

Faire face au sans-visage

Confronting the faceless

JACINTO LAGEIRA

Université Paris 1, Panthéon Sorbone (France)

Recibido : 1-XII-2015 Aceptado : 12-XII-2015

RESUMÉ

Cet article s'interroge sur la manifestation artistique d'un motif concret y suscitant une inquiétude radicale: les faces sans visage. En étudiant les conditions plastiques et ontologiques constituantes de certaines œuvres, en particulier de Malévitch et Brancusi, où l'on s'interroge sur les limites de l'idée occidentale de subjectivité, on prendra en compte les influences d'auteurs comme Pic de la Mirandolle, Sartre, Merleau-Ponty ou, entre autres, Paul Ricoeur.

MOTS CLÉS

IDENTITÉ, SUBJECTIVITÉ, VISAGE, MALÉVITCH

ABSTRACT

This article questions the artistic manifestation of a concrete subject and provokes a radical concern: the faceless faces. By studying the constituent plastics and ontological conditions of certain works, particularly Malevich and Brancusi, where there are wonders about the limit of the Western idea of subjectivity, we will consider the influences of authors like Pico Mirandolle, Sartre, Merleau-Ponty or, among others, Paul Ricoeur.

KEYWORDS

IDENTITY, SUBJECTIVITY, VISAGE, MALÉVITCH

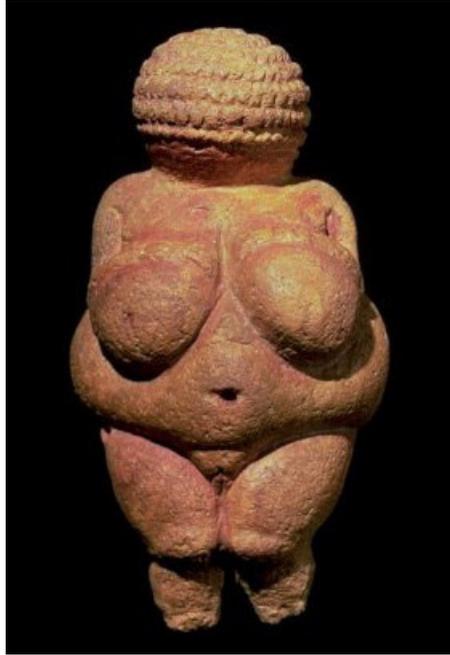


Fig. 1. Vénus de Willendorf

À différentes époques et en différents lieux, l'être humain a volontairement représenté des têtes sans visage, ou dont à peine quelques traits sont perceptibles. De la Vénus de Willendorf (30.000-25.000 av. J.-C.) [fig. 1] aux figures des Cyclades (2.700-2.300 av. J.-C.), dont seul le nez ressort du marbre parfaitement lisse, aux statues gréco-romaines de la nécropole de Cyrène (Lybie, VI^e av. J.-C.) [fig. 2] ; des visages si surchargés de traits des peintures, dessins ou sculptures de Giacometti qu'ils semblent plus remplis par ces matières qu'ils ne sont figurés grâce à elles, aux têtes post-humaines d'Anthony Aziz et Samy Cucher (série *Dystopia* de 1994), nous avons affaire à des têtes sans image de visage. Si l'on écarte les objets littéralement défigurés suite à des accidents, à des actes de vandalisme, les corps humains aux têtes monstrueuses, semi-animales ou animales, voire végétales, dont les formes sont suffisamment reconnaissables pour permettre le jeu de la ressemblance et de la dissemblance, on s'étonne de la constante plastique du sans-visage. Il est remarquable que l'un des premiers mythes fondateurs de l'invention de la peinture et du portrait, telle que rapporté par Pline l'Ancien au chapitre XV du Livre XXXV de son *Histoire naturelle*, ne parle pas du visage : « Tous reconnaissent qu'il [le principe de la peinture] a consisté à tracer, grâce à des lignes, les contours d'une ombre humaine. » La « circonscription de l'ombre » est contrainte de délaisser par nature l'intérieur

du visage de ce supposé premier portrait originaire, de fait un portrait sans visage. Comme pour ce portrait tracé sur le mur par la fille de Dibutadès de Corinthe, pour de nombreuses œuvres la certitude d'être précisément confrontés à du sans-visage, donc à une trace ou à un résidu d'humanité, livre d'emblée le trouble de l'étrange problématique par laquelle nous nous trouvons ainsi convoqués : quelle est la limite plastique et ontologique du sans-visage ? À partir de quelles absences de lignes, de traits ou de formes suis-je autorisé à ne plus parler de visage alors même que notre position de spectateurs nous place dans l'immanence du dévisagement ?



Fig. 2. Buste funéraire de Cyrène

Plus que les visages atrocement défigurés suite aux guerres –« les gueules cassées » de la Première Guerre mondiale, les rescapés d'Hiroshima ou de Nagasaki, par exemple–, aux maladies, aux accidents, le sans-visage nous place devant ce paradoxe visuel et ontologique qu'il semble ne pas être encore et n'est pourtant déjà plus. A-t-on effacé le visage ou bien ne l'a-t-on pas encore figuré ? Sur le plan strictement plastique, le gommage n'est que métaphorique, puisque l'artiste n'a généralement pas figuré le visage pour le retirer par la suite. Reste

que le choix de l'oblitération entre le pas-encore et le déjà-plus est bien une sorte d'impossibilité ontologique et logique, car que peut être l'humain s'il ne possède pas de visage ? Si, en dernière instance, force est de reconnaître qu'il n'existe pas d'êtres humains littéralement sans-visages, quel sens donner alors à cette fiction artistique de ce que j'appellerai le *peuple sans visage* ? Car le lot commun de toutes ces sculptures et peintures est bien d'appartenir à cette famille *in-visageable*. Non que l'on ne puisse voir leur visage en raison d'une occultation, d'une déformation ou d'une destruction, mais parce que ces êtres représentés n'ont pas été conçus à l'origine comme possédant l'une de ces formes fondamentales qui constitue notre humanité : le visage.

