

La disparition du visage. L'insaisissable au travers du portrait dans l'art et la littérature du XX^e siècle

En 1901, Georg Simmel attribue au visage les qualités esthétiques de la multiplicité et de l'unité : « Dans le corps humain, c'est le visage qui possède le plus haut degré de cette unité intérieure ».¹ Près de trente ans plus tard, Walter Benjamin identifie dans les premiers essais de photographie du visage humain le dernier refuge pour la « valeur culturelle de l'image ». ² Le nouveau média artistique que constitue la photographie, inventée au milieu du XIX^e siècle, vient concurrencer l'art du portrait peint dont la tradition remonte à la Renaissance. Dans la présente étude de la représentation du portrait et du visage dans l'art et la littérature modernes, nous partirons de la question de savoir dans quelle mesure la littérature du XX^e siècle se propose de réagir, voire d'avoir recours aux portraits artistiques, qu'ils soient traditionnels ou modernes, pour entrer dans un rapport d'influence réciproque avec les arts figuratifs ou même devenir un média hybride. Ce faisant, nous éclairerons des discours fondamentaux sur les frontières entre le texte et l'image, qu'il s'agisse de portraits décrits au sein de biographies ou de biographies illustrées de portraits. Cette contribution sera en grande partie consacrée à trois études de cas, pour mettre en évidence quelques transformations de la représentation artistique du visage au XX^e siècle dans un cadre de recherche interdisciplinaire et comparatiste, ainsi que les caractéristiques intermédiaires, voire interpicturelles de son traitement littéraire et de son inscription dans des débats théoriques. L'hypothèse principale est celle de l'impossibilité d'une « figure humaine non défigurée »³ au XX^e siècle. Suivant celle-ci, l'insaisissable et l'intangible, la dissimulation et le retrait du visage deviennent le thème principal des courants progressistes en littérature et en art, comme le philosophe Jean-Luc Nancy le constate d'une autre manière :

« L'autre portrait est autre que le portrait qui procède de l'identité présumée dont il s'agit de restituer l'apparence. Il procède au contraire d'une identité à peine supposée, plutôt évoquée dans son retrait. »⁴

LE PORTRAIT PHOTO MANQUANT COMME *PUNCTUM VIDE*

Dans *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Roland Barthes use d'une entrée autobiographique dans le sujet, fait plutôt rare pour un livre théorique, et la place au premier plan dans le geste d'un fils en deuil. C'est en feuilletant l'album familial qu'il tombe sur une photographie montrant sa mère enfant qui capte, ou du moins révèle « la vérité de son visage ».⁵ Cette photo singulière constitue ce que Barthes appelle le *punctum*, mais elle reste cachée et invisible au lecteur. Le fait qu'elle soit

soustraite au regard du lecteur tient à sa signification personnelle pour Barthes, qui ne peut qu'à grand peine être transposée et généralisée, liée comme elle l'est à une émotion privée, intime. Ainsi c'est tout le projet du livre qui semble courir le risque que l'essai phénoménologique et ontologique sur l'essence de la photographie échoue en raison de la crédibilité de cet unique portrait photo. Autrement dit, le postulat philosophique de l'universalité entre en conflit avec l'économie affective subjective de l'auteur, bien que l'identification partielle et suggérée de l'image de la mère à certains portraits photographiques reproduits dans le livre reste vague et imaginaire. Ainsi, le portrait absent de la mère forme le *punctum* vide du petit livre, comme le remarque Jacques Derrida :

« La Photographie du Jardin d'Hiver : le *punctum* invisible du livre. Elle n'appartient pas au corpus des photographies qu'il montre, à la série des exemples qu'il analyse en les exhibant. Elle irradie pourtant tout le livre. Une sorte de sérénité radieuse vient des yeux de sa mère dont il décrit la clarté mais qu'on ne voit jamais. »⁶

