean, JOSUÉ Ito, « De la photo documentaire à la photo publicitaire, débat avec quatre photographes professionnels », in *Michel Peroni et Jacques Roux, Le Travail photographié*, Paris, CNRS éditions, Université de Saint Étienne, 1996, pp. 23-44.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur, Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 34 et p. 162.

Chroniques

BERUTTI Jean-Claude, « Décès du photographe Ito Josué » in *Zoom d'ici.fr, Saint Etienne, le 12 Mars 2010*, [en ligne], [consulté le 10 Juillet 2013], <<http://www.zoomdici.fr/actualite/article-id42220.html>>

RAMBAUD Charles, « Ito Josué, Hommage de Charles Rambaud », in *Forezinfo.com*, [en ligne], [consulté le 10 Juillet 2013], <<http://www.forez-info.com/actualite/divers/13884-ito-josue-hommage-de-charles-rambaud.html>>

Fonds

Musée de Saint Etienne,

Bibliothèque municipale de Lyon,

Fonds consultable sur le site de la bibliothèque [en ligne], [consulté le 15 Septembre 2013], <[http://autonomy.bmlyon.fr/retina/public/advancedSearch.do?queryText=Ito o%20Josu%E9&selectedSources=BmL_en_ligne,Catalogues](http://autonomy.bmlyon.fr/retina/public/advancedSearch.do?queryText=Ito%20Josu%E9&selectedSources=BmL_en_ligne,Catalogues)>.

Vente de Baecque et associés du 20 février 2011 : Lot 17 : Ito Josué [1924-2010], photographies du public stéphanois circa 1960, in *Auction.fr Catalogues illustrés et résultats des grandes ventes aux enchères*, [en ligne], [consulté le 18 Juillet 2013], <http://www.auction.fr/FR/vente_peintures_arts_graphiques/v16380_de_baecque_associes/12794334_ito_josue_1924_2010_photo_du_public_stephanois_circa_1960.html>

Marie-Jo Lafontaine

Née à Anvers en 1950
Vit à Bruxelles
Photographe, sculpteur, vidéaste

Diplômée de La Cambre à Bruxelles

Site de l'artiste : < <http://www.marie-jo-lafontaine.com/> >

Contact : marie.jo.lafontaine@skynet.be

Ouvrages

BEX Florent, FONCÉ Jan, MALLE Loïe, SOUTIF Daniel [et al.]. *Lafontaine Marie-Jo. Videosculpturen*. Zedelgem (Belgique), 1987. [non paginé].

BUSSMANN Georg. *Et à la fin : Le noir*, Brüssel, Goethe Institut et Edition Martial Thomas, 1992.

ARDENNE Paul, Bussmann Georg, Deckmyn Nicolas. [et al.]. *Lafontaine Marie-Jo : Liquid crystals*. Darmstadt (Luxembourg), 1995.

MACCHIELS Jean, NEUMAIER Otto. *Marie-Jo Lafontaine : Immaculata*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz publishers, 1999. [non paginé].

BESSION Christine et LAFONTAINE Marie-Jo, *Marie-Jo Lafontaine*, Angers, Saumur, Musées d'Angers et Monographik éditions, 2008.

Articles

DELVOYE François, « Le jardin d'enfants », in Christine Besson et Marie-Jo Lafontaine, *Marie-Jo Lafontaine*, Angers, Saumur, Musées d'Angers et Monographik éditions, 2008.

KOENOT Jean, « Du cri au rire : pour une lecture "utopique" de I love the world de Marie-Jo Lafontaine », Christine Besson et Marie-Jo Lafontaine, *Marie-Jo Lafontaine*, Angers, Saumur, Musées d'Angers et Monographik éditions, 2008.

Thérèse Le Prat

Née en 1895 à Pantin, décédée à Paris en 1966.

Mariée à Guy le Prat juqu'en 1930, lequel lui offre un *Rolleiflex* avant leur séparation en 1930.

Réalise des reportages pour la Compagnie des Messageries Maritimes.

Epouse Philippe Stern en 1944 qui est alors conservateur du Musée Guimet.

Commence à photographier des acteurs en 1947.

Est fascinée par le visage qui occupe sa dernière décennie.

Est par ailleurs poète et se livre régulièrement à une activité d'écriture à propos de son œuvre.

Photographe autodidacte

Site

Le Jeu de Paume conserve un portfolio des « Visages d'acteurs », *Site du Jeu de Paume* [en ligne], [consulté le 14 Mai 2013],
< <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=366&lieu=0>>.

La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine recense le fonds Le Prat, *Médiathèque de l'architecture et du Patrimoine*, [en ligne], [consulté le 14 Mai 2013],
<http://www.mediathèquepatrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/le_prat.html#9>.

Ouvrages

LE PRAT Thérèse, *Visages d'acteurs*, Éd. Arts et Métiers Graphiques, 1950.

LE PRAT Thérèse, *Autres visages d'acteurs*, Éd. Arts et Métiers Graphiques, 1952.

LE PRAT Thérèse et STERN Philippe, *Le Petit python explorateur*, Éd. Arts et Métiers Graphiques, 1953.

LE PRAT Thérèse, *Masques et destins*, Paris, Olivier Perrin, 1955.

LE PRAT Thérèse, *Jean-Louis Barrault*, Paris, Hoeppner, Hambourg, 1957.

LE PRAT Thérèse et COCTEAU Jean, *Jean Marais*, Paris, Hoeppner, Hambourg, 1959.

LE PRAT Thérèse, *Le Masque et l'Humain*, Paris, La Colombe, Paris, 1959.

LE PRAT Thérèse, *Un Seul visage en ses métamorphoses*, Paris, Plon, Paris, 1964.

LE PRAT Thérèse et STERN Philippe, *En votre gravité, Visages*, Paris, Vilo, Paris, 1966.

LE GOFF Hervé et GRIMOT Arlette, *Thérèse Le Prat*, Hôtel de Sully, Paris, 8 février 1995 – 02 avril 1995, éd. Marval, 1995.

Archives

Archives écrites, *Service photographique de La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, boîte n° 2005/034/02, [Correspondance et biographie].

Archives écrites, *Service photographique de La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, boîte n° 2005/034/03, [[Écrits personnels et de son mari Philippe Stern, Conservateur au Musée Guimet].

Ange Leccia

Né en 1952 à Barretalli en Corse
Vit et travaille à Paris et en Corse

Formation à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne en section Cinéma

Pensionnaire à la Villa Médicis en 1981
A enseigné à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Cergy Pontoise
Directeur du Laboratoire de création *Le Pavillon* au Palais de Tokyo depuis
2000

Artiste plasticien [photographie, vidéo, installation]

Site à parir de la Galerie Almine Rech :

< <http://www.alminerech.com/en/artists/30/Ange-Leccia>>

Ouvrages

MARCADÉ Bernard, *Ange Leccia*, Grenoble, Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain, 1990.

VASSEUR Bernard, *Ange Leccia*, « *Bouleverser l'ordonnance tranquille des choses* », Paris, Le Cercle d'art, 2009.

Collectif, *Ange Leccia, Logical song*, Vitry-sur-Seine, Mac Val, 2013.

Articles

BRIGNONE Patricia, « Le milieu du monde et Ange Leccia et Nulle part et Partout », in *Artefactum* n° 50, Décembre/ Janvier / Février 1993-94, pp. 54-55.

BEAUSSE Pascal, « Ange Leccia, Éblouissements », in *Art Press* n° 277, Mars 2002, pp. 39-43.

PIGEAT Anaël, « Ange Leccia, expérimental romantique » in *Art Press* n° 402 Juillet/Août, 2013, pp. 43-48.

Entretien

BERGMEIER Antonie, LIU Yichen et FABRE Alexia, « A propos de logical song, Entretien avec Ange Leccia du 6 Juin 2013 » [Mac Val Production audiovisuelle, in *Vimeo* [en ligne], [consulté le 15 Novembre 2013], < <http://vimeo.com/69068420>>.

Extrait vidéo

LECCIA Ange, « Logical song » [extrait], in *You tube*, [en ligne], [consulté le 15 Novembre 2013], <<http://www.youtube.com/watch?v=0F98P7OccJM>>.

Loretta Lux

Née à Dresde en 1969

De 1990 à 1996, étudie la peinture à l'Académie des Beaux-arts de Munich

Vit et travaille à Monaco

Photographe et peintre

Contact à l'atelier : info@lorettalux.de

Représentée par la galerie Yossi Milo à New York : mail@yossimilo.com

Représentée par la Torch gallery à Amsterdam : info@torchgallery.com

Site : < <http://www.lorettalux.de/> .>

Ouvrages

LUX Loretta, PROSE Francine, *Loretta Lux*, New York, Aperture, 2005.

Contributions et Articles

WOLINSKI Natacha, « portraits D'enfants en enfants » in *Beaux-Arts Magazine* n° 250, avril 2005, pp. 48-51.

LIPKIN Jonathan, « Transcendance technologique », in *Révolution numérique, Une nouvelle photographie*, Paris, La Martinière, 2006, pp. 62-77.

Source web

BRÜSCH Béat, « Les enfants trop sages de Loretta Lux » [en ligne], in *Mots d'image*, [mis en ligne le 23 Octobre 2007], [consulté le 15 Septembre 2012], <<http://motsdimages.ch/Les-enfants-trop-sages-de-Loretta.html>>

Annette Messenger

Née le 30 novembre 1943 à Berck-plage [Pas-de-Calais]
Vit et travaille à Paris
Plasticienne [Dessin, peinture, photo, volumes, installation]

Formation à l'École des Arts décoratifs de Paris

A enseigné à l'École Nationale des Beaux Arts de Paris

Représentée par la galerie Marian Goodman, New York, Paris

Pas de site personnel référencé [-]

Page de l'artiste, sur le site de la Marian Goodman Gallery :
<<http://www.mariangoodman.com/artists/annette-messenger/>>

Ouvrages

MESSAGER Annette et al., *Sous-vent*, Paris Musées, 2004.

MESSAGER Annette et al., *Casino*, Biennale de Venise 2005, Éditions Xavier Barral, Paris Musée, 2005.

GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2012.

Références Web

PIJAUDIER-CABOT Joëlle, et Musée de la Ville de Strasbourg, *Annette Messenger, Continents noirs, 13 Octobre 2012 – 3 Février 2013*, [dossier de presse en ligne], [consulté le 5 Février 2013],
<http://www.musees.strasbourg.eu/uploads/documents/presse/Annette%20Messenger/DP_F_AM.pdf>.

Marilyn Monroe [Autour de]

Née en 1926 à Los Angeles
Décédée en 1962 à Los Angeles

Actrice
Formation à L'Actor Studio

AVEDON Richard, *Richard Avedon portraits*, Metropolitan Museum of art and Harry N. Abrams, New York, 2002, ouvrage non paginé.

CRIST Steve et ELLIS de DIENES Shirley T., *André de Dienes, Marilyn*, Köln, Tashen, 2004.

STERN Bert, BOUNIORT Jeanne, *Marilyn Monroe, La dernière séance*, Paris, Gallimard, 2006.

MONROE Marilyn, TABUCCHI Antonio, [trad. Par Tiphaine Samoyault], *Fragments, Poèmes, écrits intimes, lettres*, Paris, Le Seuil, 2010.

SCHNEIDER Michel, *Marilyn dernières séances*, Paris, Gallimard, 3^{ème} édition, 2012.

TRUFFAUT François, « Hitchcock, La question de son œuvre, la question des femmes et de la morale » in *France Inter, Hitchcock / Truffaut, Secrets de fabrication*, [en ligne, 4^{ème} minute], [consulté le 25 Octobre 2013], <<http://www.franceinter.fr/emission-hitchcock-truffaut-secrets-de-fabrication-l-ensemble-de-son-oeuvre-la-question-des-femmes-l>>.

Films

HUSTON John, *The Misfits, Les Désaxés*, [1961], [DVD], s.l., MGM, Fox Pathé, 2001, [d'après un scénario d'Arthur Miller, mari de Marilyn jusqu'en 1960].

PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, [1963], [sur support DVD], Paris Mk2 S.A. et Allerton Films, 2004.

Valérie Mréjen

Née en 1969 à Paris
Vit et travaille à Paris

Formation à l'École des Beaux-Arts de Cergy Pontoise

Pensionnaire de la Villa Médicis en 2002-2003
Pensionnaire de la Villa Kujoyama à Kyoto

Artiste, Ecrivain, vidéaste et cinéaste

Site : < <http://valeriemrejen.com/folio/> >
Contact sur le site

Entretien vidéo sur le site du Jeu de paume :
<<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=galerievideos&sousmenu=&idVideo=5&debutListe=66>>

Ouvrages personnels

MRÉJEN Valérie, *La Liste des invités*, Guère épais, 1998.

MRÉJEN Valérie, *Mon grand-père*, Allia, 1999.

MRÉJEN Valérie, *Mon grand-père II*, Allia, 2000.

MRÉJEN Valérie, *Une dispute : et autres embrouilles*, Éd. Petit POL, 2004.

Film

MRÉJEN Valérie, *En ville* coréalisé avec Bertrand Schefer, 2011.

Ouvrages à propos de Valérie Mréjen

LEIBOVICI Elisabeth, *Valérie Mréjen* [DVD], Paris, Éditions Léo Scheer, 2005.

MRÉJEN Valérie, *Pork and Milk* [livre + DVD], Paris, Éditions Allia, 2006.

MRÉJEN Valérie, *"Ping Pong"*, Éditions Allia, 2008.

Roman Opalka

Né en 1931 en France de parents polonais
S'établit définitivement en France en 1977
Décédé en Italie en 2011

Formation de lithographe à l'école de graphisme de Walbrzych Nowa Ruda, en Pologne, de 1946 à 1948
École des Arts Appliqués de Lodz, en Pologne en 1949
Académie des Beaux-Arts de Varsovie de 1950 à 1956

Peintre et plasticien [photographie, installation, son]

Site : <http://www.opalka1965.com/fr/index_fr.php>

Contact : info@opalka1965.com

Ouvrages

OPALKA Roman, et DZIEWANSKA Marta [trad.], *Vis-à-vis d'une toile non touchée*, Paris, Jannink, 2006.

DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, *Roman Opalka : une vie en peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008.

NOËL Bernard, *Le Roman d'un être*, Paris, POL, 2012.

Contribution

SIERICK Karl, « La grisaille dans l'art contemporain : Rennó et Opalka », in *Images oiseaux : Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 67-80.

ORLAN

Mireille Porte est née en 1947 à Saint Étienne
Vit et travaille à Paris, Los-Angeles et New-York.
Plasticienne

Commence ses performances à l'âge de 17 ans
N'indique pas sa formation

Enseigne à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Cergy Pontoise

Site : < <http://www.orlan.eu/>>.

Contact : orlanstudio@gmail.com

Ouvrages

BUCI-GLUCKSMAN Christine, [et al.], *Orlan*, Paris, Flammarion, 2004.

BARJOU Nathalie, DEFLANDRE Laurent, DUBRULLE Antonia, [et al.], *ORLAN, Morceaux choisis*, ENS, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, Lyon, France, 2007.

ORLAN, VIRILIO Paul, *Transgression, transfiguration [conversation]*, Édition L'Une et L'Autre, Paris, France, 2009.

Contributions

BUCI-GLUCKSMAN Christine, « Les métamorphoses du féminin : Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori » in Catherine Couanet, Marc Tamisier et François Soulages, *Politiques de la photographie du corps*, Paris, Klincksieck, 2007

Articles

BOULBÈS Carole, « De l'incongruité du portrait cyberréaliste : Heres's looking at you, cyberface », in *Art Press* n° 240, Novembre 1998, pp. 31-36.

LEYDIER Richard, « ORLAN, Portrait de l'artiste en Arlequin », in *Art Press* n° 300, avril 2004, pp. 18-23.

Roger Pic

Roger Pinard est né en 1920

Décédé en 2001

Photographe reporter et photographe de théâtre

Réalise ses premiers films à 15 ans

Autodidacte

Fonde une troupe de théâtre en 1939 à Paris

Devient photographe de théâtre en 1945

Sa carrière de reporter commence avec un voyage en Chine en 1960

Ouvrages

MEYER-PLANTUREUX Chantal, BESSON Bruno et PIC Roger, *Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Paris, Marval et Arte, 1999.

Contributions

BARTHES Roland, « Sept photos modèles de Mère Courage », in *Écrits sur le théâtre*, [1953-1960], Paris, Le Seuil, 2002, pp. 249-266.

GUIBERT Noëlle, GARCIA Joëlle, [et. al.], « Sur le vif, Pic témoin de vingt-cinq ans de théâtre » in *Acteurs en scène, Regards de photographes*, Paris, BNF, 2008, pp. 54-75.

LE GOFF Hervé, « Roger Pic » in *Encyclopédie Universalis*, [en ligne], [consulté le 9 Juin 2013], < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/roger-pic/>>.

Fonds

La BNF, conserve un important fonds Roger Pic dont les images prises lors des spectacles du Berliner Ensemble mis en scène par Brecht et joués à Paris au théâtre Sarah Bernard en 57 et en 60.

- Roger Pic, *Mère courage et ses enfants*, texte de Bertold Brecht, lot de photographies noir et blanc divers formats, 1957, in *Gallica*, [en ligne], [consulté le 30 Août 2013], [33 planches], <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-8419977&I=1&M=chemindefer>>
- Roger Pic, *La Mère de Gorki* mis en scène par Bertold Brecht, lot de photographies noir et blanc divers formats, 1960, in *Gallica*, [en ligne], [consulté le 30 Août 2013], [28 planches], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8420035t/f1.item>>.

La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine conserve le fonds Roger pic pour la compagnie Barrault-Renaud. Pour l'instant ce fonds n'est pas en ligne.

Esther Shalev-Gerz

Née à Gilinsky en Lituanie en 1948
Vit et travaille à Paris

Formation à l'Académie Bezalel, École d'art et de design, à Jérusalem

Plasticienne

Site : < <http://www.shalev-gerz.net/FR/#/home>>

Contact :

Esther Shalev-Gerz
3, Cite Riverin
75010 Paris
France
Shalev.gerz@gmail.com

Ouvrages

RANCIÈRE Jacques, LE FEUVRE Lisa, GILI Marta, BAUMAN Stéphanie et SHALEV-GERZ Esther, *Esther Shalev-Gerz*, Jeu de Paume et Fage édition, Paris/ Lyon, 2010.

Contribution

DIDI-HUBERMAN Georges, « Blancs soucis de notre histoire », in *Blancs-soucis*, Paris, Minuit, 2013, pp. 67-116.

Source web

Entretien pour le Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition de 2010 « Ton image me regarde » :
<<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=galerievideos&sousmenu=&idVideo=30&debutListe=42>>

Cindy Sherman

Née en 1954 à New York

Vit et travaille à New York

Formation au *State University College of Buffalo* [New York] en peinture et photographie

Plasticienne

Site : <<http://www.cindysherman.com>>

Contact : info@cindysherman.com

Ouvrages

CRUZ Amanda, JONES Amelia, SMITH Elizabeth A.T., *Cindy Sherman, Retrospective*, [traduit part Christian Martin DIEBOLD, Paris, Thames & Hudson, 1998.

CRIQUI Jean-Pierre, DURAND Régis, MULVEY Laura, *Cindy Sherman*, Éditions Flammarion / Jeu de Paume, 2006.

Articles

BUCI-GLUCKSMAN Christine, « Les métamorphoses du féminin : Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori » in Catherine Couanet, Marc Tamisier et François Soulagés, *Politiques de la photographie du corps*, Paris, Klincksieck, 2007.

GUIBERT Hervé, « Quel est le vrai visage de Cindy Sherman », in *La photo inéluctablement, Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 428-429.

DANTO Arthur, « Cindy Sherman, Une vision qui se déploie », in *Art Press n° 323*, Mai 2006, pp. 24-31.

THIRION Antoine, « Le cinéma devant la photographie », in *Cahiers du Cinéma n° 616*, Octobre 2006, pp. 82-65.

Source web

HUPPERT Isabelle et SHERMAN Cindy, « Réflexions sur la mise en scène de soi, Entretiens », in *Les Inrockuptibles* [en ligne], [consulté le 25 Octobre 2012], < www.lesinrocks.com/2012/10/25/cinema/actualite-cinema/ceci-est-mon-corps-11314836/>.

Document audiovisuel

BONELLO Bertrand, *Cindy, The doll is mine*, [DVD], Mk2 éditions, Paris, 2005.

Paul Strand

Né en 1880 à New York
Mort à Paris en 1976

Photographie à partir de 17 ans
Formé par Lewis Hine à l' *Ethical Culture School* de New York
Membre du *Camera club* de New York

Ouvrages :

STRAND Paul, *Le Monde à ma porte*, Paris La Martinière, 1994.

Contribution :

CHASSEY de Éric, « Paul Strand, Frontalité et engagement », in *Études photographiques n° 13*, Juillet 2003, pp. 136-157.

Patrick Tosani

Né en 1954 à Boissy-L'aillerie

Etudie l'architecture de 1973 à 1979 à Paris

Vit et travaille à Mayet et à Paris

Enseigne à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris

Plasticien

Site : <<http://www.patricktosani.com>>.

Possibilité de contact via le site en indiquant son nom et l'objet du contact

Ouvrages

CHEVRIER Jean-François, de LOISY Jean, TOSATTO Guy, *Patrick Tosani*, Limoges, Musée départemental de Rochechouart, 1988.

COLENO Nadine, *Quand Tosani photographie*, Paris, Éditions du regard / CNDP, 2002.

POIVERT Michel, TOSANI Patrick, Tieberghien Gilles, *Patrick Tosani : les corps photographiques*, Paris, Flammarion, 2011.

TOSANI Patrick, *Portraits*, Paris, Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, 1985, [Livre d'artiste accompagné de tirages originaux]

WOLF Sylvia, *Patrick Tosani*, Manchester, Hudson Hills Press, 1992.

TIBERGHIEU Gilles-A, *Patrick Tosani*, Paris, Hazan, 1997.

Articles

LAGEIRA Jacinto, « Les choses humaines », in *Patrick Tosani, Au devant des images*, S.l, Éditions Memo et Frac Pays de Loire, 2004.

POIVERT Michel, « Entretien avec Patrick Tosani », in *Bulletin de la SFP*, 7^e série, n° 18, Avril 2004.

Bill Viola

Né à New York en 1951
Vit en Californie

Formation au *College of visual art and performing* de l'Université de Syracuse de New York à l'*Experimental Studio* [Art visuel et musique électronique]
Docteur *Honoris Causae* de l'Université de Liège en 2010

Travaille en collaboration avec Kira Pirov qui est directeur de l'atelier de Bill Viola

Site : <<http://www.billviola.com/>>

Ouvrages :

NEUTRES Jérôme, DUGUET Anne-Marie, *Bill Viola*, Paris, RMN, 2014.

FARGIER Jean-Paul, *Bill Viola au fil du temps*, Paris, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence éditions, 2014.

Contribution :

DUGUET Anne-Marie, « Bill Viola, Un corps passe », in *Art Press* n° 289, Avril 2003, pp. 30-35.

Documents audiovisuel

VIOLA Bill, *The passing*, [1991], [sur support Dvd, 54'], s.l. Pays-bas, Éditions à voir, 1991.

Kimiko Yoshida

Née à Tokyo en 1963
Vit en Europe depuis 1995
Vit et travaille à Paris

Formée au *Tokyo college of photography*, à l'École d'Arles, et au Fresnoy

Site de l'artiste : <<http://www.kimiko.fr/>>

Contact : k@kimiko.fr

Ouvrages

RIBETTES Jean-Michel, YOSHIDA Kimiko, *Tombeau*, Arles, Actes Sud, 2007.

RIBETTES Jean-Michel, YOSHIDA Kimiko, *Sacred Mirror*, Paris, Linda & Guy Pieters éditions, 2008.

RIBETTES Jean-Michel, YOSHIDA Kimiko, *All that's not me*, Arles, Actes Sud, 2007.

RIBETTES Jean-Michel, MOLK Mark, YOSHIDA Kimiko, *Kimiko Yoshida, Là où je ne suis pas*, Arles, Actes Sud, 2010.

Articles

CAVALLO Valérie, « Visages en miroirs », in *François Soulages [sous la dir.]*, *Photographie & Contemporain*, Paris L'Harmattan, 2009, pp. 177-186.

*Index nominum***A**

Adjani Isabelle, 379, 380, 381, 394, 427.
 Agamben Giorgio, 118, 160, 241, 347, 348, 354, 355, 495.
 Alberti, 31, 32, 48, 55, 437.
Alice, 422, 445, 531.
Amaterasu, 454, 455, 456, 457, 458.
 Antelme Robert, 305, 407, 408, 416.
 Apulée, 19, 95, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 551.
 Arbus Diane, 152.
 Arendt Hannah, 304.
 Aristote, 15, 43, 226, 320, 332.
 Assoun Paul-Laurent, 420.
 Aumont Jacques, 367.
 Avedon Richard, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 383, 489, 491, 496, 497, 498, 501, 503, 504, 507.

B

Bachelard Gaston, 536, 537.
 Baqué Dominique, 60, 198, 205, 231, 232, 308, 329.
 Barrault Jean-Louis, 330, 332, 336, 337, 339.
 Barreau Jean-Jacques, 477, 478, 487, 494, 504, 538.
 Barthes Roland, 14, 17, 86, 155, 156, 220, 281, 283, 292, 293, 294, 295, 302, 317, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 339, 340, 389, 399, 400, 431, 432, 511, 520, 546, 547, 548.
 Baudelaire Charles, 13, 71, 72, 176, 325, 437.
 Bataille Georges, 256, 257.
 Bavcar Evgen, 3, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 243, 245.
 Bayard Hippolyte, 319.
 Bazin Philippe, 108, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 129, 130, 131, 157, 158, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 489, 490, 495, 496, 498, 501, 503, 504, 507, 515.
 Belting Hans, 264, 265, 266, 267, 268, 272, 273, 281.
 Benjamin Walter, 26, 27, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 145, 148, 149, 165, 167, 179, 180, 181, 268, 280, 291, 292, 308, 359, 392, 393, 411, 499, 501, 550, 552.
 Bergson Henri, 355, 357, 399.
 Beyer Andreas, 31.
 Boltanski Christian, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 260, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 403, 409, 460, 461, 462, 463, 464, 541.
 Bonhomme Julien, 413.
 Bonnefoy Yves, 249, 250, 317, 333, 337, 493, 528, 529, 540.

Borges Jorge-Luis, 18, 223, 230, 244, 409.
 Bourdieu Pierre, 306.
 Brecht Bertolt, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 358, 359, 360.
 Breton André, 87.
 Breukel Koos, 489, 490, 491, 494, 496, 497, 498, 501, 503, 504, 508.
 Buci-Glucksmann Christine, 156, 442, 445.

C

Calle Sophie, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 232, 427.
 Carax Léos, 397, 398.
 Carroll Lewis, 531, 532.
 Cassin Barbara, 219, 226, 277, 286, 289, 312, 313, 320, 322, 411.
 Caterin Louis, 3, 343, 345, 349, 352, 355, 360.
 Chaillou Aurore, 154.
 de Chassez Éric, 197.
 Chevallier Florence, 205, 206.
 Coccia Emanuele, 56, 142.
 Costantini Michel, 26, 410.
 Courtine Jean-Jacques, 47, 60.
 Courtine-Denamy Sylvie, 14, 15.
 Christien-Prouet Claire, 425, 426.
 Cristiani Élie, 532.