Des premiers textes de la rhétorique grecque et latine insistant sur la gestuelle et la mimique du visage dans l'*ethos*, aux célèbres analyses du visage d'autrui dans *Totalité et Infini* d'Emmanuel Lévinas (1988, 161-261), une longue tradition occidentale, et parfois non-occidentale, a soutenu que ce qui nous définit le mieux ou nous représente le plus adéquatement est précisément le visage, lieu indéniable de révélations psychophysiques aussi infimes qu'elles sont finement perçues, ce que l'on a étrangement dénommé le « miroir de l'âme ». Être défini *essentiellement* par son visage, comme si de fait notre essence transparaisait à travers celui-ci, s'avère paradoxal. Cela n'est manifestement pas une thèse dualiste, l'esprit *se figurant* dans une partie du corps, bien qu'elle se présente comme essentialiste en donnant la prévalence à l'esprit (*mens*), à l'âme (*anima*) ou aux états mentaux sur le corps. L'esprit utiliserait pour ainsi dire les capacités plastiques du visage afin de s'exprimer ou de nous exprimer. La joie, l'abattement, la tristesse, la gaieté, le souci, l'effort de réflexion ou l'effort physique ne sont donc pas seulement verbalisables, ils sont aussi plastiques, comme l'ont montré les observations de Darwin, dans *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* (Darwin 2001), et celles des psychologues contemporains. La thèse essentialiste peut emporter la conviction, car si l'esprit s'exprime dans le visage, l'inverse n'est pas vrai : j'aurais beau prendre telle ou telle mimique de peine, de douleur ou de joie, je ne pourrais pas exprimer dans mon esprit l'état mental exact y correspondant. Mais nous avons su l'y imprimer par l'apprentissage, les relations avec nos *semblables* (précisément), en imitant ce que l'on nous a appris dès la plus petite enfance, acquis qui n'expliquent cependant pas tout, puisque l'on a maintes fois constaté que quelques heures après la naissance certains nourrissons peuvent déjà sourire. Qu'il s'agisse de la théorie des mêmes de Richard Dawkins ou des « gènes-miroir » de G. Rizzolatti (1990), cette programmation génétique qui nous porte à l'imitation, à reconnaître chez l'autre et sur son visage certains états ou prédispositions serait donc une définition de notre nature humaine et de sa plastique. Par le visage, l'ipséité et l'altérité sont rendues suffisamment visibles et lisibles pour que les artistes transposent, eux aussi par imitation,

leurs significations possibles. Lorsque nous sommes confrontés au peuple sans visage, tout cela nous est refusé.

Autre paradoxe, la plupart de ces œuvres sont figuratives. Elles relèveraient donc d'une pensée de la *mimésis*, de l'imitation, de la ressemblance. Mais imitation de qui, ressemblance à qui ou à quoi ? À moins de considérer que certaines œuvres étaient déjà non-figuratives en leur temps –anachronisme patent–, il est clair qu'elles ne pouvaient avoir de modèles. La stylisation est évidemment l'explication la plus plausible, les objets étant fabriqués dans une visée artistique cherchant à se démarquer du naturalisme ou du réalisme, même si certains éléments, maintenant définitivement disparus, y reconduisaient, comme par exemple les touches de couleurs pour les yeux et la bouche dans les statuettes cycladiques [fig. 3]. La figurativité de ces œuvres est *périphérique*. Ce sont les contours d'un ovale, des parties de cheveux ou de barbe, des traits externes, ou encore le volume et la masse qui peuvent être dits figuratifs, non l'intérieur ou, plutôt, le centre du visage, dans la mesure où celui-ci est également composé des autres parties que sont le haut du crâne, la nuque, les oreilles, et, bien entendu, le reste du corps. Notons que presque tous ces visages ont des corps aux attitudes parfaitement normales, comme si l'a-sensitivité due au manque de trois ou quatre organes de notre perception n'avait aucune incidence sur le reste du comportement. Ces corps peuvent apparemment vivre sans visage.



Fig 3. Tête d'une statue féminine, Cyclade ancien II

Rien d'étonnant à cela : ce sont des formes imaginaires. Ils ne vivent donc pas. Ils représentent la vie, n'en sont que l'imitation. Pour ce qui est de l'art ancien, outre des raisons éventuellement religieuses, sacrées ou rituelles (de Loisy 1992 ; Courtine-Denamy 2004), la question de la stylisation strictement plastique des formes est sans doute à rechercher dans cette notion bien flottante de ressemblance ou d'imitation qui fonde l'art occidental, car la notion de *mimésis* possède plusieurs sens, parfois opposés. Selon Gunter Gebauer et Christoph Wulf, dans leur ouvrage *Mimésis* : « D'un point de vue linguistique, la racine en est *mimos* ; on en retrouve les dérivés *mimeisthai*, *mimesis*, *mimema*, *mimetes* et *mimetikos*. *Mimeisthai* signifie "imiter", "représenter" ou "faire un portrait". *Mimos* et *mimetes* désignent les personnes qui imitent ou représentent, bien que *mimos* renvoie également au contexte d'un acte théâtral. *Mimema* est le résultat de l'acte mimétique et *mimesis* en est l'action. *Mimetikos* se rapporte à quelque chose capable d'imiter, ou à quelque chose d'imitable. » (Gebauer/Wulf 2005, 51). Dans ce contexte langagier, le peuple sans visage relève nettement de la représentation, non de la copie ou de la ressemblance, lesquelles présupposent un modèle, un référent. La représentation au sens large, surtout systématisée par Aristote dans sa *Poétique*, cela contre les idées de Platon condamnant la *mimésis* comme copie, semble donc le concept le plus adéquat pour appréhender ce qui peut paraître vraisemblable sans pourtant exister. La représentation ainsi comprise, celle en définitive reprise et adoptée au moins depuis la Renaissance, assume la part fictionnelle, le pur apparaître de l'œuvre d'art.

Tributaire de cette tradition de la représentation, l'art occidental aurait donc pu penser et représenter du non-ressemblant, du non mimétique (au sens de copie, de similitude). Mais alors que nous ne sommes nullement gênés par l'absence de visages de certains personnages lorsqu'ils ne sont pas décrits par les écrivains, ou lorsque les visages des comédiens sont cachés par des masques au théâtre, le sans-visage des arts plastiques nous apparaît une contradiction dans les termes. La raison principale de cette perplexité ou de ce malaise est que nous avons conçu depuis bien longtemps la nature humaine comme répartie entre intériorité et extériorité. La pensée, les sentiments, les affects seraient internes, et notre corps en présenterait éventuellement – tout cela dépendant de codes socioculturels – les formes et figures à l'extérieur. Dans son livre, *Les Sources du moi* (Taylor 1998), consacré à la « formation de l'identité moderne » de l'Antiquité à nos jours, Charles Taylor consacre une importance partie à ce qu'il nomme « la topographie morale », comprenant l'analyse des inscriptions physiques impulsées par notre vie intérieure. Notre corps, surtout notre visage, reflèterait dans l'espace concret nos états psychiques immatériels. Et c'est bien en termes topographiques, inscrits à la surface de notre chair, que les artistes ont représenté les passions humaines. Les nombreux ouvrages consacrés à l'histoire du portrait et de l'autoportrait montrent non seulement

les interactions plastiques avec les enjeux moraux et sociopolitiques de leurs époques relativement à l'émergence du sujet, mais aussi la formation, la « prise de forme » véritable du concept de sujet. Il suffit de mettre en parallèle le portrait de Descartes par Frans Hals (1649, Musée du Louvre, Paris) pour comprendre les retombées plastiques et esthétiques de la conception du sujet moderne qui peut énoncer : « Je pense, donc je suis ».