Selon Barthes, ce *punctum* est impossible à localiser et à nommer et pourtant il provoque un affect chez le lecteur. Il déclenche un moment d'illumination, le *kairos* du désir dans toute sa soudaineté et toute sa véhémence, et se déploie après coup comme la révélation de souvenirs – tout cela avec la temporalité d'un moment différé, pendant lequel, par analogie avec le développement d'un négatif, on ferme les yeux pour laisser émerger le détail de lui-même à la conscience affective.⁷ Le concept de Barthes convient en ce sens tout à fait à l'image-clé manquante du roman autobiographique de Marguerite Duras *L'amant* (1984). Le récit s'ouvre sur une élégie du visage : à l'âge de 18 ans, la narratrice voit soudainement s'altérer le sien et porte depuis un visage ravagé, comme en témoignent ses mémoires quarante ans plus tard :

« Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. »⁸

Malgré le côté abrupt de la chose, cette métamorphose du visage est présentée ici comme une succession d'étapes faisant partie d'un processus étalé dans le temps. La tension sémantique qui se révèle ici est ancrée dans la disposition du sujet en train de se ressouvenir. Comme le travail de remémoration ne s'accomplit qu'avec le recul que procurent quarante années, l'acte du « j'ai vu » se produit plutôt dans le moment présent de l'écriture. Le vieillissement du visage se voit dramatisé comme un *punctum*, alors que les traces physiognomiques qui s'inscrivent dans sa chair fonctionnent comme un indicateur physique pour l'entaille psychique et signalent le lieu géométrique de la personnalité intérieure. C'est ainsi que Susanne Blazejewski souligne d'ailleurs la fonction référentielle illustrative du visage chez Duras : « [L']histoire de son visage reflète son développement personnel tout au long de sa vie »⁹ Dans la mesure où la perte du visage coïncide avec la fin de la relation amoureuse qui doit encore être narrée au fil du livre, l'effet destructeur de celle-ci est révélé dès le début du récit, où la métamorphose de la narratrice imprime sa marque sur son visage. Et la labilité du visage, liée à l'éphémère, est caractéristique de la perception de celui-ci « en tant que matrice mouvante et bouleversée ».¹⁰

Ce n'est qu'après ce geste inaugural de deuil que le portrait de la narratrice encore jeune et belle est convoqué – et qui plus est uniquement au moyen des mots, dans la mesure où l'auteure insiste sur cette stratégie sans images – car le texte ne comporte aucune photo dans sa version originale. Le lecteur doit être ainsi incité à combler par son imagination la place laissée vacante par l'absence d'image visuelle :

« C'est entre toutes celles qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchant. [...] Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment*. »¹¹

La fonction de cette image qui est de saisir l'essence du modèle du portrait avec un effet d'auto-identification ressemble à celle que revêt pour Barthes le portrait photographique de sa mère. Tandis qu'il préfère le garder pour lui plutôt que de le partager avec le lecteur, Duras nie à plusieurs reprises l'existence matérielle de cette photo. Celle-ci cède la place à la poésie de la narratrice qui s'invente un portrait photographique correspondant à la façon dont elle aurait aimé se voir à l'époque. Pour la poésie, il n'est nul besoin d'une confirmation du monde extérieur, bien que paradoxalement la narratrice à la première personne prenne des membres de la famille à témoin. Cette formule de pathos mnémotechnique de la référencialité est selon Barthes la composante essentielle de la photographie : « C'est ainsi que cela a été ! » L'invisibilité du visage peut ainsi être vécue comme si celui-ci était tout à fait défini et réel.

LA BIOGRAPHIE D'ARTISTE ET LES PORTRAITS DE LEUR TRANSPOSITION LITTÉRAIRE

Le roman d'Erica Pedretti *Valerie ou l'œil profane* (1986) s'inspire d'une série de portraits que Ferdinand Hodler réalisa de son modèle et amante Valentine Godél-Darel dans sa dernière année de vie (1914-1915), constituée d'environ 50 peintures à l'huile, 130 dessins et 200 esquisses. Comme Hodler date précisément chacun des portraits documentant son agonie, on peut lire d'un point de vue physique-physionomique et psychique la façon dont l'inéluctable processus de destruction vitale est à l'œuvre chez Godél-Darel, qui souffre d'un cancer. « Le visage de Valentine, qui est âgée d'une quarantaine d'année, devient de plus en plus pâle et livide, les joues et les orbites sont creusées, la tête dessine presque les contours saillants d'un crâne, le corps est décharné. Ainsi, ce sont non seulement la jeunesse et la beauté qui disparaissent, mais aussi le caractère individuel et féminin ; on peut dire que la mort nivelle l'apparence de l'être humain, l'allonge à l'horizontale, fait disparaître les traits singuliers du visage au profit de la créature générique. Le visage de Valentine marqué du sceau de la mort ressemble de plus en plus à un masque mortuaire et semble de plus en plus absent, du fait qu'elle est représentée de profil, le regard perdu dans le vague ou absorbé dans ses pensées ou bien encore les yeux fermés, plongée dans le sommeil, la bouche parfois entr'ouverte, comme dans un rôle. Le trou que forme la bouche ouverte suscite l'effroi ; sa vue est selon Gottfried Boehm non seulement inesthétique, mais encore l'expression d'une « "dépossession de l'esprit", de la paralysie de l'âme, de la perte momentanée de la maîtrise de ses propres facultés intellectuelles. »¹²