D

Dagognet François, 212.
 Darwin Charles, 330.
 Dasté Jean, 343, 345, 346, 354, 355, 358.
 Debray Régis, 14, 89.
 de Dienes André, 361, 362, 363, 369, 370, 372, 375, 394.
 Deleuze Gilles, 19, 20, 25, 26, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 78, 83, 88, 93, 115, 220, 221, 283, 349, 355, 357, 360, 482, 531, 546.
 Depardon Raymond, 383, 512, 513.
 Derrida Jacques, 197, 202, 209, 223.
 Descartes René, 215.
Dibutade, 31, 32, 47, 55, 99, 176, 209, 242.
 Diderot Denis, 47, 207, 215, 257, 319, 321, 386.
 Didi-Huberman Georges, 32, 43, 57, 58, 73, 74, 77, 101, 102, 104, 117, 118, 124, 125, 132, 145, 163, 164, 169, 174, 176, 181, 198, 202, 232, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 275, 302, 315, 331, 341, 351, 475, 490, 495, 496, 498, 515, 526.
 Dolto Françoise, 415, 452, 457.
 Dondero Maria Giulia, 279.
 Dubois Philippe, 233, 283, 287.
 Dubus Pascale, 31.
 Duchenne de Boulogne, 157, 330.
 Dumas Georges, 157, 199, 200.
 Duras Marguerite, 305, 407, 408.
 Dürer Albrecht, 410.

E

El Coco, 247, 248, 249, 250, 251, 253.

Éros, 19, 95, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 311, 312, 550.

F

Fédida Pierre, 300, 504, 508, 509, 510, 511.

Fléri Louis, 464, 465, 467, 469, 470, 472, 473, 475.

Forco Alice, 16.

Foucault Michel, 198, 211, 427.

Freud Sigmund, 145, 147, 159, 251, 252, 254, 255, 256, 271, 279, 288, 294, 311, 312, 313, 315, 323, 324, 326, 327, 368, 404, 409, 420, 423, 428, 434, 477, 478, 479, 486, 487, 488, 493, 494, 495, 499, 500, 501, 503, 504, 507, 508, 516, 528, 538, 539.

Freund Gisèle, 72.

Frydman René, 97, 110.

G

Gaillard Françoise, 411.

Godard Jean-Luc, 88.

Goldberg Itzhak, 31.

Goldin Nan, 151, 158, 383, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 439, 459.

Gorki Maxime, 342.

Gouillard Jean, 73, 75, 276.

de Goya Francisco, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 256.

Guattari Félix, 19, 20, 25, 26, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 78, 93, 115, 221, 271, 283, 482, 546.

Guérin Michel, 57, 58.

Guibert Hervé, 211, 217, 218, 254, 255, 256, 257, 379, 380, 381, 382, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 439, 499.

Green André, 423, 428.

Greenaway Peter, 456, 457.

Grenier Catherine, 252, 254, 297, 298, 299, 303, 304, 306, 307, 309, 312, 462.

Grojnowski Daniel, 264, 265, 274.

Gunthert André, 168, 187, 188.

H

Hamlet, 317, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337.

Haroche Claudine, 47, 60.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 37, 45, 46, 47, 53.

Heidegger Martin, 48, 114, 294.

Heinich Nathalie, 364, 365.

Henry Michel, 261, 262, 276, 277.

Hitchcock Alfred, 376.

Hockney David, 55, 409.

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 251, 255, 256.

Horn Roni, 383, 384, 385, 387, 388.

Huppert Isabelle, 383, 384, 385, 386, 388, 389.

Hurtado Evelyne, 434.
Huston John, 370, 377.
Husserl Edmund, 227, 229, 255.

I

Ikam Catherine, 464, 465, 467, 469, 470, 472, 473, 475.

J

Jankélévitch Vladimir, 35, 79, 80, 81, 85, 114, 115, 142, 521, 548.
Janov Arthur, 119.
Janus, 253.
Jésus, 73, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 276, 277.
Jopeck Sylvie, 217.
Josué Ito, 3, 10, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 360.
Jouvet Louis, 335, 336, 337, 338.
Jung Carl Gustav, 244, 537, 538.

K

Kafka Franz, 133, 140, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 499.
Koenot Jan, 156.
Krauss Rosalind, 113, 242, 280, 283, 284, 357.
Kundera Milan, 241.

L

Laodamie, 363.
Lacan Jacques, 58, 59, 412, 415, 418, 422, 426, 441, 446.
Lacoue-Labarthe Philippe, 29, 48.
Lageira Jacinto, 145, 146.
Le Breton David, 47, 60, 199, 259.
Leccia Ange, 383, 537, 538, 539, 540, 541.
Le Prat Thérèse, 318, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342.
Lafontaine Marie-Jo, 133, 153, 154, 156, 260, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 297.
Leperchey Félix, 97.
Levaillant Jean-Marc, 100, 105, 106.
Levi Primo, 305, 465, 471, 472.
Levinas Emmanuel, 17, 41, 56, 57, 59, 91, 94, 95, 111, 112, 121, 122, 123, 172, 195, 259, 306, 313, 314, 316, 416, 474, 475, 523.
Lux Loretta, 133, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189.

M

Marion Jean-Luc, 240, 475.
Mauron Véronique, 33, 34, 43.
Mère courage, 340, 341.
Merleau-Ponty Maurice, 146, 550.

Mervant-Roux Marie-Madeleine, 347, 350, 351, 383.
 Messenger Annette, 252, 253, 254.
 Minazolli Agnès, 409, 437.
 Mocan Raluca, 227, 229.
 Mondzain Marie-José, 264, 267, 278.
 Monroe Marilyn, 361, 363, 364, 366, 367, 368, 371, 373, 375, 376, 377, 378, 394, 409.
 Morin Edgard, 35, 76, 365, 366, 367, 462, 545.
 Mréjen Valérie, 517, 518, 519, 520, 521, 522.

N

Nancy Jean-Luc, 15, 37, 38, 39, 40, 46, 49, 85, 86, 87, 89, 217, 235, 497, 510, 532, 533, 534, 544.
Narcisse, 32, 82, 176, 241, 363, 411, 425, 431, 433, 434, 437, 452, 469.
 Nietzsche Friedrich, 156, 159, 287, 288, 371, 541.
 Noël Bernard, 235, 542.

O

Ouaknin Marc-Alain, 93, 94, 95, 313, 525, 528.
Oedipe, 122, 202, 221, 251.
 de Oliveira Manoel, 281.
Olympia, 255.
Ondine, 379.
 Opalka Roman, 542, 543.
Ophélie, 536, 537.
 Orlan, 441, 442, 445, 446, 447, 448, 449, 451, 459.
 Ovide, 32, 241, 363.

P

Parnet Claire, 83.
 Pasolini Pier-Paolo, 315, 361, 427.
 de Patoul Brigitte, 51, 52.
 Philothée le Sinaïte, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 276.
 Peirce Charles, 218, 219.
 Pic Roger, 340, 341, 342.
 Platon, 32, 46, 76, 202, 226, 227, 231, 262, 332, 509.
 Pline L'ancien, 31, 32, 34, 43, 44, 45, 104, 176.
 Pommier Edouard, 31, 43.
 Pontbriand Chantal, 355.
Psyché, 19, 95, 193, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 405, 411, 412, 447, 549, 550, 551.
Pygmalion, 241, 363.

R

Rancière Jacques, 350, 352, 353, 524, 525, 526.
 Rembrandt, 57, 58, 229, 230, 410, 430.
 Ribettes Jean-Michel, 452, 453, 454, 455.
 Ricoeur Paul, 469, 537.

Rossellini Roberto, 63, 468.
 Rosset Clément, 247, 248, 250.
 Rouillé André, 13, 72, 284, 319, 325, 437.
 Rozeinzweig Franz, 313.

S

Sander August, 124, 170.
 Saint Matthieu, 202, 262, 263.
 Sartre Jean-Paul, 12, 14, 38, 61, 208, 217, 331, 411, 412, 431, 443.
 Schaeffer Jean-Marie, 11, 205, 283, 545.
 Schlöndorff Volker, 466.
 Schneider Michel, 361, 363, 364, 367, 368, 369, 372, 373, 374, 375, 376, 377.
 Scholem Gershom, 180.
 Shakespeare William, 317, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337.
 Shalev-Gerz Esther, 523, 524, 525, 526, 527.
 Sherman Cindy, 318, 385, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 441, 442, 443, 444, 451, 459.
 Simmel Georg, 212, 318, 371, 387, 395, 547.
 Soberats Sonia, 229, 230.
 Sontag Susan, 283.
 Soulages François, 155, 156, 201, 249, 302, 317, 327, 330, 473, 492, 493, 507.
 Stern Bert, 373, 374.
 Stiegler Bernard, 186.
 Strand Paul, 197.

T

Tackels Bruno, 269, 275, 280.
Tirésias, 202, 221.
 Tisseron Serge, 129, 130, 473.
 Todorov Tzvetan, 29, 51, 52.
 Tosani Patrick, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 161, 162, 163, 165, 166, 170, 171, 172, 173, 180, 181, 205, 206, 207, 208.
 Tournier Michel, 283.

V

Vasari Giorgio, 176.
Vénus, 239, 243, 405, 419, 446, 550.
Véronique, 264, 273, 275, 278, 281, 283, 289, 298.
 Verschaffel Bart, 38, 39.
 Villey Pierre, 219.
 Viola Bill, 514, 515, 534, 535, 536, 537.
 Virole Benoît, 425.
 Vollaire Christiane, 117, 118, 120, 121, 122, 125, 127, 198, 200, 201, 202, 490, 495, 496, 498, 507, 515.

W

Wajcman Gérard, 32, 54, 55, 452, 469.
 Weigel Hélène, 340, 341, 342.

Y

Yoshida Kimiko, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 458, 541.

Z

Zarathoustra, 156, 159.

Zéphyr, 95, 238.

Index Rerum

A

Accueil, 11, 16, 25, 59, 78, 80, 97, 112, 130, 147, 172, 200, 212, 214, 239, 240, 242, 261, 268, 285, 287, 311, 343, 344, 347, 356, 357, 368, 382, 403, 404, 407, 462, 476, 478, 479, 497, 502, 509, 512, 513, 514, 521, 523, 525, 527, 529.

Acte de création, 31, 32, 45, 53, 80, 81, 83, 209, 234, 286, 295, 431, 441, 457, 545.

Acteur, 5, 16, 19, 30, 88, 137, 142, 146, 157, 202, 225, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 329, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 347, 349, 350, 351, 353, 356, 358, 360, 362, 363, 366, 367, 371, 377, 379, 383, 387, 389, 391, 392, 396, 397, 400, 421, 429, 448, 489, 492, 494, 518, 541, 548.

Adolescence, 537, 539, 541.

Adoration, 177, 298, 437.

Aisthesis, 56, 80, 114, 132, 217, 377.

Affect, 5, 12, 13, 16, 19, 25, 36, 39, 40, 57, 58, 60, 65, 74, 77, 78, 88, 115, 117, 127, 129, 137, 147, 149, 151, 166, 167, 170, 180, 184, 202, 216, 218, 222, 242, 245, 269, 276, 277, 280, 326, 349, 354, 357, 358, 359, 360, 368, 375, 412, 415, 417, 452, 490, 500, 547, 550.

Ainsité, 18, 324, 348, 350.

Aliéné, 35, 197, 198, 199, 412.

Aller vers, 5, 11, 16, 26, 93, 193, 404, 423, 433, 469, 481, 482, 505, 510, 521, 525, 542, 544, 545.

Amour, 65, 78, 223, 241, 242, 243, 276, 305, 309, 344, 363, 375, 419, 472, 478.

Amplification, 16, 276, 331, 462, 486.

Ange, 166, 179, 180, 552.

Angoisse, 159, 248, 250, 256, 364, 365, 370, 372, 387, 398, 423, 424, 468.

Apparence, 12, 13, 33, 35, 53, 56, 58, 78, 80, 115, 135, 142, 147, 162, 167, 172, 173, 188, 199, 207, 225, 227, 228, 236, 237, 262, 277, 319, 320, 326, 333, 335, 336, 339, 340, 352, 364, 366, 373, 374, 379, 381, 383, 384, 391, 392, 393, 397, 399, 411, 412, 413, 415, 417, 418, 419, 430, 432, 438, 439, 440, 442, 443, 454, 455, 456, 457, 470, 471, 474, 486, 507, 511, 525, 548.

Apparition, 5, 14, 19, 35, 51, 53, 56, 57, 59, 60, 61, 69, 73, 76, 81, 85, 86, 94, 110, 114, 115, 125, 133, 135, 148, 157, 159, 167, 169, 177, 180, 221, 222, 226, 227, 228, 229, 234, 248, 249, 259, 268, 269, 272, 274, 281, 282, 299, 300, 327, 332, 333, 336, 351, 356, 384, 389, 410, 411, 419, 453, 454, 461, 501, 504, 543, 549.

Artiste, 11, 29, 48, 52, 53, 54, 81, 91, 115, 117, 120, 121, 124, 184, 201, 202, 203, 211, 219, 225, 285, 379, 382, 383, 384, 388, 391, 399, 458, 459, 464, 490, 491, 505, 527, 548.

Arrière-visage, 493, 529.

Attente, 19, 32, 36, 55, 91, 104, 118, 129, 144, 146, 151, 195, 197, 198, 241, 248, 273, 306, 326, 347, 360, 388, 394, 403, 430, 458, 470, 489, 517, 544, 548.

Attention, 75, 110, 128, 129, 136, 139, 144, 146, 165, 166, 172, 173, 188, 289, 312, 315, 345, 349, 356, 379, 380, 385, 388, 401, 403, 404, 410, 428, 443, 457, 458, 459, 474, 477, 509, 514, 515, 516, 527, 531, 549.

Attirance, 19, 128, 144, 146, 147, 234, 238, 239, 292, 430, 466, 470, 496.

Au-delà, 5, 13, 16, 20, 34, 35, 37, 41, 56, 63, 65, 69, 76, 79, 102, 109, 113, 130, 155, 159, 172, 188, 209, 217, 235, 239, 272, 282, 288, 292, 301, 314, 323, 334, 337, 358, 375, 376, 416, 423, 437, 438, 473, 475, 485, 515, 528, 533, 545.

Aufhebung, 88.