Le peuple sans visage peut-il se dire « sujet » ? Un être sans visage peut-il être un sujet moral s'il ne peut présenter une topographie morale ? Du moins telle que cette surface ou portion de chair a été comprise historiquement. On constate, une fois encore, que le sans-visage dans l'art nous mène à la limite de ce qui est acceptable selon certains critères définissant le statut du sujet. Être reconnu comme humain n'implique pas forcément, d'après certains principes censément moraux, que l'on soit reconnu en tant que sujet, comme on le constate régulièrement à travers le monde. Le danger de la définition essentialiste consiste à exclure du champ de la subjectivité morale ceux qui n'ont pas de visage, ce qui transparait nettement dans les paroles des victimes apatrides, déplacées, exilées, lorsque ces personnes se nomment elles-mêmes des « peuples sans visage ». Revenant aux œuvres d'art ici évoquées, ce qui nous frappe est que nous avons précisément affaire à un processus de désobjectivation sans dés-individualisation. Ces formes sont bien reconnaissables en tant qu'elles sont les représentations de figures d'individus, de personnes, d'être humains, mais dont l'extériorité faisant leur spécificité de sujet humain est un aveuglement, un trou ou une absence dans leur être.

Conséquemment, ces œuvres posent une limite à l'empathie et à l'identification. Bien que ces représentations ne soient pas déshumanisées, on ne parvient cependant pas à se projeter ou à coïncider, même fictivement, avec le non-visage comme on parvient à le faire avec un vis-à-vis représenté, une refiguration d'une personne existante ou inventée. Même si c'est le fruit de notre imaginaire, ce que nous craignons dans cette difficulté à entrer dans une forme d'empathie, d'une projection et d'un reflet émotifs, est de finalement retrouver ce que parfois, dans notre vie quotidienne, le visage de l'autre nous refuse, nous dénie, au point qu'il se ferme, nous rejette, ne nous parle plus. Il est encore visage mais ne veut plus se présenter comme un sujet de l'échange et de l'interlocution. Ce n'est pas le visage de la haine, de la colère, ni même de l'indifférence, mais l'apparition d'un non-visage symbolique. Paradoxe insupportable, pourtant réel, l'autre nous *adresse* un sans-visage. Cette formule joue sans doute trop facilement d'une métaphore, mais il n'est pas exclu, étant donné la nature humaine et l'expression stabilisée de nos sentiments et affects depuis des millénaires, que des statuettes cycladiques aux œuvres d'Aziz et Cucher [*fig. 4*], l'oblitération volontaire du visage dans l'art ne soit une représentation du refus de l'adresse à l'autre et, inversement, le refus qu'il ne s'adresse

à nous. Car comment projeter notre subjectivité ou retrouver une altérité dans ces œuvres aux formes d'individus sans-visage ? Ne pas livrer son visage, ne pas le rendre visible est une autre manière de nier l'autre, de lui dire, par la négative, par le refus de la visibilité : tu n'es rien. Je ne te regarde même pas. Tu ne mérites pas que je tourne vers toi mon visage.

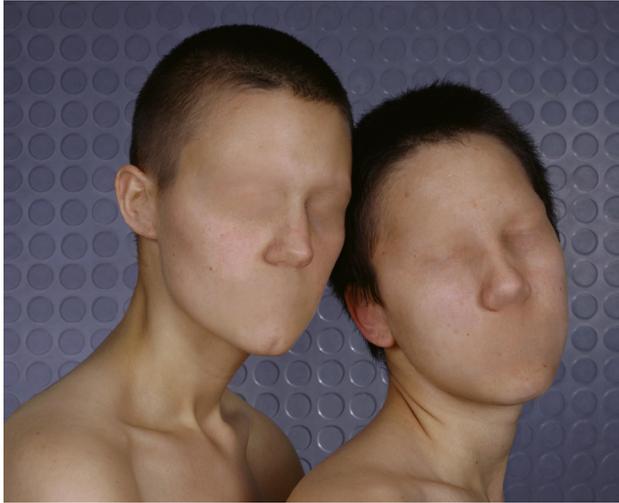


Fig. 4. Aziz et Cucher, Pam and Kim, 1995

Cette négation de l'autre est d'autant plus puissante et odieuse que notre identité est constituée par le regard d'autrui, ainsi que le souligne Sartre : «L'«être-vu-par-autrui» est la *vérité* du «voir-autrui». [...] Mais la relation originelle de moi-même à autrui n'est pas seulement une vérité absente visée à travers la présence concrète d'un objet dans mon univers : elle est aussi un rapport concret et quotidien dont je fais à chaque instant l'expérience : à chaque instant autrui *me regarde*. [...] autrui est, par principe, *celui que me regarde*. [...] C'est que percevoir, c'est *regarder*, et saisir un regard n'est pas appréhender un objet-regard dans le monde, c'est prendre conscience d'être regardé. Le regard que manifestent les yeux, de quelque nature qu'ils soient, est pur renvoi à moi-même. » (Sartre 1973, 315-316). Considérant que, spatialement, le visage est l'extériorisation plastique et artistique de notre intériorité, cet autre que je reconnais pourtant aisément ici dans ses représentations, même minimales, ne s'extériorise ni, de ce fait, ne m'intériorise, ne m'intègre à son altérité. Les termes différenciateurs de Michael Fried, dans *La Place du spectateur*, seraient ici de peu de secours, car ces personnages ne sont pas pris dans l'absorbement, encore moins dans la théâtralité. Ou alors une sorte de théâtralité du non-être. Mais puis-je véritablement projeter ces raisonnements et émotions dans des

œuvres qui ne sont, en définitive, que des objets, des matières et des formes, aussi réussis soient-ils, et nullement des sujets ? Quand bien même seraient-ils des sujets, ces derniers demeurent imaginaires, fictionnels. Or les fictions sont bien à propos de quelque chose, ce sont des métaphores à propos du monde réel, et ce que nous éprouvons de plus dérangeant face à ces sans-visages est qu'ils sont à propos de nos visages vivants [fig. 5].