Hodler représente sans concession les traces que laisse l'approche de la mort sur le corps et sur le visage, comme un événement naturel ; il trouve la mort « effrayante, mais belle aussi » et prête à la force destructrice de celle-ci des valeurs de vérité et de beauté : « À l'approche de la mort, il n'y a aucune fausseté, aucun mensonge possible. C'est pourquoi la mort m'attire. [...] pour moi, seule la mort confère à certains visages leur véritable beauté. »¹³ En peignant cette femme atteinte d'un cancer, le peintre regarde la mort en face au sens symbolique ; ainsi fait-il converger le symbolique et le naturalisme dans ce cycle. Ce faisant, Hodler s'érige en biographe en portraits de la mourante et en chroniqueur en images de la déchéance ; par là-même, il brise un tabou de l'art du portrait.¹⁴

En rendant la sensation de l'agonie de façon visuelle, les images de Hodler provoquent rapidement chez le spectateur un choc, voire même un malaise, comme c'est le cas pour l'écrivaine et artiste Erica Pedretti qui visite plusieurs fois l'exposition « Déchéance, agonie et mort de la bien-aimée Valentine Godé-Darel ». La question de savoir si l'intimité de la relation amoureuse légitime la productivité artistique au regard de l'obscénité de la mort fit scandale dans le milieu de l'histoire de l'art et c'est ce qui pousse Pedretti à se saisir de la plume pour en faire une œuvre poétique.

Comme le titre *Valérie ou l'œil profane* le suggère déjà, le récit dépourvu d'images de Pedretti s'oppose au concept traditionnel de la biographie d'artiste, en prêtant voix à la femme qui pose comme modèle, habituellement muette, par le truchement de la littérature, dans un long monologue et en plaçant le monde de ses émotions et de ses pensées au centre de l'attention. Pendant la séance de pose, celle-ci, portant sans cesse son regard sur le peintre en train de la regarder, réfléchit de manière critique à cette constellation de regards, tandis que celui-ci devient peu à peu une coquille vide d'un point de vue émotionnel. Au début du roman est transcrit le ressenti de Valérie, alors encore en bonne santé :

« LE MODÈLE, objectivement, cela est exact. Et c'est même très exact : un objet. L'objet n'a rien à voir avec moi Valérie, avec ce que je ressens, ce que je pense, n'a rien à voir avec celle que je suis, avec mon corps, avec ce corps féminin, et avec mon visage que de manière superficielle : contours, lignes, proportions, couleurs, valeurs. [...] Dès qu'il commence à dessiner, dès qu'il ne pense plus qu'à dessiner et à peindre, je sombre, je ne suis plus là pour lui. Si je ne suis plus rien, je ne suis pas bien différente dans mon essence qu'une montagne, qu'une table, qu'une pomme entamée par la lame d'un couteau. »¹⁵

Comme modèle, Valérie se sent réduite à une surface, à une enveloppe corporelle, comme si elle était réifiée au même titre qu'une « nature morte ». Ce qui a pour conséquence en retour qu'elle essaie d'imiter son portrait et de se mesurer à lui, parce qu'il lui dicte à la manière d'un « modèle » ce à quoi elle doit ressembler – à la manière d'une boucle sans fin. Mais ses remarques prennent ensuite une autre tournure, comme si au fur et à mesure qu'il la peignait, la vie lui était progressivement retirée :