Aura, 19, 26, 35, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 152, 161, 163, 167, 168, 169, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 185, 186, 188, 193, 260, 268, 269, 270, 275, 278, 279, 280, 291, 292, 294, 302, 308, 359, 367, 392, 393, 396, 399, 415, 437, 457, 499, 501, 522, 534, 535, 546.

Autoportrait, 11, 52, 57, 197, 202, 206, 209, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 230, 235, 319, 391, 392, 399, 403, 410, 413, 416, 417, 421, 423, 430, 431, 432, 433, 434, 438, 439, 442, 443, 445, 446, 451, 452, 453, 454, 458, 460, 473, 514, 535, 542.

Autre(s), 5, 11, 15, 16, 17, 19, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 50, 51, 53, 57, 58, 59, 60, 66, 67, 75, 80, 81, 82, 85, 87, 95, 110, 112, 115, 128, 130, 135, 137, 142, 144, 146, 171, 176, 193, 196, 198, 199, 206, 209, 212, 213, 218, 221, 225, 239, 241, 243, 244, 251, 253, 259, 263, 271, 277, 287, 295, 305, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 318, 324, 335, 338, 342, 343, 344, 351, 353, 355, 360, 362, 363, 367, 368, 379, 381, 382, 384, 388, 394, 397, 398, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 412, 413, 415, 417, 418, 419, 422, 423, 428, 429, 431, 433, 446, 447, 448, 451, 453, 454, 458, 461, 462, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 488, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 502, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 511, 520, 521, 523, 524, 525, 527, 528, 542, 543, 544, 547, 548, 550, 551, 552.

Autre, 198, 475.

Autrui, 12, 15, 16, 17, 18, 38, 56, 59, 61, 85, 86, 11, 112, 115, 116, 120, 122, 130, 135, 137, 143, 154, 157, 159, 171, 175, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 230, 234, 235, 239, 242, 244, 253, 263, 275, 276, 305, 310, 313, 324, 326, 357, 360, 398, 399, 403, 412, 417, 424, 428, 429, 439, 452, 454, 458, 459, 462, 465, 469, 472, 474, 475, 479, 481, 482, 483, 494, 502, 503, 505, 507, 510, 514, 518, 527, 541, 544, 545, 549, 551, 552.

Aveugle, 13, 121, 122, 131, 154, 162, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 239, 240, 243, 251, 255, 256, 257, 263, 264, 275, 371, 386, 429, 437, 455, 541.

B

Beauté, 103, 199, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 221, 239, 288, 361, 366, 370, 405, 407, 412, 417, 419, 423, 425, 429, 430, 431, 432, 446, 448, 449, 536, 537, 539, 550.

Bouche, 99, 101, 113, 118, 119, 122, 153, 154, 156, 179, 199, 200, 217, 236, 240, 248, 274, 284, 322, 338, 341, 342, 345, 348, 349, 364, 370, 385, 391, 399, 429, 453, 517, 519, 526, 527, 536.

Boîte, 54, 59, 60, 124, 228, 298, 303, 329, 351, 366, 380, 382, 400, 452, 459, 473, 550, 551.

Brillance, 50, 197, 217, 244, 292, 334, 365, 370, 438, 446, 457, 459, 470, 546.

C

Ça, 323, 324, 325, 326, 327, 399, 520, 528.

Ça a été, 155, 295.

Ça a été joué, 156.

Capacité, 13, 27, 33, 52, 53, 56, 59, 78, 115, 119, 124, 136, 139, 146, 152, 153, 158, 159, 163, 214, 285, 319, 337, 351, 353, 420, 425, 441, 461, 500, 525, 528.

Captation, 20, 34, 47, 73, 74, 79, 90, 98, 113, 124, 131, 184, 205, 219, 222, 234, 240, 242, 260, 269, 274, 275, 281, 282, 347, 354, 355, 413, 417, 420, 439, 486, 488, 500.

Capter, 21, 30, 153, 209, 244, 259, 281, 307, 322, 454, 519, 521.

Caresse, 47, 57, 74, 158, 213, 236, 237, 239, 240, 243, 313, 314, 316, 362, 424, 523, 524, 525, 526, 528.

Chair, 30, 39, 57, 69, 82, 83, 85, 86, 87, 99, 100, 101, 103, 119, 121, 123, 128, 187, 205, 211, 223, 229, 240, 251, 257, 261, 264, 267, 269, 271, 275, 276, 279, 283, 284, 288, 292, 293, 304, 305, 308, 314, 315, 330, 333, 335, 342, 352, 372, 377, 382, 386, 395, 404, 410432, 445, 446, 448, 456, 469, 472, 486, 503, 522, 529, 534, 537, 547.

Chambre, 19, 76, 78, 86, 165, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 247, 251, 394, 418, 423, 427, 430, 445, 469, 487, 488, 495, 497, 498, 507, 508.

Chance, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 267, 489.

Charme, 5, 12, 87, 147, 153, 237, 238, 361, 395, 405, 411, 431, 521, 522, 548, 551.

Cinéma, 71, 78, 86, 88, 89, 309, 326, 338, 339, 349, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 371, 372, 376, 377, 378, 379, 382, 385, 391, 392, 394, 395, 396, 427, 444, 447, 467, 489, 512, 517, 520.

Chevelure, 187, 268, 273, 376, 471, 536, 538.

Cheveux, 64, 114, 213, 214, 266, 273, 290, 297, 340, 342, 347, 363, 369, 370, 373, 471, 482, 504, 539, 542.

Chirurgie esthétique, 363, 396, 446, 448.

Chute, 221, 255, 256, 405, 519, 531, 532, 541, 544.

Comédien, 194, 228, 317, 318, 319, 321, 325, 327, 329, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 343, 349, 350, 352, 355, 356, 360, 371, 379, 381, 382, 383, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 395, 396, 399, 427, 518, 547, 548.

Condition humaine, 6, 53, 108, 145, 202, 312, 355, 486, 489, 526, 527, 534.

Confiance, 130, 155, 241, 350, 368, 381, 404, 458, 469, 507, 512, 524, 528.

Conscience, 35, 39, 54, 61, 70, 72, 82, 95, 123, 124, 128, 132, 135, 136, 154, 176, 184, 198, 206, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 227, 228, 234, 243, 244, 255, 286, 325, 353, 356, 386, 412, 463, 469, 478, 505, 517, 519, 520.

Contact, 5, 33, 43, 44, 50, 78, 97, 99, 101, 102, 104, 110, 129, 132, 201, 215, 217, 234, 235, 236, 239, 259, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 279, 286, 292, 359, 409, 433, 496, 507, 520, 527.

Contemplation,

Corps, 12, 25, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 43, 49, 52, 55, 56, 57, 60, 73, 74, 75, 77, 82, 95, 98, 99, 100, 119, 138, 141, 146, 149, 151, 152, 154, 155, 160, 161, 162, 173, 174, 182, 183, 193, 195, 197, 198, 199, 209, 212, 213, 214, 221, 225, 229, 230, 231, 236, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 248, 251, 253, 254, 255, 256, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 280, 290, 291, 293, 294, 300, 309, 314, 324, 325, 326, 335, 336, 341, 344, 345, 350, 351, 353, 361, 366, 368, 369, 372, 374, 375, 377, 380, 382, 395, 399, 410, 411, 415, 417,

418, 419, 420, 424, 425, 427, 431, 432, 435, 438, 441, 442, 444, 445, 451, 453, 461, 465, 468, 469, 473, 481, 482, 485, 489, 490, 491, 493, 497, 509, 512, 513, 524, 528, 532, 533, 535, 536, 542, 546.

Couleur, 57, 69, 87, 101, 106, 112, 139, 141, 142, 143, 147, 154, 171, 172, 173, 182, 184, 207, 215, 217, 22, 228, 290, 291, 293, 295, 307, 353, 399, 400, 424, 446, 470, 490, 501, 535, 538, 542, 549.

Création (processus), 12, 14, 26, 30, 31, 32, 40, 45, 46, 53, 56, 64, 74, 80, 81, 83, 90, 94, 99, 103, 105, 107, 115, 159, 184, 185, 209, 234, 260, 285, 286, 289, 295, 332, 337, 352, 421, 431, 438, 441, 453, 456, 457, 472, 473, 478, 479, 483, 500, 539, 542, 545,

Cri, 91, 104, 110, 11, 119, 120, 121, 123, 156, 158, 202, 256, 304, 341, 424, 466, 468, 494.

Cri primal, 91, 110, 119.

Crime, 63, 177, 280, 304, 308, 392, 395, 396, 445.

Crise, 39, 130, 131, 181, 201, 249, 360, 507.

Cure analytique, 147, 420, 477, 478, 487, 500.

D

Déchirer, Déchirure, Déchirement, 37, 59, 91, 110, 116, 123, 124, 125, 131, 132, 277, 286, 389, 461, 534, 537, 539.

Dents, 157, 200, 252, 453, 471, 526.

Dépassement, 6, 11, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 64, 65, 66, 67, 75, 85, 94, 107, 111, 153, 268, 277, 387, 420, 454, 477, 479, 505, 552.

Déplacement, 5, 19, 36, 41, 45, 50, 65, 73, 83, 151, 159, 162, 170, 260, 341, 357, 384, 387, 389, 420, 422, 451, 479, 482, 486, 487, 528, 536, 539.

Désenchantement, 133, 158, 237, 495, 546.

Dessaisissement, 19, 111, 130, 132, 153, 163, 169, 234, 242.

Dessin, dessiner, 11, 12, 25, 29, 31, 32, 33, 35, 64, 70, 71, 74, 76, 78, 88, 93, 94, 95, 101, 129, 185, 215, 217, 230, 242, 250, 274, 335, 364, 384, 399, 410, 446, 447, 455, 485, 509, 531, 538, 550.

Désir, 5, 13, 19, 26, 33, 34, 36, 40, 65, 66, 73, 82, 88, 99, 100, 110, 113, 158, 159, 160, 177, 186, 217, 221, 231, 234, 235, 239, 241, 242, 248, 253, 261, 276, 287, 300, 315, 335, 347, 360, 362, 366, 371, 374, 398, 411, 412, 418, 420, 423, 425, 426, 228, 429, 434, 435, 470, 482, 491, 541, 544, 551.

Devenir, 19, 21, 35, 57, 63, 64, 65, 66, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 86, 99, 101, 107, 155, 163, 174, 177, 179, 180, 184, 188, 226, 233, 234, 286, 288, 295, 309, 315, 327, 331, 334, 338, 355, 359, 375, 385, 393, 404, 409, 418, 422, 428, 429, 433, 446, 448, 472, 473, 475, 482, 510, 520, 521, 525, 540.

Diaphane, 14, 49, 74, 86, 97, 99, 278, 293, 425, 432, 435, 461, 511, 543.

Diffraction, 411, 432.

Discerner / Discernement, 6, 47, 54, 75, 132, 231, 237, 243, 306, 321, 384, 408, 461, 467, 478, 491, 493, 502, 551.

Disparition, 5 14, 19, 35, 49, 85, 86, 144, 159, 177, 201, 221, 228, 277, 291, 294, 315, 332, 284, 454, 461, 501, 542, 546.

Dispositif, 13, 39, 50, 51, 54, 55, 71, 109, 11 », 114, 117, 121, 122, 131, 137, 138, 141, 142, 147, 148, 149, 155, 158, 160, 166, 180, 193, 201, 221, 228, 236, 242, 260, 269, 280, 284, 293, 299, 303, 307, 309, 326, 364, 365, 372, 376, 381, 382, 404, 437, 441, 442, 444, 447, 451, 452, 453, 459, 464, 485, 487, 491, 492, 494, 495, 500, 504, 509, 511, 513, 520, 524, 543, 549.

Distance, 17, 34, 40, 41, 54, 57, 59, 89, 128, 165, 166, 172, 174, 200, 208, 237, 244, 255, 259, 267, 268, 270, 290, 342, 350, 352, 353, 354, 359, 395, 408, 417, 421, 424, 451, 466, 467, 478, 493, 496, 499, 500, 501, 513, 523, 532, 535, 537.

Document, Documentaire, 13, 81, 88, 119, 221, 222, 269, 284, 297, 305, 308, 309, 341, 344, 346, 421, 448, 451, 512, 513, 523.

Double, 13, 18, 25, 35, 36, 49, 50, 54, 55, 56, 63, 69, 70, 72, 77, 78, 80, 83, 93, 123, 139, 208, 222, 226, 255, 265, 314, 332, 339, 367, 385, 386, 387, 411, 425, 445, 463, 469, 545.

Dramaturgie, 342, 343, 345, 350, 358.

E

Éblouissement, 130, 131, 132, 152, 168, 231, 232, 233, 237, 408, 455.

Écart, 15, 34, 39, 44, 53, 66, 67, 71, 76, 104, 169, 172, 187, 208, 216, 238, 244, 259, 269, 275, 319, 353, 356, 357, 359, 388, 424, 426, 428, 433, 435, 466, 472, 473, 491, 521, 542.

Échographie, 89, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106.

Éclat, 18, 27, 32, 33, 34, 46, 49, 59, 69, 72, 99, 132, 138, 147, 157, 172, 181, 197, 217, 226, 231, 233, 244, 256, 270, 276, 277, 278, 290, 307, 308, 314, 360, 365, 368, 403, 407, 408, 409, 410, 416, 418, 420, 424, 429, 432, 435, 437, 444, 446, 453, 455, 457, 459, 463, 490, 496, 520, 538, 541, 546, 547, 548, 550.

Écran, 17, 35, 39, 72, 89, 99, 100, 101, 105, 107, 109, 110, 180, 188, 208, 219, 226, 228, 243, 247, 272, 309, 362, 363, 364, 367, 372, 378, 386, 394, 395, 396, 404, 441, 444, 445, 446, 447, 458, 461, 463, 464, 465, 466, 471, 472, 473, 474, 475, 487, 514, 514, 524, 526, 527, 534, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 550.