Fig. 5. G. de Chirico, *Hector et Andromaque*

Nous avons affaire à un sujet imaginaire qui se refuse à nous spatialement et topographiquement en tant qu'il est refiguré plastiquement, n'ayant donc pas d'expression visible immédiate. Il n'exprime pas, ni ne s'exprime, que ce soit en surface ou en profondeur. N'ayant pas d'extériorité s'adressant au spectateur, il ne semble pas avoir non plus d'intériorité. Nous revenons à nouveau à ces formes qui peuvent nous heurter en raison de nos habitudes culturelles et naturelles, puisque les gènes-miroirs inscrits dans toute l'humanité ne peuvent littéralement pas recevoir ni renvoyer directement le reflet du personnage représenté. Par ailleurs, les codes et règles représentationnels dans les arts plastiques nous ont également habitués à lire et à interpréter les expressions de ces visages fictionnels comme étant la représentation de visages réels. On soulignera qu'à l'exception des cas extrême ici analysés, tous les visages représentés, mêmes ceux de la littérature, ne sont pas complètement fictionnels : toute forme d'expression imaginaire se rapporte toujours à une réalité vécue ; il n'existe pas de mimique fictionnelle que personne n'aurait jamais perçue auparavant. Pour le sans-visage, un effort est souvent nécessaire pour percevoir à la fois une figure et son non-visage à la limite de l'a-subjectivation, dans la mesure où le pas-encore et le déjà-plus se partagent la même topographie plastique. Ces

non-visages ne sont donc pas des sujets imaginaires exprimant des émotions ou des affects fictionnels – chose que nous pouvons aisément concevoir et avec laquelle joue précisément la représentation artistique –, ils présentent également, pour ainsi dire, des non-émotions, des non-affects, ils nous désobjectivent à notre tour. Ce non-visage pourrait être fictionnellement le nôtre.

La plastique du sans-visage demeure cependant artistique par son matériau, sa forme, ses couleurs, ses textures, et, à cet égard, ces personnages sont compréhensibles et appréciables esthétiquement. Cela en raison des mêmes contextes historiques qui nous permettent d'apprécier des œuvres mutilées, des ruines, des fragments de tissus ou de statuaire. Cependant, ces êtres sans-visage ne relèvent pas de l'accident matériel, mais d'un projet esthétique et artistique ne livrant pas les topographies matérielles courantes, avec les codes et règles plastiques par lesquelles nous comprenons, savons lire un visage. Lire des expressions, c'est pouvoir comprendre et interpréter des discours, du langage, une histoire ou un récit que représente la peinture ou la sculpture. Autre chose nous gêne encore par-delà l'inexistence de surfaces visibles et lisibles du sans-visage qui est la complète absence de langage, de discours. Si la majorité de l'art occidental est d'abord un art qui raconte et ensuite seulement un art qui montre – montrant d'ailleurs un récit –, nous sommes clairement face à l'effacement de tout discours, parole ou langage. Parce que ces sans-visages n'expriment rien de véritablement identifiable, et aussi parce qu'ils nous reconduisent à la question du sujet : un sujet ne saurait pouvoir se constituer sans langage. Plus exactement, et ainsi que le dit Paul Ricœur, le sujet ne peut se constituer sans narrativité.¹ Le récit de ma vie, la tentative d'unir dans une narration personnelle les moments épars de l'existence forment l'identité de soi et me permettent également de saisir les narrations d'autrui, y compris celles que l'on me présente dans les fictions. Les personnages des fictions ont une identité narrative à travers laquelle je peux faire l'expérience de mes propres réussites ou échecs existentiels — l'effet de réel du visage au cinéma est à cet égard d'une extraordinaire puissance. Cette structure discursive du soi et d'autrui, réellement et fictionnellement, nous introduit à la dimension temporelle des œuvres. Elles sont surfaces, matières et masses, spatialement circonscriptibles, elles sont aussi temporalité humaine. Une fois encore, le sans-visage nous mène à une quasi-impossibilité en ce qu'il est un appel temporel à partir d'une absence topographique.

Chaque œuvre proposant une narration ou un récit, une surface et une temporalité bien différentes, c'est au cas par cas qu'il faudrait progresser dans les paradoxes énoncés jusqu'à présent. Peut-être ces derniers seront-ils dissi-

1 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (1990) ; cf. Cinquième étude : « L'identité personnelle et l'identité narrative », et Sixième étude : « Le soi et l'identité narrative ».

pés si l'on s'attache à une œuvre singulière. Prenons les œuvres de Malévitch réalisées entre la période Suprématiste et les années 1930 [fig. 6]. Au vu de certaines déclarations du peintre, et rétrospectivement à l'intérieur de son œuvre, on doute parfois de ce qu'il ait toujours été figuratif ou non-figuratif, ou tour à tour l'un et l'autre.



Fig. 6. C. Malévitch, *Femme avec un radeau*, 1915

Selon une histoire de l'art linéaire, il aurait été ainsi impressionniste, cubo-futuriste, puis non-figuratif, pour revenir à la figuration à la fin de sa vie. Un texte publié dans la revue *Anarchie* le 27 mars 1918, mérite que l'on réfléchisse au statut esthétique et ontologique de la figuration et de la non-figuration dans ses toiles. Intitulé « Pour une nouvelle face » (Malévitch 1977, 50-51), l'auteur se réfère ici aux œuvres suprématismes réalisés trois ans auparavant :

Purifiez les places des débris de l'ancien, car vont s'élever les temples de notre face. Purifiez-vous de l'accumulation des formes appartenant aux siècles passés. Car vous devez placer le rythme nouveau du temps. Détournez-vous des chemins battus, parsemés de la palissade de croix des cimetières, car ils sont comme les

voies menant aux jours éteints. Votre visage est effacé comme une vieille pièce de monnaie – pendant de nombreux siècles il a été nettoyé par les autorités, et sur le chiffon des beautés passées, on a oblitéré votre face vigoureuse. [...] Mais nous avons su soustraire notre moi à l'attouchement des autorités et avons créé notre propre face. Et nous déclarons notre temps, la place de notre siècle sur laquelle nous étalerons nos propres formes. [...] Mais nous forgerons notre visage dans notre temps et nos formes, nous formerons le temps, mettrons le sceau de notre visage et le laisserons dans le torrent des siècles, où il sera reconnu.