« Ainsi ma déchéance est-elle bonne à quelque chose, il peut l'étudier, la noter : l'agonie, son sujet, je suis son modèle plus que jamais. Il est là, à côté de moi dans la pièce, infiniment loin. [...] Il lui semble qu'avec chaque coup de crayon, il lui retire un morceau de son enveloppe, de sa peau, petit bout par petit bout un morceau de sa vie. »¹⁶

Tandis qu'il la peint, Valérie se voit manifestement déjà malmenée sur le plan psychologique par la violence de la mortification, c'est comme si on lui posait de son vivant un masque mortuaire, comme Anne-Kathrin Reulecke l'a souligné :

« Le souhait de fabriquer des signes qui seront à l'avenir autant de signes de souvenirs, fait de Valérie, encore en vie, une morte dès à présent. Ainsi, avec cette série de portraits qui sont une marque de son amour, le peintre pose-t-il sur Valérie agonisante un masque mortuaire anticipé. »¹⁷

Contrairement au récit autobiographique de Valérie, qui s'interrompt trop tôt dans le roman de Pedretti, l'artiste Hodler, lui, peint Valentine jusqu'à sa mort et même au-delà. Son cadavre est représenté par des lignes horizontales, pour accentuer « la cruelle irréversibilité de la mort »,¹⁸ même s'il peint l'un des portraits dès le jour suivant son décès. Six mois plus tard, Hodler peint une dernière fois la défunte et ce point d'orgue de la série de portraits forme dans le même temps son contre-point, car le tableau reprend pour point de départ les portraits de Valentine réalisés dans la période 1908-1914, alors qu'elle était encore engagée comme modèle et digne d'être représentée en raison de sa beauté et de sa grâce. Le dernier tableau, posthume, représente son visage avec un cadrage serré, de manière strictement frontale et parfaitement symétrique, jusqu'à sa coiffure, la chevelure divisée par une raie au milieu. Les couleurs rouge et brun, accentuées avec solennité, évoquent une atmosphère de résurrection du sujet dans toute sa splendeur. Valentine regarde ici le spectateur droit dans les yeux, d'un regard éveillé et attentif, plein de mansuétude et de noblesse, et fait grande impression, même sans arborer une expression particulière. Quand on pense à la remarque de Hodler selon laquelle Valentine lui serait apparue au cours de sa maladie comme une reine pleine de dignité, comme une impératrice byzantine sur les mosaïques de Ravenne, on ne peut dénier une certaine gravité et noblesse à ce portrait, de sorte qu'il peut être identifié comme une image pieuse, une relique sacrée. Anne-Kathrin Reulecke voit dans ce tout dernier tableau, qui « sous la forme d'un portrait, n'est à présent indéniablement plus un portrait »,¹⁹ la tentative de Hodler de lui rendre son vrai visage. On peut ajouter à ce point de vue que le portrait qu'il peint de mémoire est un portrait fantôme censé faire oublier les portraits réalistes de l'agonisante, les recouvrir ; dans cette mesure, il fait partie intégrante du travail de deuil du peintre.

Le récit de W. G. Sebald *Max Aurach* (1991) qui s'inspire de la vie du peintre anglais Frank Auerbach (né en 1931), provoqua également un scandale parce qu'un portrait peint de sa main était inséré dans le récit. Le conflit entre réalité et fiction déclenché par le document iconographique permettant d'identifier ce survivant de l'Holocauste semblait moralement discutable aux membres de sa famille. Suite à leurs protestations, l'image fut retirée de la version anglaise du livre. Ainsi, ce récit qui a pour sujet la peinture de portrait tout à fait unique de la figure-titre, doit-il se passer de portrait, à l'exception d'une reproduction fragmentaire d'un détail isolé, à savoir un œil d'Aurach/Auerbach. Cette photo est remarquable à plus d'un titre : tout d'abord, au regard de ce qu'elle véhicule d'un point de vue médiatique, dans la mesure où, selon le récit, ce fragment provient de la lecture rapide et superficielle d'un reportage de magazine et qu'elle constitue ainsi en soi une citation visuelle ; ensuite, de par son

caractère fragmentaire, parce que c'est non un visage entier, mais un portrait photographique pour ainsi dire « amputé » d'un œil qui est monté dans le récit, interrompant ainsi son cours ; et enfin en raison de sa fonction de charnière narrative. La vision fortuite de cette photo permet au narrateur à la première personne de rencontrer à nouveau le peintre, après une césure d'une décennie, rencontre au cours de laquelle le noyau traumatique de la biographie de celui-ci est enfin ramené à la mémoire et ainsi mis en mots.