Effet(s), 12, 17, 32, 33, 34, 55, 58, 66, 69, 87, 106, 107, 121, 122, 142, 143, 167, 172, 211, 228, 238, 249, 274, 278, 304, 319, 335, 370, 380, 388, 395, 396, 428, 463, 474, 489, 503, 518, 520, 534, 536, 538, 546.

Ekstasis, 277, 286.

Émerveillement, 65, 152, 153, 163, 179, 348, 518, 537.

Émotion, 12, 16, 30, 47, 57, 69, 82, 87, 119, 129, 131, 137, 143, 152, 154, 164, 177, 181, 193, 214, 217, 222, 232, 242, 244, 245, 259, 261, 262, 300, 301, 302, 313, 321, 330, 331, 345, 347, 356, 358, 370, 372, 375, 380, 385, 386, 388, 412, 443, 461, 478, 482, 498, 501, 502, 503, 512, 514, 520, 523, 524, 527, 542, 545.

Empathie, 138, 168, 300, 462, 464, 495, 496, 502.

Empreinte, 12, 13, 14, 32, 33, 43, 44, 55, 71, 73, 74, 76, 83, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 113, 131, 162, 193, 194, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 278, 280, 282, 283, 364, 439, 472, 500, 545.

Enchantement, 132, 133, 137, 144, 154, 163, 168, 179, 474, 501, 532, 535, 539.

En deçà, 5, 16, 26, 125, 130, 155, 162, 209, 222, 239, 275, 362, 368, 395, 447, 475, 494, 545.

Enfance, 26, 133, 137, 143, 144, 151, 153, 154, 155, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 167, 168, 180, 181, 185, 237, 251, 253, 291, 299, 301, 304, 306, 348, 363, 364, 365, 375, 415, 422, 423, 441, 451, 452, 453, 459, 468, 474, 477, 499, 532, 541.

Enfantement, 117, 120, 285, 288.

Énigme, 5, 17, 18, 20, 25, 26, 30, 34, 35, 36, 49, 58, 67, 69, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 94, 108, 115, 118, 193, 197, 201, 357, 371, 386, 412, 432, 516, 549.

Entre-deux, 18, 45, 80, 107, 111, 186, 265, 271, 356, 358, 389, 446, 447, 459, 524, 551.

Épiphanie, 74, 94, 110, 259, 273, 278, 314.

Épreuve, 25, 40, 130, 163, 178, 181, 193, 221, 232, 237, 238, 239, 242, 243, 297, 301, 342, 408, 410, 411, 415, 462, 550.

Éprouvé(s), 20, 30, 39, 130, 170, 362, 462.

Étonnement, 76, 243, 331, 386, 410, 515, 523.

Étranger, 199, 237, 250, 357, 404, 466, 469, 475, 483, 498, 504, 507, 509, 510, 511, 518, 549.

Être au monde, 5, 12, 14, 25, 35, 36, 53, 54, 61, 66, 80, 85, 87, 89, 90, 114, 115, 118, 119, 124, 131, 136, 137, 140, 142, 175, 177, 232, 235, 239, 263, 276, 277, 288, 291, 312, 325, 326, 337, 354, 367, 403, 419, 439, 451, 456, 458, 461, 464, 481, 493, 497, 501, 502, 521, 527, 529, 537, 538, 539, 542, 551, 552.

Être à l'image, être pour l'image, 56, 74, 75, 115, 142, 179, 358, 377, 412, 501.

Événement, 80, 81, 82, 85, 110, 114, 115, 174, 233, 300, 356, 359, 382, 519, 520.

Expérience, 5, 17, 18, 19, 34, 38, 39, 41, 54, 58, 59, 61, 73, 74, 75, 78, 81, 82, 83, 90, 91, 94, 95, 103, 111, 122, 127, 130, 131, 135, 136, 139, 141, 143, 144, 145, 147, 159, 160, 161, 163, 167, 175, 176, 180, 182, 189, 193, 194, 199, 200, 206, 207, 208, 217, 229, 237, 229, 237, 240, 245, 247, 253, 256, 263, 264, 275, 286, 290, 294, 318, 320, 330, 346, 351, 354, 358, 376, 380, 385, 387, 403, 404, 408, 409, 411, 412, 413, 415, 418, 422, 431, 438, 441, 447, 457, 458, 459, 466, 470, 471, 472, 474, 475, 477, 478, 479, 481, 488, 492, 494, 495, 498, 499, 501, 502, 503, 505, 512, 515, 518, 528, 529, 531, 535, 540, 541, 543, 544, 550, 551.

Extase, 193, 277, 314, 420.

F

Face à, (ou faire face), 11, 17, 29, 48, 52, 59, 64, 71, 78, 87, 109, 114, 123, 124, 128, 130, 138, 139, 143, 163, 166, 193, 195, 197, 199, 202, 226, 266, 288, 304, 305, 313, 320, 344, 348, 357, 369, 379, 382, 385, 391, 395, 403, 404, 412, 413, 418, 420, 430, 433, 434, 439, 441, 443, 465, 466, 470, 471, 472, 478, 482, 487, 489, 491, 492, 493, 496, 497, 507, 508, 514, 517, 523, 524, 532, 543, 545, 546, 550, 551.

Face (la), 16, 18, 25, 26, 30, 32, 49, 60, 63, 74, 75, 76, 82, 89, 109, 117, 121, 125, 129, 131, 146, 177, 194, 198, 199, 200, 201, 202, 213, 218, 240, 252, 257, 259, 260, 265, 268, 269, 271, 273, 274, 285, 301, 304, 337, 342, 345, 353, 364, 380, 383, 384, 387, 409, 447, 451, 453, 464, 469, 473, 475, 481, 495, 496, 498, 499, 512, 517, 541, 544.

Facialité, 383.

Fantasma, 19, 32, 47, 89, 114, 239, 241, 243, 251, 255, 271, 281, 282, 283, 363, 363, 437, 550.

Fantôme, 49, 56, 66, 77, 85, 248, 254, 333, 369, 422, 427, 432, 433.

Fascination, 5, 73, 363, 409, 423, 463, 466, 467, 470, 532, 537, 546.

Fiction, 13, 44, 45, 50, 57, 58, 88, 101, 102, 104, 113, 156, 161, 186, 208, 232, 234, 235, 238, 248, 254, 255, 257, 276, 279, 325, 326, 331, 335, 337, 338, 339, 358, 364, 367, 385, 403, 404409, 413, 418, 419, 421, 430, 441, 443, 445, 446, 448, 454464, 473, 528, 539, 545, 551.

Filmique, 100, 318, 372, 404, 511, 512, 514, 515, 519, 537, 542.

Figure figurante, 33, 202, 245, 274, 351, 354.

Figurance, 5, 435, 513, 546.

Focaliser, 16, 352, 385, 516.

Fœtus, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 460, 536.

Fragment, 88, 105, 113, 123, 253, 300, 301, 370, 371, 375, 398, 408, 439, 474, 513, 534, 538, 543, 549.

Frontal / Frontalité, 15, 121, 147, 158, 167, 173, 195, 197, 211, 284, 330, 380, 382, 383, 391, 433, 496, 508, 519.

G

Genre (artistique), 11, 18, 30, 31, 36, 37, 38, 43, 65, 66, 67, 69, 89, 342, 347, 387, 389, 469, 515, 545.

Genre (sexe), 267, 347, 391, 398, 418, 419, 442, 497,

Geste, 5, 11, 14, 25, 30, 33, 36, 40, 44, 45, 47, 49, 53, 54, 57, 58, 70, 73, 75, 82, 90, 91, 93, 95, 97, 102, 113, 140, 142, 149, 154, 156, 160, 162, 163, 169, 172, 174, 175, 176, 183, 189, 193, 206, 209, 222, 234, 236, 237, 239, 240, 242, 259, 262, 263, 264, 275, 282, 283, 287, 292, 299, 300, 303, 305, 307, 309, 314, 321, 323, 327, 331, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 347, 350, 352, 354, 355, 356, 359, 360, 376, 377, 381, 382, 394, 395, 399, 403, 415, 427, 429, 430, 431, 433, 434, 438, 439, 442, 447, 448, 456, 457, 458, 481, 483, 495, 508, 511, 513, 516, 519, 520, 524, 542, 546, 547, 548, 550, 551.

Gestus, 339, 354, 355, 526.

Gravité, 15, 95, 143, 158, 163, 285, 286, 318, 331, 335, 337, 339, 424, 490, 519, 524, 528, 541.

Gros plan, 88, 101, 105, 109, 197, 207, 211, 348, 349, 350, 365, 398, 548.

H

Hyperstase, 271, 278.

Hypnose, 508.

Hypnotique, 5, 17, 173, 365, 444, 470, 501, 507.

Hypocrite, Hypocrisie, 15, 194, 320.

Hypostase, 265, 276, 277.

I

Icône, 30, 219, 260, 264, 266, 268, 275, 278, 279, 299, 301, 310, 388, 389, 467.

Identité, 5, 16, 19, 51, 53, 86, 107, 185, 186, 205, 244, 245, 271, 284, 286, 289, 297, 312, 318, 327, 336, 344, 371, 384, 386, 394, 395, 398, 404, 413, 419, 424, 425, 441, 448, 453, 454, 462, 467, 468, 469, 474, 475, 488, 514, 531.

Identification,

Idole, 268, 275, 279, 293, 301, 371, 467.

Illumination, 138, 177, 189, 209, 314, 538.

Il y a, 41, 123.

Images acheiropoïètes, 72, 265, 266, 267, 269, 282.

Image dialectique, 137, 148, 163, 181, 359, 501.

Image-mouvement, 71, 88, 349, 355, 357, 360, 515, 521, 525, 548.

Imaginaire, 5, 12, 13, 15, 19, 20, 30, 40, 44, 49, 56, 60, 69, 74, 95, 99, 101, 103, 136, 145, 146, 147, 166, 167, 171, 177, 180, 208, 216, 219, 220, 221, 235, 236, 238, 241, 264, 271, 274, 277, 280, 283, 339, 362, 367, 369, 412, 422, 431, 443, 446, 447, 464, 475, 532, 535, 537.

Imago, 32, 33, 34, 43, 44, 101, 102, 107, 388.

Immanence, 55, 75, 103, 112, 114, 193, 221, 455.

Impression, 21, 25, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 86, 101, 119, 131, 101, 193, 200, 216, 241, 242, 243, 254, 259, 261, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 307, 318, 349, 354, 409, 410, 487, 494, 500, 503, 509, 519, 548, 549.

Incarnation, 15, 21, 34, 43, 87, 113, 177, 188, 193, 194, 260, 261, 264, 271, 276, 282, 283, 285300, 314, 318, 319, 324, 332, 333, 334, 338, 339, 381, 385, 392, 448, 453, 454, 547, 551.

Inconscient, 19, 78, 79, 129, 147, 175, 176, 221, 222, 240, 244, 245, 310, 327, 336, 357, 415, 425, 452, 475, 486, 496, 494, 500, 501, 502, 507, 528, 534.

Individuation, 41, 53, 72, 110, 123, 186, 187, 244, 301, 326, 410.

Ineffable, 30, 58, 76, 79, 265, 358, 472, 522.

Infans, 130, 151, 164.

Innocence, 17, 26, 63, 133, 144, 149, 151, 152, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 253, 309, 379, 397, 469, 521, 546, 550.

Inquiétude, 36, 40, 57, 73, 87, 129, 133, 153, 155, 158, 162, 163, 172, 179, 181, 182, 184, 185, 193, 245, 248, 256, 301, 315, 331, 403, 409, 410, 435, 439, 497, 537, 544, 546.

Instant, 40, 80, 81, 86, 94, 109, 112, 113, 114, 115, 120, 129, 130, 139, 140, 148, 151, 155, 158, 163, 167, 169, 171, 201, 203, 229, 216, 223, 233, 234, 236, 253, 254, 286, 290, 294, 295, 297, 306, 321, 324, 330, 338, 341, 356, 357, 359, 360, 368, 372, 382, 386, 408, 409, 430, 438, 455, 460, 472, 492, 498, 501, 504, 509, 512, 518, 527531, 533, 539, 541, 543, 546, 552.

Installation, 11, 88, 109, 110, 111, 112, 213, 217, 218, 220, 221, 222, 252, 254, 284, 289, 290, 297, 298, 299, 302, 304, 310, 313, 391, 403, 439, 445, 447, 451, 460, 461, 463, 465, 473, 514, 523, 524, 526, 534, 535, 537, 540, 542, 548.

Interface, 82, 277, 458.

Introspection, 331, 337, 497, 517.

Intuition, 18, 21, 23, 59, 65, 66, 79, 175, 193, 205, 209, 223, 240, 388.

Intention, 36, 46, 49, 54, 66, 71, 79, 80, 86, 114, 127, 156, 175, 176, 201, 205, 209, 22, 227, 229, 233, 242, 281, 310, 334, 501, 522, 551.

Intensité, 15, 19, 36, 39, 61, 63, 74, 75, 77, 123, 124, 130, 133, 144, 167, 169, 171, 185, 221, 230, 240, 244, 249, 275, 284, 289, 291, 299, 300, 304, 315, 331, 348, 362, 375, 382, 435, 435, 466, 481, 483, 486, 498, 501, 527, 542.

Inquiétante étrangeté, 244, 249, 250, 251, 252, 254, 255.

Ipséité, 5, 57, 86, 405, 519, 548, 549.

J

Je-ne-sais-quoi, 58, 79, 80, 520, 548.

Jeu, 33, 39, 65, 111, 112, 113, 137, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 174, 175, 233, 237, 238, 317, 318, 319, 321, 323, 326, 327, 331, 332, 334, 335, 336, 338, 339, 353, 356, 358, 362, 366, 367, 368, 372, 373, 374, 375, 381, 382, 384, 385, 387, 389, 391, 392, 397, 399, 404, 422, 431, 452, 457, 493, 514, 548.

K

Kairos, 113, 114.

L

Lèvres, 157, 175, 187, 199, 274, 370, 396, 453, 456, 471.