Cette nouvelle face n'est autre que celle du *Quadrangle noir sur fond blanc*, à propos duquel Malévitch parle explicitement « du visage du carré » (Malévitch 1977, 47). Dès lors, les paysans et paysannes sans-visage de la fin des années 1920 – renvoyant d'ailleurs à certains personnages de l'opéra *Victoire sur le soleil* (1913) et à certains autres de la période cubo-futuriste – auraient bien un visage, une nouvelle face. Inversement, les quadrangles et toutes les œuvres suprématisistes auraient elles aussi une nouvelle face. La difficulté est moins le passage de la figuration à la non-figuration, ou que toutes les œuvres antérieures à la non-figuration soient qualifiées d'après cette nouvelle face que, précisément, la signification esthétique de ce visage jamais vu. Malévitch ayant lui-même également parlé du *Quadrangle* comme d'une nouvelle icône, cette face comme a-présentation de l'invisible, du transcendant, de ce qui est au-delà de toute forme et de tout objet, ce « monde sans objet » de la peinture doit donc devenir le monde du sans-visage de tout objet, qu'il soit figuratif ou non-figuratif. Or le visage que Lévinas récuse aux choses, Malévitch le leur donne. Cette nouvelle face est pour le peintre une manière d'accéder à l'essence même des formes, non le refus de leur conférer de l'être. Reste que cette théologie apophantique de Malévitch, traversée par une mystique personnelle, devient une question de foi.² En se livrant à un réquisitoire contre toutes sortes d'images contemporaines, Malévitch renverse la problématique de l'inscription de l'image chrétienne, nommément le prototype qu'est la Sainte Face, puisque la nouvelle face qu'il préconise n'est plus la figuration de l'invisible mais la non-figuration de ce même invisible. Comme si avec ses peintures suprématisistes était enfin dévoilée la véritable face que les hommes cherchaient depuis leur création, et dont on trouve un écho dans un texte de Pic de la Mirandole (certainement inconnu de Malévitch) qui imagine Dieu s'adressant à Adam : « Je ne t'ai donné ni place déterminée, ni visage propre, ni don particulier, ô Adam, afin que ta place, ton visage et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. La nature enferme d'autres espèces en des lois

2 Pour un commentaire de cette problématique, cf. Bruno Duborgel, Malévitch et la question de l'icône, CIEREC, Travaux XC, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997.

par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai mis au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur » (Mirandole 1993, 5-6).



Fig.7. Malévitch, *Présentiment complexe (demi-figure à la chemise jaune)*, 1928-1932

Nul doute que pour Malévitch, l'artiste non-figuratif donne librement forme à la face humaine. Si l'on ne peut ignorer cette dimension théologique, revendiquée expressément par Malévitch dans plusieurs textes, désormais inséparable de la lecture de ses œuvres, nous sommes bien confrontés à l'indémontrable d'une croyance. Or si je ne crois pas à la possibilité de voir par la négative le monde invisible et transcendant du sans-objet, de voir se manifester l'invisible dans le visible, autrement dit de voir la vérité des choses et des êtres, je me comporte en simple historien de l'art ou en simple critique, et il n'y pas plus de nouvelle face que de sans-objet. Le sans-visage et le sans-objet ne réfèrent même plus à un au-delà invisible qui les résorbent et les dépassent. L'autre lecture possible, d'ordre existentiel, n'est pas nécessairement rattachée à la problématique chrétienne des images et du discours théologique qui l'accompagne. Au dos d'un tableau de 1928-1932, *Présentiment complexe (demi-figure à la chemise jaune)* [fig 7], Malévitch a écrit : « Présentiment complexe. [...] la

composition est fondée sur la conjonction d'éléments, de la sensation du vide, de solitude et de désespoir dans la vie. »

Moins dramatiques, presque toutes les sculptures de Constantin Brancusi sont sans-visage, ou présentent d'infimes lignes et courbes comme affleurant à la surface du matériau ou s'y enfonçant. La résorption de la forme du visage, du tronc ou d'une autre partie du corps, dans le matériau (marbre, bronze ou bois) est telle qu'il nous faut parfois consulter le titre pour enfin nous apercevoir qu'il s'agit d'un tronc, d'une tête, d'une main et non de formes abstraites. Étonnamment, une simple comparaison avec les œuvres de Malévitch, et ce malgré l'absence dans leurs productions d'expressivité du visage ou de la narrativisation de l'identité du personnage, montre chez Brancusi une sérénité et une quiétude à l'opposé du désespoir malévitchien. Dans leurs œuvres, le sans-visage est donc bien désobjectivé mais la topographie globale de la tête ne désindividualise pas le contexte psychologique, la pose et l'attitude racontant tout de même une brève de l'état d'esprit du personnage. Chez Brancusi, la douceur des courbes, le poli des surfaces, la scénographie des sculptures contribuent à l'ouverture vers une resubjectivation de la part du spectateur, liées surtout à l'expérience tridimensionnelle. Notre corps se trouve dans le même espace physique que les sculptures, nous pouvons tourner autour, pourrions les toucher comme l'on touche le visage réel d'autrui. L'optique sollicite ou appelle l'haptique.

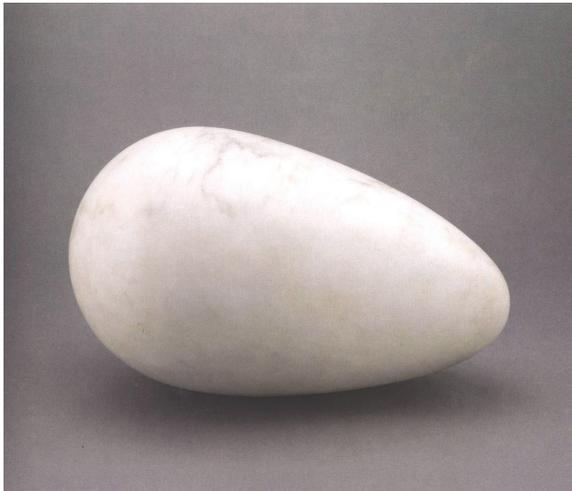


Fig. 8. C. Brancusi, *Sculpture pour aveugle*, 1925

Parfois concrètement, comme dans *La Sculpture pour aveugles* (1920) [fig. 8], dont Henri-Pierre Roché se souvient qu'elle fut présentée aux Indépendants de New York en 1917, « enfermée dans un sac avec deux trous de manches

par lesquelles on pouvait passer les mains » (Rowell, 1995, 180). Expérience plastique étrange, puisque si potentiellement toute sculpture est par nature touchable et faite aussi pour un parcours tactile, Brancusi en aurait proposé uniquement une découverte avec les mains, les bouts des doigts, empêchant toute perception visuelle de l'objet. Les témoignages manquent qui nous auraient permis de savoir ce que découvriraient les manipulateurs : un objet abstrait à la forme ovoïde ou un visage ?