Conformément aux descriptions du récit, la peinture de portrait de Max Aurach est à interpréter comme une expression cryptique de soi. La genèse des peintures à l'huile correspond dans le même temps à leur destruction, car la poussière qui se dépose sur elles devient ici un matériau constructif et la toile ressemble avec ses différentes couches et ses craquelures plutôt à un relief ; comme le texte le formule à propos de l'intention du peintre : « Que rien ne vienne s'ajouter, si ce n'étaient les déchets résultant de son travail et la poussière tombant sans cesse et devenant, il en venait à le comprendre petit à petit, à peu près ce qui lui était le plus cher au monde. »²⁰ Ceci coïncide avec la description de la façon dont Auerbach procède : « Par la superposition constante de couches de couleurs, ses œuvres donnent l'impression d'être presque tri-dimensionnelles. [...] il gratte [...] fréquemment ces strates colorées de ses tableaux et les recouvre sans cesse à nouveau. »²¹ La physionomie des modèles représentés est recouverte par les traits du dessin au fusain, dans lesquels on est plutôt tenté de voir les rides et sillons d'un visage ravagé. Dans cette mesure, on ne peut qu'acquiescer à ce qu'affirme Barbara Naumann : « Son activité a pour but la dispersion et la défiguration et aboutit à une représentation formelle, ou plutôt processuelle de la non-identité. »²² La création artistique est également un processus de vaine quête de l'identité propre au travers de repentirs qui témoignent de tentatives et d'efforts infructueux, mais dont l'iconographie se traduit *in fine* par une certaine morbidité.

Tandis que dans *Valérie ou l'œil profane*, le portrait dessiné et peint de la figure-titre est perçu, tantôt du point de vue du peintre comme la représentation unilatérale des formes et des couleurs, tantôt du point de vue du modèle comme un procédé violent de mortification, dans la représentation compulsive de visages par Max Aurach, ce sont les traces de poussières qui matérialisent et condensent la destruction sur la toile. Le cycle de tableaux de Hodler représente en effet une seule et unique personne en ses différents aspects au fil du temps, afin de documenter la mort dans sa chronologie irréversible. Les portraits d'Auerbach en revanche forment, malgré toutes les variations autour d'un unique motif, le même visage décati et morbide, qui prend sa source dans le démon intérieur du peintre, à savoir ses souvenirs de déportation et d'extermination.

ÉCRITURE AUTOMATIQUE DU SURREALISME

Nadja (1928/63), le roman d'André Breton, expérimente le montage de l'écrit et de l'image, en insérant entre les lignes du texte 44 photos, parmi lesquelles plusieurs portraits de grand format – dont un portrait de l'auteur –, mais dont aucun ne représente l'héroïne du titre, de sorte que son visage et sa silhouette sont laissés aux mots et donc à l'imagination du lecteur. Seule une série de quatre photos de son regard

reproduit dans des séquences répétées fait exception. Pourquoi cet alignement répétitif de photos apparemment identiques, pourvues des mots « Ses yeux de fougère... » ? Breton écrit à un endroit capital du texte :

« J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer. »²³

De là à émettre l'hypothèse que cette série de photos rend le mouvement de la paupière de Nadja qui s'ouvre, mouvement fugace qui s'effectue en un clin d'œil et que la caméra peine à fixer, il n'y a qu'un pas. D'un point de vue médiatique et artistique, Breton ne parvient pas ici à saisir l'instantané du mouvement, à l'instar du photographe Edward Muybridge, qui parvint en 1878 à capturer le moment où aucun des quatre sabots d'un cheval lancé au galop ne touche terre. Par opposition, la série de photos du regard de Nadja se fige en la duplication fragmentée du même instant suspendu, comme si les images étaient des portraits-photos ratés, ce qui souligne leur caractère surréel.