Lumière, 14, 16, 25, 31, 33, 34, 35, 50, 5559, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 91, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 105, 106, 113, 119, 121, 123, 124, 130, 131, 132, 133, 138, 139, 142, 148, 161, 162, 167, 171, 172, 179, 180, 181, 202, 205, 206, 209, 211, 217, 226, 227, 229, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 240, 243, 245, 252, 270, 276, 277, 278, 280, 281, 290, 291, 292, 293, 294, 299, 307, 310, 313, 314, 315, 329, 330, 334, 335, 337, 338, 340, 351, 353, 372, 384, 395, 399, 410, 413, 418, 420, 423, 424, 425, 430, 432, 444, 456, 464, 466, 486, 489, 501, 509, 528, 534, 538, 540, 545, 549, 550.

M

Mal, Malaise, 63, 178, 185, 186, 255, 307, 311, 315, 387, 388, 473, 517.

Mannequin, 229, 254, 255, 336, 361, 363, 367, 368, 430, 432.

Masque, 14, 15, 16, 26, 33, 60, 87, 88, 104, 107, 109, 128, 161, 162, 163, 164, 187, 194, 198, 228, 236, 273, 275, 280, 283, 303, 305, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 335, 337, 339, 342, 343, 348, 360, 364, 365, 367, 377, 384, 386, 387, 392, 393, 397, 398, 420, 442, 443, 448, 451, 453, 454, 465, 467, 475, 482, 507, 511, 516, 521, 546, 547.

Maquillage, 88, 335, 339, 340, 342, 395, 396, 397, 418, 419, 451, 453.

Médium, 13, 14, 30, 65, 86, 87, 88, 89, 169, 186, 205, 209, 220, 232, 265, 266, 267, 268, 278, 279, 283, 284, 292, 301, 306, 308, 314, 315, 341, 367, 394, 405, 423, 440, 441, 449, 451, 459, 464, 520, 536, 541, 544, 548, 549.

Mélancolie, 178, 185, 419.

Mémoire, 19, 34, 40, 44, 49, 60, 88, 107, 175, 176, 188, 195, 197, 202, 203, 208, 209, 223, 230, 235, 315, 339, 357, 403, 408, 461, 473, 478, 501, 508, 523, 524, 525, 538, 539, 543.

Métamorphose, métamorphique, 18, 19, 95, 99, 159, 237, 272, 335, 346, 363, 411, 467.

Métaphore, 25, 32, 34, 49, 69, 83, 114, 140, 180, 232, 268, 275, 280, 284, 300, 313, 322, 359, 380, 438, 454, 457, 461, 463, 477, 479, 487, 488, 494, 500, 520, 534, 549, 550.

Métaphysique, 5, 41, 56, 73, 90, 93, 115, 122, 244, 256, 259, 261, 279, 301, 304, 310, 331, 410, 455, 471, 536.

Méta-physique, 50, 472.

Métonymie, 49, 268, 280, 300, 438, 549.

Mimesis, 12, 33, 43, 46, 48, 49, 50, 57, 321.

Mimétique, 43, 142, 174, 183, 336, 339, 404, 430, 431, 438, 439, 441, 442, 464, 469.

Miracle, 112, 265, 267, 273, 274, 278, 281, 282, 301.

Miroir, 13, 17, 32, 50, 55, 57, 58, 63, 72, 73, 129, 130, 131, 178, 201, 217, 223, 226, 227, 230, 243, 334, 364, 369, 370, 394, 399, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 469, 471, 472, 473, 474, 507, 531, 547, 551.

Modèle, 11, 12, 29, 33, 35, 38, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 55, 70, 71, 106, 144, 153, 165, 166, 169, 178, 183, 185, 187, 205, 240, 254, 266, 267, 273, 282, 287, 290, 298, 301, 306, 307, 314, 319, 330, 331, 335, 338, 339, 362, 362, 364, 367, 368,

375, 384, 385, 391, 395, 419, 423, 431, 443, 446, 472, 491, 510, 518, 519, 521, 531.

Moi, *Moi*, 57, 112, 159, 195, 201, 217, 256, 323, 324, 325, 326, 327, 332, 333, 398, 446, 452, 454, 462.

Mort, 14, 25, 31, 48, 57, 73, 75, 76, 77, 86, 89, 95, 106, 108, 109, 111, 112, 118, 177, 200, 223, 238, 253, 254, 255, 256, 261, 264, 265, 271, 273, 275, 279, 282, 283, 284, 285, 288, 291, 293, 294, 303, 304, 305, 306, 309, 311, 312, 315, 319, 324, 331, 332, 333, 337, 338, 346, 368, 370, 408, 409, 411, 412, 417, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 434, 435, 461, 468, 471, 481, 489, 510, 511, 514, 534, 536, 541, 546, 547, 550.

Mortifère, 14, 30, 47, 107, 179, 250, 281, 283, 302, 307, 369, 403, 422, 425, 499, 502, 547,

N

Naissance, 6, 14, 16, 25, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 106, 108, 109, 110, 112, 117, 119, 120, 122, 123, 127, 128, 130, 136, 138, 146, 199, 211, 215, 217, 219, 230, 234, 285, 289, 434, 457, 462, 489, 545, 546.

Noir et blanc, 69, 70, 99, 105, 117, 205, 211, 223, 225, 284, 290, 309, 334, 338, 429, 443, 490, 501.

Nourrisson, 25, 109, 110, 112, 113, 115, 128, 129, 197, 415, 434.

Nouveau-né, 104, 110, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 127, 128, 129, 130, 152, 157, 285.

Nudité, 149, 213, 240, 290, 315, 374, 385, 419.

Nudité du visage, 122, 149, 162, 194, 314, 386.

Numérique, 13, 17, 86, 89, 109, 112, 182, 184, 186, 188, 446, 447, 448, 465, 467, 472, 473, 474, 475, 485, 515.

O

Occasion, 5, 6, 16, 35, 39, 64, 79, 89, 110, 112, 113, 114, 115, 131, 142, 193, 207, 210, 235, 237, 244, 356, 360, 368, 376, 382, 386, 403, 409, 413, 429, 432, 435, 439, 478, 499, 502, 522, 528, 548, 551.

Ontologie, 61, 259, 275, 348, 356, 412, 440.

Ombre, 16, 17, 18, 25, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 46, 47, 49, 50, 52, 55, 56, 63, 69, 70, 72, 76, 77, 78, 80, 86, 87, 98, 121, 138, 143, 144, 148, 149, 171, 176, 177, 205, 209, 219, 223, 226, 227, 231, 232, 244, 278, 294, 299, 302, 315, 333, 334, 337, 338, 351, 391, 409, 410, 413, 420, 423, 425, 432, 433, 435, 437, 438, 444, 464, 473, 474, 478, 486, 509, 535, 541, 546.

Opacité, 19, 34, 49, 58, 124, 197, 252, 303, 307, 382, 409, 435, 447, 456.

Opérateur, 187, 338, 420, 507, 508.

Operator, 293, 321, 322.

Oreille, 123, 154, 156, 165, 172, 174, 262, 429, 526.

Origine, 12, 14, 20, 25, 31, 32, 33, 36, 43, 44, 55, 63, 67, 74, 76, 77, 78, 82, 83, 91, 93, 94, 95, 95, 96, 97, 102, 11é, 121, 122, 123, 124, 125, 129, 131, 132, 138, 170, 174, 176, 199, 206, 209, 233, 234, 235, 237, 251, 254, 256, 276, 278, 283, 327, 348, 437, 438, 448, 457, 458, 464, 467, 481, 482, 505, 528, 542, 545, 546, 548, 550.

Oubli, 69, 117, 118, 159, 223, 233, 235, 256, 292, 311, 338, 396, 405, 417, 422, 474, 511, 512, 526.

P

Par-delà, 18, 19, 57, 58, 65, 67196, 220, 222, 253, 257, 309, 313, 318, 429, 447, 481, 482, 494, 515, 527, 548.

Partage du sensible, 352.

Parure, 173, 366, 404, 410, 413, 423, 446, 451, 452, 453, 455.

Passage, 12, 39, 52, 57, 69, 81, 85, 86, 87, 111, 123, 130, 139, 140, 143, 145, 148, 151, 191, 238, 241, 244, 261, 269, 322, 335, 358, 387, 408, 409, 410, 420, 425, 429, 431, 438, 439, 445, 463, 481, 486, 488, 494, 497, 509, 511, 517, 524, 527, 535, 543, 544, 547.

Passion, 70, 72, 76, 193, 232, 267, 268, 272, 273, 277, 287, 320, 462, 478.

Pathos, 16, 119, 132, 193, 232, 277, 524, 547.

Paysage, 60, 65, 140, 148, 152, 165, 167, 169, 183, 188, 189, 214, 216, 233, 234, 238, 294, 395, 404, 425, 445, 477, 478, 481, 485, 487, 507, 512, 537, 538, 539.

Peau, 49, 55, 57, 82, 87, 99, 100, 106, 118, 121, 128, 139, 154, 158, 213, 240, 257, 260, 264, 325, 338, 342, 345, 349, 370, 384, 391, 397, 429, 441, 449, 451, 456, 534.

Peinture, 12, 13, 15, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 43, 44, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 69, 85, 88, 113, 169, 186, 230, 250, 271, 275, 300, 329, 342, 383, 409, 410, 427, 437, 439, 446, 452, 457, 485, 511, 515, 542.

Perception, 12, 19, 25, 33, 34, 39, 56, 59, 60, 65, 71, 124, 125, 130, 135, 136, 145, 146, 171, 176, 184, 198, 200, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 219, 225, 227, 229, 2235, 239, 242, 247, 263, 291, 300, 357, 417, 475, 477, 485, 527, 529, 547.

Persona, 320, 392, 393.

Personne, 5, 11, 12, 15, 29, 37, 39, 46, 50, 51, 53, 58, 80, 113, 115, 128, 132, 148, 155, 159, 168, 185, 189, 194, 195, 196, 197, 201, 214, 218, 221, 227, 228, 234, 240, 256, 260, 289, 301, 310, 318, 320, 322, 329, 331, 337, 342, 352, 352, 365, 365, 367, 369371, 388, 389, 393, 394, 415, 417, 418, 422, 437, 438, 454, 471, 486, 491, 492, 493, 494, 497, 500, 501, 502, 503, 505, 507, 508, 518, 519, 529, 547.

Personnage, 52,166, 205, 228, 248, 256, 318, 319, 320, 325, 327, 330, 331, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 347, 348, 350, 362, 363, 366, 370, 374, 381, 382, 385, 388, 389, 391, 392, 394, 395,396, 397, 398, 399, 429, 433, 443, 444, 468, 470, 547.

Perte, 33, 36, 46, 136, 144, 156, 168, 170, 177, 185, 186, 187, 214, 216, 233, 221, 233, 237, 239, 242, 251, 270, 293, 294, 295, 302, 308, 312, 314, 317, 324, 341, 371, 392, 417, 469, 508, 518, 550.

Phantasma, 226, 247, 248.

Phénomène(s), 25, 60, 76, 80, 95, 97, 115, 127, 136, 139, 140, 147, 152, 153, 157, 163, 168, 177, 208, 216, 218, 220, 234, 239, 240, 248, 268, 291, 415, 420, 421, 470, 539.

Photogénie, 77, 172, 324, 429, 535.

Photographie, Photographier, 5, 13, 14, 20, 29, 30, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 89, 98, 109, 113, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 140, 144, 148, 153, 155, 156, 158, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,

185, 186, 187, 188, 194, 198, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 216, 217, 220, 222, 225, 226, 227, 229, 230, 232, 235, 240, 241, 244, 245, 254, 255, 256, 260, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 292, 293, 294, 297, 300, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 314, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 350, 351, 354, 355, 356, 357, 359, 362, 365, 366, 367, 369, 370, 372, 373, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 392, 393, 394, 395, 396, 399, 400, 403, 404, 410, 413, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 437, 439, 440, 441, 444, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 453, 454, 457, 459, 461, 464, 467, 471, 473, 474, 485, 486, 488, 490, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 531, 532, 542, 543, 545, 546, 547, 548, 550, 552.

Pour-trait, 11, 48, 58, 385, 503, 508.

Présence, 12, 14, 19, 32, 34, 335, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 49, 70, 77, 86, 88, 94, 95, 113, 114, 123, 129, 132, 137, 138, 139, 142, 146, 157, 159, 169, 170, 172, 177, 178, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 207, 209, 217, 228, 234, 239, 240, 241, 243, 245, 247, 291, 292, 293, 294, 295, 299, 300, 302, 307, 308, 315, 322, 324, 326, 336, 339, 349, 350, 356, 368, 371, 372, 388, 417, 418, 427, 429, 432, 439, 445, 447, 456, 461, 486, 492, 493, 497, 498, 508, 509, 511, 514, 532, 533, 535, 546, 549, 550.

Profane, 86, 138, 177, 179, 193, 259, 261, 280, 301.

Projection, 16, 19, 32, 34, 35, 36, 55, 57, 73, 98, 101, 102, 103, 105, 107, 143, 206, 208, 293, 313, 364, 372, 394, 395, 403, 420, 425, 433, 443, 44, 446, 447, 449, 457, 460, 461, 462, 463, 464, 487, 488, 509, 514.

Proximité, 17, 33, 34, 39, 41, 54, 117, 140, 141, 157, 198, 200, 208, 241, 244, 268, 269, 270, 349, 352, 353, 417, 466, 467, 472, 478, 495, 496, 501, 507.

Psyché (la), 5, 36, 39, 64, 66, 76, 90, 175, 251, 290, 304, 370, 377, 404, 412, 445, 458, 474, 478, 504, 514, 524, 539, 544.

Public, 16, 72, 194, 282, 293, 325, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 350, 351, 354, 355, 356, 358, 380, 381, 382, 457, 520.

Pulsion, 33, 63, 69, 117, 127, 159, 175, 195, 232, 288, 311, 312, 326, 327, 423, 425, 428, 429, 434, 445, 470, 478, 493, 510.

Pupille, 128, 129, 139, 198, 211, 212, 232, 233, 250, 252, 453, 470, 496.