Les interactions entre l'optique et l'haptique, sur lesquelles ont porté les recherches du sculpteur Adolf von Hildebrand, puis de l'historien d'art Aloïs Riegl, reprises en partie dans la théorie de la « visibilité pure » de Konrad Fiedler (Salvini 1988), nous livrent une tout autre approche du sans-visage. Si *visuellement* telle représentation picturale nous met en présence d'un sans-visage, *tactilement* toute forme s'apparentant à celle du visage humain serait reconnaissable, palpable, circonscriptible en tant que telle. Car si le visage d'autrui est également touché, caressé, tenu, embrassé, senti corporellement, et non seulement perçu dans la distance physique qu'instaure inévitablement le regard, la métaphore du visage inscrit dans le volume d'une sculpture gagne en concrétude en raison de ses contours identifiables. De même, grâce aux valeurs haptiques, nous pouvons parfaitement ressentir dans une peinture comme la texture ou le grain du corps, comme si les formes peintes accessibles par le voir passaient dans le toucher. L'expérience visuelle et esthétique des objets livre toute sa richesse, dans la mesure où toucher n'est qu'une autre manière de voir. Du moins de percevoir, si l'on songe à la tradition phénoménologique et aux kinesthèses dont parle Husserl, ou encore lorsque Merleau-Ponty parle de la « palpation par le regard », de l'inséparable redoublement du visible et du tactile. Car « le spectacle visible appartient au toucher ni plus ni moins que les "qualités tactiles". Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le visible et le tangible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle. Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde. » (Merleau-Ponty 1961, 177). Ce même monde n'est autre que celui de notre chair, ainsi que de la chair d'autrui et de son regard, de notre « intercorporéité » par laquelle tout être concret est « promis à la visibilité ».

Selon cette approche, les personnages sans-visage seraient donc promis à la visibilité, non par eux-mêmes, mais parce que nous sommes des corps voyants devant eux, face à eux, et que nos corps reprendraient, ou, mieux reconfigureraient ce qui leur manque. Si le corps humain vivant est en réalité, quels que soient les médiums, le « lieu des images », d'après la formule de Hans Belting (Belting 2004, 77-117), cette dimension psychophysique est donc nécessairement

la mesure de toute représentation. Qu'il manque ou non des parties de corps (les sculptures brisées, les peintures ou fresques quasiment effacées), notre corps est en dernière instance la source et le point d'arrivée des formes que nous inventons. Nous projetons notre forme dans d'autres formes. Ainsi que l'écrit Belting : « En tant que représentation du corps, toute représentation de l'homme dérive de l'apparence. Elle a partie liée avec un être qu'elle ne peut représenter que dans le paraître. Si elle montre ce *qu'est* l'homme, c'est seulement à travers une image où elle le fait *apparaître*. Et à son tour, l'image agit pareillement, en se substituant à un corps qu'elle met en scène de telle sorte qu'il manifeste l'évidence souhaitée. L'homme est tel qu'il apparaît corporellement. Le corps lui-même est une image, avant d'être reproduit en images. » (Belting 2004, 122-123). La question est alors d'éventuellement transposer métaphoriquement le fait que si je suis par le regard d'autrui et par le corps de son regard, puis-je considérer que des objets d'art participent de ce regard, de cette construction du regard de l'autre sur moi ? [fig. 9].



Fig. 9. A. Giacometti, *Tête noire* (Yanaihara), 1957

En toute rigueur, les œuvres d'art ne me regardent pas, ni littéralement, ni métaphoriquement, c'est moi qui projette en elles mon expérience de la constitution intersubjective des regards. Or le problème de la projection d'une subjectivité, ou, à tout le moins, la projection d'un sujet dans l'œuvre, pose nécessairement la question de l'altérité de l'œuvre en tant qu'elle représente ou refigure à son tour ma forme et mon apparence. Mais cette altérité sans expression, sans récit, sans langage, sans représentation de visage, ne serait-elle pas simplement formelle, sans contenu, d'autant que la projection d'une subjectivité visible est encore à venir, n'est pas perceptible à la surface du personnage peint ou sculpté ? Finalement, nous n'avons affaire qu'à un objet, un matériau, une fiction. Ce dernier ne serait-il pas, précisément, en attente d'être ? Ne représente-il pas ce que notre corps, en tant que lieu d'images grâce auquel existent toutes les images, désire profondément : voir et être-vu ? Une empathie serait donc possible à l'égard d'un objet semi-figuratif ou non-figuratif dans la mesure où il serait la métaphore d'une forme, d'un être, d'un contenu à venir en attente d'être rempli par les images que nous portons en nous. En ce sens, tout objet d'art, étant nécessairement issu de l'imagination humaine, est la trace, l'empreinte de nos désirs et de nos formes. Ce que l'artiste y a formé s'adresse bien à nous, comme cet autrui qui fait corps avec le monde et les objets qu'il produit. Pour cette raison, les œuvres d'art sont pour Merleau-Ponty l'un des lieux visibles de l'apparition de l'invisible, car « l'invisible est un creux dans le visible, un pli dans la passivité, non production pure. [...] Il n'y a pas à chercher des choses spirituelles, il n'y a que des structures du vide – Simplement je veux planter ce vide dans l'Être visible, montrer qu'il en est l'envers, en particulier l'*envers* du langage » (Merleau-Ponty 1961, 289). Dans les œuvres montrant le peuple sans-visage, nous aurions ainsi toujours affaire à la problématique de la *mimésis* en tant que représentation, comme la projection possible de l'a-figuration à défaut d'abstraction ou de non-objectivité, l'inscription possible du sans-objet ou du sans-sujet compris comme les *envers* de l'objet de la représentation et du sujet de la représentation. Nous avons des visages, mais la conscience de notre finitude nous dit qu'un jour nous n'en aurons plus. Outre que le sans-visage peut se concevoir également comme expérience métaphorique de la mort d'autrui, laquelle se trouve dans l'après-visage, par son envers du visible il se trouve ici dans l'avant-visage. Nous rejoignons ainsi, par une toute autre voie, l'idée évoquée précédemment de donner corps à notre propre forme, laquelle n'est jamais véritablement donnée une fois pour toutes, mais bien plutôt à former continuellement. Nous devons devenir des visages [*fig. 10*].