L'accent qui est mis de manière sélective sur l'organe de la vue de Nadja correspond à sa connaissance spirituelle des éléments surnaturels, qui comprend les rêves comme réalité interne, les instincts et les intuitions. Ce don singulier à voir l'invisible se manifeste dans quelques dessins que Breton a ajoutés à l'édition de l'année 1963. Ils ont un caractère doublement illustratif, d'abord au sens où ils sont une émanation et un diagramme de l'intériorité de la dessinatrice, et ensuite en tant qu'iconographie du premier manifeste surréaliste que Breton publia en 1924. Les dessins de Nadja sont un mélange de gribouillages naïfs d'enfants et de citations mythiques, on y trouve aussi un portrait symbolique de Breton ainsi que d'elle-même. Les esquisses témoignent de sa créativité artistique et de son imagination, marquée du sceau de l'esprit libre. Dans la mesure où elle s'adonne corps et âme à la vie surréaliste, selon sa propre définition (« Je suis l'âme errante »), et fait fi des conventions et doctrines de la société, elle est envoyée dans un asile psychiatrique. L'épiphanie surréaliste, le merveilleux dans la surréalité qui prend corps en la personne de Nadja finit dans la désillusion de la folie ; cette figure féminine éphémère qui n'occupe textuellement qu'une partie et disparaît bien avant la fin du récit, reste toutefois insaisissable en tant que le merveilleux et le mystère qu'elle incarne. Ainsi, l'absence de son portrait dans l'œuvre est-elle caractéristique du fantasmagorique, de l'irréel et du surréel, qui sont quasiment impossibles à ressaisir entièrement de manière visuelle ou physiognomique. Si la rencontre de l'auteur avec Nadja se comprend comme l'événement décisif de sa quête ou de son affirmation de soi – la première phrase du roman n'est-elle pas « Qui suis-je ? » – alors l'invisibilité du visage de Nadja fait de cette entreprise un horizon inatteignable.

Dans *Nadja* de Breton et dans *Max Aurach* de Sebald, le portrait-photo de la figure titre se résume au regard de celle-ci, de sorte que leur physionomie respective est occultée et laisse une place vacante. Tandis que les portraits surréalistes dessinés par Nadja sont présentés comme des autoportraits indirects et comme un supplément au livre, la publication du portrait peint par Frank Auerbach se voit refusée à la version anglaise de *Max Aurach*.

Exactement deux décennies après la publication du premier manifeste surréaliste de Breton, paraît le récit chinois sans images *Dans la jeunesse* (1944) de l'auteure ZHANG Ailing dans lequel le dessin répété d'un seul et même portrait met l'action en branle. Le jeune protagoniste PAN Ruliang, qui vit à Shanghai et ne jure que par la culture occidentale, a pour habitude de dessiner en lisant toujours le même visage dans les pages blanches du livre :

« À peine le crayon effleure-t-il le papier, que trait après trait, un visage de profil a été dessiné de manière involontaire. Toujours le même visage, le regard toujours tourné vers la gauche. Depuis qu'il est petit, il le dessine par habitude, il lui est devenu plutôt familier. Il peut même le dessiner les yeux fermés, ou avec la main gauche. [...] Sans cheveux, sans sourcil ni pupille [apparents], de la tempe au menton, une ligne simple à l'extrême, mais qui ne dessine manifestement pas un profil chinois – le nez est un peu trop marqué. Ruliang a tout du patriote, pourtant il n'éprouve pas d'inclination particulière pour les Chinois. »²⁴

Le profil du visage, qui exclut toute caractéristique chinoise, se situe au-delà de toute référence réelle. Le fait de dessiner une ligne d'un seul trait à main levée fait émerger les contours d'un visage androgyne, comme s'il s'agissait d'une ombre découpée ou d'une silhouette. Celui-ci naît moins de l'observation exacte d'un visage de nature mixte que de la re-présentation et de l'imagination (au sens de la mise en images), qui se nourrissent en retour des désirs et des souhaits inconscients du dessinateur. Ce caractère désinvolte échappant au contrôle de la raison, cette spontanéité et cette rapidité de l'esquisse rappellent les procédés d'écriture ou de dessin automatique, fort prisés des Surréalistes. Conformément au plaidoyer d'André Breton, cette technique de l'*écriture automatique* peut susciter des associations, libérer les imaginaires et lever la contradiction entre rêve et réalité dans une sorte de réalité absolue ou de surréalité.