Q

Quotidien, Quotidienneté, 46, 51, 52, 53, 75, 117, 154, 167, 168, 172, 194, 198, 199, 238, 250, 253, 255, 292, 306, 315, 344, 351, 362, 394, 396, 397, 399, 417, 420, 423, 429, 430, 441, 446, 473, 482, 487, 517, 526, 541, 543.

R

Rapport, 5, 11, 14, 15, 16, 18, 25, 30, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 45, 47, 49, 50, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 63, 66, 74, 75, 76, 78, 80, 82, 83, 85, 87, 88, 91, 94, 95, 98, 111, 114, 129, 130, 131, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 151, 152, 171, 176, 177, 178, 185, 197, 198, 199, 200, 206, 211, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 232, 234, 235, 239, 242, 244, 248, 253, 270, 286, 309, 314, 322, 324, 327, 337, 340, 344, 349, 350, 355, 356, 368, 371, 375, 377, 381, 382, 388, 396, 398, 413, 415, 417, 418, 421, 425, 428, 429, 434, 435, 439, 441, 442, 445, 446, 447, 451, 462, 466, 467, 468, 470, 471, 472, 475, 478, 481, 483, 486, 491, 493, 494, 495, 496,

497, 498, 499, 500, 502, 504, 509, 518, 521, 522, 528, 531, 538, 539, 541, 545, 546, 548, 549, 550, 551.

Ravisement, 163, 277.

Récepteur, 5, 40, 173, 193, 285, 286, 332, 379, 395, 396, 453, 489, 514.

Réel, 12, 13, 14, 30, 34, 36, 49, 58, 60, 64, 71, 77, 80, 82, 95, 101, 109, 140, 144, 145, 146, 148, 160, 169, 171, 175, 208, 216, 221, 222, 227, 229, 234, 237, 242, 250, 252, 254, 277, 280, 284, 319, 322, 337, 339, 340, 343, 347, 356, 364, 365, 380, 387, 392, 393, 394, 395, 409, 412, 418, 422, 427, 434, 439, 441, 444, 445, 464, 465, 467, 469, 472, 474.

Référent, 14, 33, 36, 39, 41, 45, 98, 102, 104, 113, 139, 141, 155, 275, 322, 339, 357, 389, 415, 422, 431, 434, 441.

Réflexion, 5, 14, 20, 21, 26, 27, 46, 72, 108, 163, 294, 318, 339, 347, 350, 367, 401, 404, 407, 408, 409, 413, 416, 421, 422, 424, 432, 435, 437, 438, 453, 455, 457, 459, 463, 465, 469, 472, 474, 476, 478, 493, 494, 497, 504, 551.

Reflet, 13, 17, 25, 32, 33, 34, 35, 36, 49, 55, 59, 63, 69, 72, 76, 77, 85, 86, 98, 128, 130, 131, 142, 176, 219, 226, 227, 256, 369, 403, 404, 407, 408, 409, 412, 413, 415, 416, 418, 422, 423, 425, 430, 432, 437, 438, 439, 442, 443, 444, 445, 447, 449, 451, 452, 453, 454, 457, 458, 460, 461, 465, 473, 507, 535, 536, 537, 538, 541, 546, 547.

Réfraction, 34, 49, 55, 56, 143, 166, 244, 464.

Regard, 5, 14, 15, 16, 20, 25, 27, 29, 32, 34, 37, 49, 54, 55, 59, 60, 63, 69, 73, 74, 78, 79, 82, 85, 87, 91, 112, 115, 119, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 195, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 212, 217, 230, 235, 236, 244, 245, 247, 249, 251, 252, 255, 257, 260, 270, 273, 279, 285, 288, 290, 291, 293, 294, 295, 302, 303, 304, 309, 315, 316, 320, 324, 330, 331, 334, 344, 349, 350, 352, 353, 357, 358, 360, 362, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 379, 381, 382, 384, 387, 393, 394, 395, 399, 408, 409, 411, 415, 416, 418, 420, 421, 423, 431, 432, 435, 438, 439, 442, 452, 456, 458, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 479, 489, 490, 491, 493, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 517, 519, 524, 529, 537, 543, 545, 546,

Regardeur(s), regarder, 11, 48, 54, 64, 73, 117, 125, 128, 132, 135, 136, 137, 138, 138, 143, 148, 149, 151, 155, 157, 158, 169, 170, 173, 174, 184, 187, 198, 207, 209, 219, 223, 225, 230, 232, 236, 239, 240, 242, 250, 259, 262, 265, 268, 270, 271, 280, 282, 288, 291, 292, 295, 321, 322, 325, 337, 339, 340, 342, 345, 352, 356, 360, 363, 379, 380, 382, 385, 388, 393, 397, 398, 403, 407, 408, 417, 425, 427, 429, 430, 432, 434, 437, 438, 442, 443, 453, 460, 462, 466, 482, 483, 487, 493, 499, 508, 512, 517, 522, 525, 527, 533, 548, 549, 550, 552.

Rencontre, 5, 6, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 30, 34, 38, 40, 41, 44, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 69, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 89, 90, 95, 97, 102, 103, 111, 112, 114, 115, 116, 119, 128, 129, 130, 131, 133, 136, 137, 138, 139, 141, 143, 145, 148, 149, 156, 159, 163, 169, 170, 178, 181, 193, 195, 197, 201, 203, 210, 212, 216, 222, 231, 235, 236, 237, 241, 244, 254, 255, 259, 261, 262, 268, 274, 276, 277, 280, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 300, 303, 307, 315, 318, 321, 324, 326, 331, 333, 337, 338, 350, 351, 354, 357, 359, 360, 362, 371, 381, 382, 385, 388, 389, 398, 399, 403, 404, 405, 410, 413, 415, 420, 423, 425, 431, 433, 434, 435, 438, 447, 448, 458, 462, 463, 464, 465, 467, 469, 470, 472, 473,

474, 476, 477, 479, 481, 482, 483, 485, 486, 493, 495, 499, 500, 500&, 502, 503, 504, 505, 509, 510, 513, 514, 518, 520, 521, 525, 527, 528, 534 ? 535, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 549, 551, 552.

Répétition, 33, 40, 48, 70, 93, 131, 159, 174, 185, 260, 263, 276, 375, 384, 397, 430, 434, 447.

Représentation, 5, 11, 14, 18, 19, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 45, 46, 48, 52, 53, 56, 58, 63, 69, 70, 74, 78, 97, 102, 110, 113, 124, 153, 159, 173, 174, 177, 178, 179, 181, 182, 193, 195, 197, 207, 211, 212, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 227, 228, 239, 242, 256, 262, 265, 266, 267, 274, 275, 283, 294, 299, 301, 314, 320, 322, 323, 325, 327, 329, 331, 336, 337, 340, 346, 347, 351, 353, 358, 366, 380, 382, 384, 387, 398, 400, 404, 409, 410, 412, 435, 442, 444, 445, 446, 447, 452, 453, 454, 463, 473, 474, 500, 501, 525, 543, 545, 548, 549, 551.

Résistance, 117, 147, 179, 187, 188, 230, 280, 286, 355, 420, 423, 433, 489, 496, 500, 501, 503, 512, 548.

Ressemblance, 30, 33, 34, 37, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 57, 86, 89, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 113, 208, 219, 266, 268, 269, 271, 384, 432, 469, 485,

Ritratto, 48, 49, 510, 511, 518.

Rêve, 19, 27, 35, 65, 87, 89, 103, 140, 145, 166, 167, 180, 223, 233, 234, 235, 248, 255, 282, 319, 333, 361, 266, 378, 405, 471, 477, 495, 503, 528, 529, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 551.

Réveil, 87, 358, 359, 425, 477, 499, 519, 533, 551.

Révélation, 13, 33, 34, 36, 43, 47, 58, 73, 74, 80, 81, 65, 86, 169, 208, 242, 243, 259, 263, 265, 268, 275, 277, 278, 279, 281, 302, 305, 326, 363, 364, 365, 409, 437, 488, 495, 500.

Rire, 26, 153, 155, 156, 157, 158, 344, 345, 366, 399, 520, 548.

Rôle, 15, 55, 157, 177, 267, 268, 308, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 325, 329, 331, 335, 336, 338, 341, 342, 347, 348, 350, 351, 353, 358, 366, 368, 371, 375, 377, 379, 381, 384, 386, 387, 391, 422, 443, 489, 491.

S

Sacré, 36, 44, 51, 74, 176, 177, 193, 259, 261, 264, 265, 266, 267, 279, 280, 286, 292, 298, 302, 308, 310, 313, 314, 409, 455, 541.

Sacrifice, 63, 257, 264, 275, 283.

Sainte Face, 260, 265, 268, 269, 271, 273.

Saint Suaire, 264, 272, 278, 279, 280, 282.

Saturation, 87, 124, 143, 147, 155, 172, 365, 387, 538, 546.

Séduction, 374, 375, 377, 398, 404, 410, 417, 428, 454, 495, 503, 514.

Semblance, 49, 50, 90, 275, 300, 332, 370, 438, 475, 547.

Sensation, 19, 57, 65, 74, 80, 82, 103, 115, 118, 120, 122, 123, 124, 130, 136, 139, 143, 149, 167, 200, 207, 208, 217, 219, 221, 29, 239, 241, 242, 243, 245, 247, 251, 253, 264, 275, 277, 282, 291, 346, 358, 395, 434, 438, 441, 459, 461, 464, 471, 483, 524.

Sensible, 5, 12, 14, 16, 18, 20, 25, 30, 35, 36, 43, 46, 47, 50, 52, 56, 57, 58, 59, 61, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 87, 90, 91, 98, 111, 113, 114, 115, 116, 127, 131, 135, 136, 137, 139, 142, 145, 146, 147, 149, 160, 162, 176, 182, 186, 188, 193, 206, 209, 215, 220, 222, 226, 232, 237, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 253, 257, 261, 262, 263, 265, 267, 268, 269, 271, 275, 276, 277, 280, 281, 285, 287, 290, 301, 302, 319, 320, 321, 332, 336, 338, 342, 347, 351, 352, 354, 357,

358, 371, 382, 386, 387, 389, 395, 399, 429, 445, 447, 452, 453, 456, 457, 458, 459, 461, 470, 479, 481, 485, 486, 487, 502, 505, 509, 516, 518, 520, 523, 524, 525, 528, 537, 545, 547, 548, 550.

Seuil, 16, 20, 26, 33, 38, 39, 40, 79, 81, 86, 98, 107, 111, 118, 131, 146, 166, 172, 201, 220, 222, 235, 238, 244, 261, 279, 281, 293, 294, 308, 323, 331, 337, 355, 358, 367, 378, 411, 422, 425, 444, 457, 458, 460, 465, 497, 502, 510, 515, 524, 528, 533, 535, 536, 541, 546.

Sexe, 112, 162, 252, 253, 288, 375, 376, 398, 445, 453, 456.

Signe, 17, 52, 70, 88, 95, 97, 135, 140, 160, 177, 189, 218, 292, 319, 338, 355, 359, 377, 388, 389, 396, 419, 439, 499, 501, 512, 515.

Silence, 41, 60, 75, 111, 121, 122, 123, 172, 173, 174, 176, 240, 286, 304, 330, 334, 338, 341, 350, 357, 359, 360, 380, 391, 416, 424, 470, 478, 490, 509, 510, 511, 512, 514, 524, 525, 526.

Site (lieu), 20, 39, 48, 67, 504, 505, 507, 509, 511.

Site de l'étranger, 504, 507, 509, 511.

Soi, 5, 11, 19, 37, 38, 41, 46, 49, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 72, 73, 74, 79, 85, 86, 88, 100, 111, 112, 115, 118, 119, 123, 130, 146, 155, 156, 158, 171, 172, 175, 197, 206, 218, 219, 221, 225, 226, 230, 233, 234, 235, 237, 242, 244, 250, 253, 277, 281, 287, 290, 292, 294, 295, 298, 301, 306, 310, 312, 313, 314, 323, 324, 326, 331, 335, 336, 337, 338, 363, 367, 376, 379, 381, 385, 392, 396, 398, 403, 408, 409, 410, 412, 413, 415, 416, 417, 419, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 435, 437, 438, 441, 443, 447, 448, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 462, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 479, 481, 482, 483, 489, 490, 494, 497, 501, 502, 503, 504, 505, 508, 510, 514, 518, 521, 525, 529, 535, 540, 543, 544, 548, 549, 552.

Soin, 110, 122, 128, 130, 135, 197, 264, 285, 312, 313, 314, 419, 428, 434, 456, 478, 508, 513.

Sommeil, 82, 241, 248, 331, 405, 477, 529, 531, 532, 533, 534, 538, 539, 551.

Souffle, 5, 40, 79, 82, 91, 95, 105, 106, 119, 141, 179, 237, 294, 369, 405, 411, 492, 509, 515, 522, 542, 544, 546.

Souffrance, 16, 131, 144, 158, 168, 194, 261, 264, 267, 268, 272, 274, 277, 283, 285, 287, 304, 305, 307, 314, 368, 369, 375, 416, 422, 424, 486, 494, 505, 513, 515, 547, 551.

Sourire, 52, 155, 156, 157, 158, 162, 195, 199, 200, 301, 345, 352, 361, 364, 369, 374, 407, 471, 498.

Souvenir, 49, 76, 77, 81, 88, 120, 130, 133, 175, 208, 209, 216, 233, 300, 303, 369, 403, 405, 407, 461, 471, 487, 492, 495, 517, 518, 520, 521, 522, 523, 527, 535, 539.

Spectateur, 15, 16, 54, 55, 60, 89, 110, 132, 147, 148, 167, 209, 211, 308, 318, 323, 326, 330, 341, 344, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 358, 379, 380, 382, 287, 388, 393, 394, 397, 418, 420, 442, 445, 459, 462, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 475, 497, 498, 503, 513, 515, 517, 518, 522, 532, 533, 534, 537, 541.

Spectator, 293, 322.

Spectre, spectrum, 86, 278, 293, 293, 322, 324, 333, 432, 511.

Sublime, 58, 193, 260, 277, 284, 286, 287, 289, 293, 295, 319, 547.