Si une part de nos expressions et mimiques est naturelle, une autre ne devient telle que dans la culture, les codes et les règles de l'être-ensemble comportemental et langagier, dans la pratique inter-corporelle avec autrui. Je deviens visage grâce à autrui qui me regarde et me constitue.

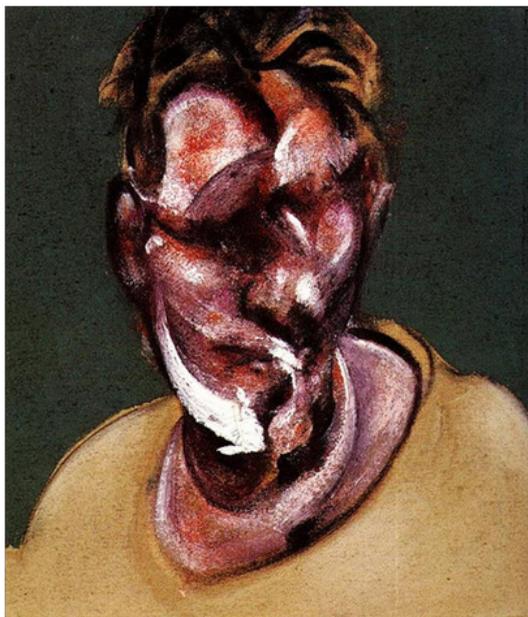


Fig. 10. F. Bacon, *Lucien Freud*, 1965

Cette quête incessante de mon inscription psychophysique au sein des autres et de la société a certainement pour dynamique l'idée que l'homme est un « un être de manque », selon la formule de Herder (*Mängelwesen*). Ainsi, plutôt que de comprendre le peuple sans visage comme ayant perdu sa face, faut-il sans doute considérer qu'il la cherche, jusque dans des formes improbables, quasiment inexistantes, à la limite du rien. La reconnaissance d'autrui par moi et d'autrui à mon endroit qui se joue dans l'interaction et les échanges des regards chez Sartre vient en partie remplir ce manque, à la fois d'être soi et d'être pour autrui, mais est assurément constitutive de l'intersubjectivité. Car, ainsi que le dit Sartre : « [...] la réalité humaine est son propre dépassement vers ce qu'elle manque, elle se dépasse vers l'être particulier qu'elle serait si elle était ce qu'elle est. La réalité humaine n'est pas quelque chose qui existerait d'abord pour manquer par après de ceci ou de cela : elle existe d'abord comme manque et en liaison synthétique immédiate avec ce qu'elle manque. Ainsi l'événement pur par quoi la réalité humaine surgit comme présence au monde est saisie d'elle-même par soi comme son propre manque. La réalité humaine se saisit dans sa venue à l'existence comme être incomplet. Elle se saisit comme étant en tant qu'elle n'est pas, en présence de la totalité singulière qu'elle manque et qu'elle est sous forme de ne l'être pas et qui est ce qu'elle

est. La réalité humaine est dépassement perpétuel vers une coïncidence avec soi qui n'est jamais donnée » (Sartre 1943, 132-133).

Ce dépassement continuellement recherché et jamais accompli d'une coïncidence avec soi pourrait sans doute expliquer métaphoriquement l'impossibilité complète d'une représentation de soi dans les œuvres évoquées. Complète en ce que le visage, du moins dans les œuvres dites figuratives, parachève ce que l'on nomme la représentation d'un être humain, le lieu physique et sensible d'une forme de reconnaissance non pas d'autrui ou d'un soi en chair et en os mais de l'une de ses figures ou figurations possibles. Car si les œuvres d'art relèvent aussi d'une médiation réflexive du sujet, de la constitution d'une identité, d'une ipsité, les œuvres sans visage nous confrontent simultanément à cet être du manque – il y manque le visage pour humaniser complètement la représentation –, et à ce manque à être, je voudrais devenir visage et me projeter dans ces corps pourtant reconnus parfaitement comme tels. Nous sommes précisément face à du familier – la figure humaine assurément reconnaissable – et à de l'étrange, puisque l'adhésion, la projection, ou encore, plus précisément, l'empathie est limitée, comme interdite. Je ne semble plus être en présence d'un soi ou d'un autre moi métaphorique, fictionnel ou imaginaire représenté par telle œuvre, mais d'un tout autre auquel je ne peux m'identifier, que je ne peux pas, au sens propre et figuré, *remplir* ou, encore dit en termes phénoménologiques, dont le « remplissement » est rendu impossible. Nous sommes alors placés dans une double approche qui semble opposée et contradictoire : se constituer en sujet (moi, soi et autrui) et être *autre* que ce sujet (ce soi, ce moi et cet autrui), lesquels sont pourtant complémentaires. Car je ne peux parvenir à être « autre » si je ne parviens d'abord à me définir minimalement comme étant « moi ».

S'oppose principalement à cette superposition ou adéquation la présentification par images ou formes sculpturales d'une scission entre le corps et le visage, entre la définition ontologique complète d'un individu ou d'un sujet et ce que je peux en percevoir et ne correspond pas à la représentation acceptée de ce qu'est un individu, une personne, un sujet qui, en dépit de leurs grandes différences notionnelles, ont au moins en commun l'intégrité et l'intégralité de l'humain, à savoir la totalité du corps ou, plus exactement ici, la totalité de la représentation du corps. En évitant l'emplacement du visage ou en effaçant ses traits, puisque l'emplacement demeure bien visible, les créateurs de ces œuvres prennent toujours soin de signifier que nous avons affaire à quelqu'un, à un humain (femme ou homme) et non à une chose, à un objet ou encore à un animal. Les corps représentés – même lorsqu'ils sont proches d'un objet, d'un jouet, d'une mécanique –, attestent de l'individualité de la figure représentée, car les individus sont aussi des corps et non seulement des esprits, des consciences ou des activités mentales. Dans son célèbre essai, *Les Individus*, où il prolonge une partie de la problématique scolastique, Peter F. Strawson

souligne que tous les individus (chaises, êtres humains, arbres, animaux) se définissent aussi par le fait d'être des corps matériels, cela *a fortiori* chez les humains pour lesquels la proprioception et la réflexivité de cette proprioception leur confère une conscience de soi, et rend possible l'identification des autres corps matériels. Pouvant reconnaître assez bien des corps dans la plupart de ces œuvres, une distinction est donc établie entre quelque chose et quelqu'un, ce qui renforce pourtant l'indétermination, car nous nous retrouvons alors entre chose, objet et individu. Ce que nous gagnons en individuation ontologique, nous le perdons sur le plan de l'échange des pensées et des consciences, cela même de manière imaginaire, en raison de l'absence d'une représentation de visage à laquelle on puisse se rattacher et où l'on puisse se projeter. Inversement, lorsque seules des têtes sans visage sont perçues, l'individuation ontologique n'étant plus présente, même schématiquement, la tête sans visage nous oppose et redouble une fin de non recevoir.