Cette création amateur qui relève plus d'une habitude selon les modalités de l'*écriture automatique* laisse des traces visibles sur les pages blanches du livre. Avec elle, la nostalgie se manifeste visuellement – en une seule ligne. La similitude, découverte fortuitement par Ruliang, de ce profil avec le visage d'une jeune Russe évoque entre elle et lui un contact intime : comme dans le mythe de Pygmalion, il se sent comme le créateur ayant tous les droits sur celle dont il a inconsciemment fait le portrait, tandis qu'elle s'approprie le rôle de l'idole :

« Il ne pensait jamais au fait qu'il dessinait vraiment un profil féminin, et un beau visage qui plus est. [...] Son cœur déborde d'une joie merveilleuse, comme si cette personne avait totalement été créée de sa main. Elle lui appartient et d'elle, il peut à peine dire si elle lui plaît, parce qu'elle est une partie de lui-même. Comme s'il suffisait qu'il aille vers elle et lui dise : "Ah, c'est donc toi ! Tu es mienne, ne le sais-tu pas ?" Puis il pourrait cueillir sa tête comme il le ferait d'une fleur pour la glisser dans son livre. »²⁵

Le malentendu – qui n'en est peut-être pas un, parce que le fait de dessiner involontairement ce portrait trahit le désir secret du dessinateur pour une femme occidentale – conduit d'abord à l'enchantement amoureux puis à la désillusion. Après avoir épousé cette Russe, Ruliang rend visite à sa femme tombée malade, reconnaît par hasard son visage dans le profil dessiné, doit admettre la coïncidence avec son gribouillage et

prend cependant immédiatement conscience que le visage serti dans ce profil est devenu un autre. Les traits du visage viennent combler de ce fait l'espace laissé en réserve à l'intérieur du dessin de cette ligne fluide, abstraite de la représentation. Tandis que le profil de la personne dessinée reste intact, les traits du visage de la femme regardée dans la réalité sont marqués par les aléas de la vie. Le dessin se révèle ce faisant comme un fantôme, comme le fruit d'un rêve éveillé qui s'abstrait de l'individuel pour correspondre à un type idéal. De manière analogue, le bonheur amoureux se voit lui aussi privé de son accomplissement. Le double regard sur le vrai visage abîmé et le profil intact du dessin conduit Ruliang à opérer une véritable révolution intérieure : il se défait de sa fixation sur le visage idéal. Le récit s'achève par ces mots : « Depuis, Ruliang ne dessine plus de miniatures dans son livre, son livre reste toujours vierge ». ²⁶ La désaccoutumance au dessin implique le dépassement d'une (em)phase, marquée par la symbiose entre la main qui dessine et le cœur qui se languit, et clôt ainsi l'épisode de jeunesse évoqué dans le titre.

Avec cet extrait de la biographie du protagoniste, l'écrivaine ZHANG Ailing manifeste aussi sa propre réflexion critique sur l'adulation unilatérale de la culture occidentale. L'image-clé reste ce faisant aussi invisible au lecteur et livrée à son imagination que le portrait évoqué par la narratrice à la première personne chez Duras. Ces deux images ont en commun qu'à la fin de l'histoire, elles disparaissent, en le cédant soit à la désillusion, soit aux ravages du temps.

Les œuvres analysées dans la présente contribution permettent de résumer les ambivalences comme les ambiguïtés des procédés utilisés dans l'emploi artistique et littéraire de l'image du visage : l'apparition fulgurante d'un beau portrait va de pair dans la performativité du texte avec sa destruction par une rencontre amoureuse dans la réalité, comme chez Duras et ZHANG Ailing ; l'image parfaite du visage, promesse d'un bonheur sans égal, est soit soustraite au regard du lecteur, lui faisant alors ressentir, tel le *punctum*, la douleur de la place laissée vacante comme chez Barthes et Breton, soit remplacée par un culte de l'image de la défunte comme chez Hodler ; les visages montrés sont défigurés ou masqués, représentés de manière rudimentaire ou fragmentaire, comme conséquence d'une maladie mortelle, du trauma de la Shoah ou de la folie, comme chez Breton, Sebald, Hodler et Pedretti. Tout caractère individuel et humain en est retiré. Pour reprendre les mots de Jean-Luc Nancy cités en introduction, on peut dire que l'identité se retire dans ces portraits insaisissables, comme quelque chose de radicalement étrange et irréductiblement autre.