Sublimation, 64, 277, 280, 287, 288, 500, 503.

Support, Supporter, 11, 12, 14, 17, 19, 29, 30, 35, 36, 44, 56, 57, 70, 75, 77, 79, 80, 83, 86, 98, 102, 135, 151, 166, 170, 178, 179, 180, 181, 193, 194, 227,

228, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 268, 271, 274, 275, 277, 279, 286, 288, 295, 300, 301, 302, 304, 305, 307, 314, 320, 326, 331, 332, 354, 356, 357, 359, 371, 372, 373, 382, 383, 387, 395, 409, 410, 416, 418, 424, 437, 438, 44, 447, 451, 459, 463, 464, 467, 475, 486, 487, 488, 490, 503, 508, 509, 510, 512, 514, 517, 520, 545, 546, 549, 552.

Surface, 14, 16, 17, 25, 32, 34, 38, 39, 40, 57, 63, 69, 770, 72, 73, 80, 81, 82, 83, 85, 99, 113, 120, 123, 128, 131, 142, 147, 169, 184, 185, 199, 200, 206, 207, 212, 219, 222, 223, 234, 235, 236, 239, 240, 244, 256, 264, 265, 268, 269, 278, 280, 286, 294, 302, 303, 307, 308, 315, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 331, 334, 342, 349, 350, 354, 357, 359, 362, 367, 370, 378, 385, 386, 391, 398, 399, 403, 409, 410, 411, 413, 418, 424, 425, 427, 429, 432, 435, 437, 438, 442, 443, 445, 446, 447, 453, 454, 455, 457, 463, 465, 473, 486, 489, 493, 494, 496, 504, 509, 514, 518, 520, 534, 536, 537, 543, 545, 547, 549.

Surmoi, 323, 326.

Surgissement, 12, 25, 47, 59, 81, 91, 100, 119, 121, 122, 123, 124, 139, 159, 350, 357, 359, 443, 453, 454, 470, 523, 546, 550.

Symbole, 154, 183, 218, 219, 244, 299, 324, 454.

Symbolique, 12, 30, 31, 44, 60, 94, 141, 152, 154, 159, 173, 182, 186, 199, 212, 218, 220, 221, 244, 277, 291, 306, 313, 320, 322, 362, 380, 412, 418, 421, 425, 442, 447, 456, 467, 474, 475, 537.

T

Tableau, 13, 32, 37, 38, 52, 53, 55, 57, 166, 179, 182, 184, 185, 186, 188, 230, 299, 307, 391, 398, 410, 445, 460, 466, 497.

Tableau-vivant, 13, 166, 182, 185, 186, 188, 299, 445.

Technique, 5, 12, 13, 14, 20, 30, 34, 54, 55, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 82, 87, 89, 97, 98, 101, 104, 105, 138, 148, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 186, 188, 193, 205, 206, 260, 266, 267, 269, 273, 274, 275, 278, 280, 282, 292, 307, 308, 321, 327, 336, 341, 359, 387, 392, 394, 396, 405, 409, 413, 437, 444, 447, 459, 464, 467, 474, 477, 479, 485, 487, 507, 508, 512, 514, 516, 542, 544, 545, 546, 549.

Témoin, 106, 110, 184, 220, 221, 273, 290, 325, 380, 418, 513, 514, 523, 525, 526, 527.

Temporalité(s), 19, 51, 52, 67, 166, 170, 177, 244, 311, 354, 355, 486, 495, 512, 514, 539.

Tension, 19, 37, 57, 95, 107, 11, 122, 137, 146, 181, 186, 260, 291, 318, 341, 354, 370, 379, 381, 385, 388, 435, 486, 489, 491, 492, 494, 495, 497, 500, 501, 503, 513, 514, 529, 546.

Théâtralité, 15, 327, 331, 347, 362, 374, 377, 383, 392.

Théâtre, 16, 155, 166, 173, 174, 175, 180, 186, 228, 229, 297, 299, 315, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 326, 327, 329, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 355, 358, 360, 362, 366, 368, 371, 376, 379, 380, 382, 383, 391, 392, 400, 489, 548.

Toucher, 25, 32, 33, 34, 59, 78, 82, 89, 94, 111, 119, 128, 147, 151, 187, 206, 207, 208, 209, 234, 236, 241, 255, 259, 263, 267, 268, 269, 271, 278, 302, 379, 435, 444, 521, 523, 533, 549.

Toute-puissance, 251, 283, 371, 468.

Trace, Tracé, Tracer, 14, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 48, 49, 57, 87, 95, 99, 101, 140, 147, 159, 167, 173, 184, 186, 209, 222, 233, 234, 241, 242, 244, 265, 269,

271, 279, 294, 300, 302, 303, 306, 357, 365, 410, 421, 431, 432, 435, 439, 441, 444, 445, 448, 459, 467, 492, 509, 534, 539, 543, 545, 549.

Transcendance, 11, 52, 75, 111, 112, 193, 237, 263, 277, 314, 423.

Transfert, 76, 77, 135, 145, 147, 168, 273, 278, 302, 420, 423, 425, 426, 483, 488, 499, 500, 501, 502, 503, 505, 509.

Transport, 12, 16, 65, 169, 194, 238, 259, 264, 265, 267, 276, 279, 318, 358, 391, 394, 404, 420, 478, 482, 483, 488, 492, 500, 502, 503, 535, 551.

Transparence, 19, 32, 34, 50, 58, 107, 124, 172, 107, 270, 293, 352, 382, 409, 425, 435, 439, 441, 447, 546.

Traversée, 5, 6, 15, 20, 47, 65, 89, 112, 124, 130, 143, 209, 220, 314, 318, 332, 358, 405, 421, 437, 442, 445, 479, 482, 483, 493, 497, 503, 505, 510, 511, 527, 531, 541, 543, 549, 552.

Tristesse, 26, 165, 169, 170, 178, 179, 181, 182, 184, 188, 243, 370, 372, 399.

✓

Vacuité, 541, 543.

Véronique (la), 264, 269, 272, 273, 278, 281.

Vide, 16, 34, 50, 63, 69, 76, 91, 93, 94, 95, 97, 123, 130, 172, 184, 212, 251, 256, 314, 336, 356, 357, 365, 369, 400, 424, 466, 475, 498, 522, 525, 531, 540, 541, 542, 544, 551.

Vidéo, 11, 86, 89, 110, 309, 404, 467, 474, 511, 514, 515, 517, 518, 520, 512, 522, 523, 524, 525, 527, 532, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 539.

Vie, 5, 14, 16, 18, 19, 25, 26, 27, 35, 36, 40, 46, 50, 52, 53, 54, 56, 65, 73, 77, 80, 86, 89, 91, 97, 101, 103, 105, 106, 109, 111, 113, 114, 117, 118, 120, 122, 123, 125, 127, 128, 130, 137, 139, 142, 145, 157, 158, 160, 167, 173, 175, 181, 183, 185, 186, 200, 201, 202, 206, 211, 215, 217, 226, 229, 238, 239, 241, 253, 255, 256, 257, 260, 261, 264, 269, 270, 271, 275, 279, 281, 283, 284, 288, 289, 291, 292, 293, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 326, 327, 336, 337, 341, 344, 346, 347, 348, 350, 351, 354, 355, 357, 360, 361, 362, 366, 367, 373, 375, 397, 409, 411, 415, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 430, 434, 435, 438, 439, 441, 442, 444, 449, 455, 456, 461, 462, 463, 464, 477, 481, 482, 486, 490, 491, 492, 494, 498, 499, 500, 505, 512, 513, 515, 517, 518, 521, 522, 523, 525, 533, 534, 536, 547, 548, 551.

Viellissement, 6, 199, 377, 396, 398, 512, 550.

Vieux, 120, 199, 343, 348, 490.

Visage-image, 86, 201, 264, 281, 331, 358, 382, 472.

Visagité, 20, 26, 30, 60, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 74, 88, 109, 199, 271, 283, 482.

Vis-à-vis, 5, 14, 39, 64, 114, 115, 195, 244, 350, 355, 358, 382, 383, 428, 447, 458, 459, 461, 462, 463, 466, 478, 501, 502, 505, 507, 548, 549.

Vision, 15, 16, 34, 46, 59, 70, 71, 94, 111, 112, 123, 125, 127, 132, 139, 142, 143, 145, 146, 149, 197, 201, 202, 205, 216, 217, 223, 227, 231, 232, 236, 239, 242, 247, 252, 253, 254, 256, 263, 281, 291, 314, 322, 335, 338, 341, 356, 382, 403, 409, 417, 443, 458, 487, 519, 538, 539, 550.

Visus, 15, 481.

Voile, 45, 106, 253, 254, 264, 265, 272, 273, 281, 285, 286, 374, 405, 455, 460, 463, 539, 541, 549.

Votif, votive, 260, 297, 301, 302, 303.

Voyage, 6, 21, 66, 220, 221, 233, 244, 300, 375, 401, 404, 405, 420, 422, 427, 438, 476, 477, 478, 479, 481, 483, 485, 487, 488, 489, 492, 493, 494, 495, 502, 503, 504, 505, 509, 510, 511, 516, 517, 521, 522, 524, 528, 532, 533, 534, 535, 536, 538, 539, 541, 543, 544, 549, 551.

Y

Yeux, 25, 63, 64, 76, 87, 106, 112, 113, 118, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 141, 142, 145, 148, 149, 154, 156, 158, 162, 163, 165, 166, 170, 171, 176, 178, 179, 185, 187, 188, 195, 196, 198, 202, 207, 212, 215, 221, 223, 230, 231, 240, 241, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 262, 263, 267, 270, 272, 273, 274, 276, 280, 282, 283, 292, 322, 334, 337, 338, 342, 345, 349, 354, 364, 368, 369, 370, 379, 380, 382, 385, 410, 416, 429, 430, 434, 452, 456, 466, 470, 471, 482, 487, 494, 496, 497, 498, 499, 504, 508, 517, 519, 524, 525, 526, 529, 531, 533, 536, 537.

Z

Zéro, 20, 26, 63, 64, 67, 71, 72, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 109, 271, 283, 468, 482, 542.

Table des matières

INTRODUCTION	11
 PREMIER MOMENT.	 23
<i>Hypothèses du visage ou le visage comme intuition d'image</i>	
Introduction	25
 Chapitre 1.	
Portrait, visage, photographie, image	29
Introduction	29
1. Portrait & image, image & portrait	31
2. Dépassement	37
3. Ressemblance	43
4. Dans le portrait, le visage	51
5. Du visage à la visagété	63
6. Une métaphore photographique à la rencontre de l'énigme du visage	69
7. L'énigme demeure	85
 Chapitre 2.	
Entre attente et surgissement, naître à la vie, naître à l'image	91
Introduction	91
1. Origines et autres années zéro	93
2. Embryogenèse : le visage du non-né	97
3. La « Chance » de Christian Boltanski	109
4. Enfantements et nouveau-nés	117
5. Premiers regards	127
 Chapitre 3.	
Enfances : regards d'enfants et enfants en vue	133
Introduction	133
1. Visages auréolés et expérience de l'aura	135
2. Enfances au passage de l'innocence	151
3. « Une insondable tristesse »	165
 DEUXIÈME MOMENT	 191
<i>Impressions, passions et passages au risque du visage</i>	
Introduction	193
 Chapitre 4.	

Voir ou penser voir le visage	195
Introduction	195
1. Voir le visage de l'aveugle	197
2. Voir le visage à l'aveugle	205
3. Aveugles voyants	211
○ Sophie Calle et les aveugles	211
○ Artistes aveugles	225
4. Penser voir : expériences de l'œil à la sortie du visage	247
Chapitre 5.	
Épiphanies du visage : impressions, révélations, aspirations	259
Introduction	259
1. Images sacrées du visage & empreintes mythiques	261
2. Capter, est-ce incarner ?	281
3. Entre intensification et surpassement : les images votives de Boltanski	297
Chapitre 6.	
Incarner : question posée à la photographie par les comédiens	317
Introduction	317
1. Action, jeu et photographie, visage de l'acteur & acteur du visage	319
2. Le théâtre photographique de Thérèse Le Prat	329
3. Ito Josué et le visage de « ceux qui voient »	343
4. En vedette, Marilyn Monroe et son image	361
5. Visages artistes en actes	379
○ Auteurs et acteurs face à face	379
○ De l'artiste au comédien au comédien en artiste	391
TROISIÈME MOMENT	401
<i>Entre attentions, contemplations et voyages : une image-visage en réflexion</i>	
Introduction	403
Chapitre 7.	
Le visage du miroir : du visage réfléchi au visage en réflexion	407
Introduction	407
1. Le miroir photographique en question	409
○ Du visage du miroir au miroir de l'image	409
○ Portraits dans le miroir	415
◇ Nan Goldin : « I'll be your mirror »	417
◇ Hervé Guibert et « L'injonction de son beau moment »	427
2. Visages en miroir	437
○ De la photographie à l'écran, fables du soi créateur	441
○ Du reflet de soi au miroir pour l'autre	451
○ Du miroir à l'écran numérique et réciproquement	465
Chapitre 8. Visages en voyage, visages en rencontre	477
Introduction	477

1. Invitation au voyage	481
○ Préparatifs ou le portrait photographique comme possible voyage	485
○ Sur le départ, entre lieu de soi et lieu de l'autre, tensions et résistances	489
○ Le « site de l'étranger » ou quand l'opérateur tend à s'effacer	507
2. Voyages de l'être entre pensée du visage et images de pensée	517
○ De l'introspection au souvenir et aux passages de l'être : les portraits filmés de Valérie Mréjen	517
○ « Entre l'écoute et la parole », le visage selon Esther Shalev-Gerz	523
○ Vers un arrière-visage	529
◇ Ensommeillements	531
◇ Visages rêvés et rêves de visages	537
◇ Ouvrir l'espace en sa vacance : du visage à la vacuité	541
CONCLUSION	545
Bibliographie	553
Bio-bibliographie des artistes	567
Index nominum	635
Index rerum	643
Table des matières	661