Ce qui se révèle dans cette étrangeté pourtant si proche et familière, est l'impossibilité, au moins partielle, d'une empathie. Je ne peux sentir ce que le personnage pourrait ou montrerait qu'il sent et me communiquerait en raison d'une image absente du soi du visage. Sans le visage et l'impossible empathie, nous avons tendance à considérer ces personnages (du grec *persona*, masque) comme seulement des choses, et non plus comme des personnages nous représentant comme des personnes ou d'autres personnes. Inversement, faire obstacle à l'empathie par l'absence de visagété nous renvoie à une théorie psychologisante de la surface du visage, lequel exprimerait autant l'intériorité pour celui qui s'exprime que l'intériorité à qui il s'adresse, cet autre qui me regarde, ce qui est réducteur et partiellement erroné. Ainsi, le malaise provient d'une coupure plus ou moins marquée entre l'individuation ontologique et l'empathie cognitive rendue impossible par le sans-visage : le personnage est à la fois fortement présent (individuation ontologique) et cette présence même ne permet pas véritablement de nous représenter ses états mentaux (empathie cognitive), bien entendu imaginaires et fictionnels, donc représentés, mimétisés, inventés, mais s'adressant tout de même au récepteur.

Depuis les travaux de Robert Vischer qui, le premier, intégra l'empathie dans les expériences esthétiques (*Sur le sentiment optique de la forme ; Über das optische Formgefühl*, 1872), les recherches récentes en neurophysiologie ont confirmé ces premières approches. Ainsi, Alain Berthoz explique que : «[...] pour comprendre autrui (c'est-à-dire avoir de l'empathie) il faut plus que le percevoir et éprouver ses sentiments [...] Il faut avoir une conscience de soi cohérente, intentionnelle, flexible, et surtout remodelable en fonction de l'action. Il faut *construire un corps propre et le percevoir*. Mais, il faut être capable de changer de point de vue. La "conscience de soi" est d'abord une conscience du "corps en acte". Le corps doit donc être non seulement perçu, mais aussi

vécu et conçu. Par conséquent, il faut construire une théorie projective de l'interaction entre soi et autrui » (Berthoz 2005, 285). Dans les œuvres d'art sans visage, que le corps vienne à manquer ou que nous soyons confrontés à des formes sans visage et sans corps, la projection de notre moi et de l'interaction entre soi et autrui ne peut se développer dans la mesure où le corps propre de la représentation, si l'on peut ainsi s'exprimer, du moins une configuration censé représentée le corps propre du personnage peint, dessiné ou sculpté, est majoritairement absente. L'œuvre d'art comprise comme notre double – une autre forme de l'appréhension de « soi-même comme un autre » – étant fortement déficiente, non seulement l'empathie ne peut trouver de voie d'accès à cet autre mais n'autorise pas non plus de retour sur moi-même en tant que je suis censé participer d'autrui et lui de moi. Or cette nécessité d'avoir un double que l'on tient souvent pour le produit d'une relation seulement symbolique, sociale, ou encore religieuse, et, plus largement, anthropologique, relève avant tout d'une nécessité neurologique dans les configurations de soi et d'autrui. Le paradoxe du sans-visage dans ces œuvres d'art, aussi familier qu'il est étrange, troublant, voire difficilement supportable, tient à la représentation simultanée d'une complète fermeture, d'une puissante forclusion – une sorte de monade littéralement sans portes ni fenêtres – et d'une promesse de visage, d'un devenir humain par le devenir d'un visage à imaginer et à réaliser. Si découvrir un nouveau visage, et donc une nouvelle personne, est l'une de nos petites joies quotidiennes, on peut alors considérer que cette curieuse monade peut s'ouvrir à elle-même et à autrui, ce qui est un autre mode de l'expérience esthétique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BELTING, H. 2004 : *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- BERTHOZ, A. 2005 : *Perception de soi, perception et compréhension d'autrui*. Cours du Collège de France : https://www.college-de-france.fr/media/alainberthoz/UPL17162_berthozres0405.pdf.
- COURTINE-DENAMY, S. 2004 : *Le Visage en question*. Paris : La Différence.
- DARWIN, C. 2001 : *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux* [1889]. Paris : Rivages/Poche.
- DE LOISY, J. (dir.) 1992 : *À visage découvert*. Paris : Fondation Cartier.
- DUBORGEL, B. 1997 : *Malévitch et la question de l'icône*. CIEREC, Travaux XC, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- GEBAUER, G. / WULF, C. 2005 : *Mimésis* (1992). Paris : éd. du Cerf.
- LÉVINAS, E. 1988 : *Totalité et infini* [1961]. Pays-Bas : Kuwer Academic Publishers,

Dordrecht.

MALEVITCH, K. 1977 : « Pour une nouvelle face », in *Le Miroir suprématiste*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

MERLEAU-PONTY, M. 1961 : *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, Tel.

PIC DE LA MIRANDOLE 1993 : *Oratio de hominis dignitate*, in *Œuvres philosophiques*. Paris : PUF.

RICŒUR, P. 1996 : *Soi-même comme un autre* (1990). Paris : Seuil, coll. Points.

ROWELL, M. (com.) 1995 : *Brancusi*, catalogue. Paris : MNAM/Gallimard.

SALVINI, R. (dir.) 1988 : *Pure visibilité et formalisme*. Paris : Klincksieck.

SARTRE, J.-P. 1973 : *L'Être et le Néant* (1943). Paris : Gallimard.

STRAWSON, P., *Les Individus* (1959), trad. A. Shalom /P. Drong. Paris : Seuil.

TAYLOR, C. 1998 : *Les Sources du moi* (1989). Paris : Seuil, trad. Charlotte Melançon.

Jacinto Lageira es Profesor de Estética en la Universidad de Paris I (Pantheon-Sorbonne).