- 1 Georg Simmel, « Die ästhetische Bedeutung des Gesichts », in : *idem, Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Berlin : Wagenbach, 1984, p. 140.
- 2 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris : Éditions Allia, 2011, p. 24.
- 3 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Berlin : Ullstein, 1985, p. 154.
- 4 Jean-Luc Nancy, *L'autre portrait*, Paris : Éditions Galilée, 2014, p. 93
- 5 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 106.

- 6 Jacques Derrida, *Les morts de Roland Barthes*, in : *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires* 47, Paris : Seuil, 1981, p. 269-292, ici p. 275.
- 7 Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 69.
- 8 Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris : Éditions de Minuit, 1948 p. 10.
- 9 Susanne Blazejewski, *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' ›L'Amant‹ und Michael Ondaatjes ›Running in the Family‹*, Nuremberg : Königshausen und Neumann, 2002, p. 145.
- 10 Anne-Kathrin Reuleke, « Gesichtsverlust. Georges Franjus Film ›Les Yeux sans visage‹ », in : Sigrid Weigel et Tine Kutschbach (éd.), *Gesichter : Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2013, p. 60. Reuleke pose le diagnostic du déclin du visage dans l'histoire culturelle et le formule comme suit : « Au XX^e siècle, la figure humaine perd progressivement sa fonction traditionnelle de media servant à l'expression d'un caractère établi ou d'une disposition fixe de l'âme. », *ibid.*
- 11 Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 9 et suiv.
- 12 Gottfried Boehm, « Der lebendige Blick. Gesicht. Bildnis. Identität », in : *idem, et al. (éd.), Gesicht und Identität*, Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2014, p. 7.
- 13 Jura Brüscheweiler, *Ferdinand Hodler*, Zürich : Buchclub Ex Libris, 1973, p. 161.
- 14 Hans Mühlestein et Georg Schmidt commentent la valeur singulière de cette série de portraits comme suit : « À propos du cycle de tableaux et de dessins représentant Mme Darel, malade, mourante et morte, qui n'a dans l'histoire de l'art aucun équivalent et qui prend place aux côtés des cycles d'auto-portraits de Rembrandt et de van Gogh, on ne peut les décrire qu'avec le plus profond respect. » in : *idem : Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk*, Zurich : Unionsverlag, 1983, p. 495.
- 15 Erica Pedretti, *Valerie oder Das unerzogene Auge*, Francfort-sur-le-Main, 2000, p. 10.
- 16 *Ibid.*, p. 111.
- 17 Anne-Kathrin Reulecke, *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2002, p. 384. (souligné dans l'original)
- 18 Mühlestein, Schmid, *Ferdinand Hodler*, *op. cit.*, p. 496. Voir à ce sujet : « Le format du tableau entier est une horizontale étirée et quatre lignes horizontales parallèles viennent diviser cette surface étroite. [...] » *Ibid.*
- 19 Reulecke, *Geschriebene Bilder*, *op. cit.*, p. 385.
- 20 W.G. Sebald, « Max Feber » [l'intitulé original « Max Aurach » a été modifié dans la version anglaise et sa traduction française, NDLR] dans : *idem, Les émigrants : quatre récits illustrés*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles : Actes Sud, 1999, p. 191.
- 21 Susan Compton, *Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik*, Cologne : Prestel Verlag, 1987. Note 47, p. 440.
- 22 Barbara Naumann, *Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman*, Bâle : Schwabe Verlag, 2013, p. 9.
- 23 André Breton, *Nadja*, Paris : Gallimard, 1964, p. 130 et suiv.
- 24 Ailing Zhang, « In der Jugend (Nianqing de Shihou) », in : *Ausgewählte Werke von ZHANG Ailing*, Taiyuan : Beiyue Wenyi Verlag, 2001, p. 243 (traduit par J. Yang).
- 25 *Ibid.*, p. 244.
- 26 *Ibid.*, p. 247.