

VISAGES DU DEDANS*

Raymond Bellour, CNRS - Paris

Mais il y a aussi les visages du dedans. Le cinéma semble voué à les ignorer, tant il tient à la peau des choses. Il lui faut en effet vaincre l'analogie de ressemblance, son privilège et sa croix, s'il veut toucher la ressemblance spirituelle, selon laquelle le visage serait le témoin, sensible et unique, d'une vie intérieure. Mais cette ressemblance interne, exprimant ce qu'on prend pour l'âme, ou même ce que Barthes, moins idéalement, appelait l'air, tient encore à l'idée d'une surface rêvée en laquelle un sentiment de l'être se rassemble, où une vue sur l'être se saisit. Identité phénoménale, avec sa clarté d'illusion. Aussi tout le travail du cinéma vise-t-il à étendre sa trop simple expression. Cadrage, montage, éclairage, composition: ainsi se construit et se déconstruit la "visagéité". Mais au profit de quel visage? Ce pourrait être, sans le dire, pour toucher le visage du dedans.

Ce mystérieux visage a été autrefois celui de la peinture, quand elle codifiait, dans l'icône, au profit d'une idée fixe et immatérielle, toute incarnation préalable. Mais, surtout, il l'est devenu à l'époque moderne, sitôt que le visage humain s'est comme autodétruit à travers la peinture pour s'imaginer hanté par des forces plus extrêmes. Picasso, Bacon en seraient les emblèmes. Préfigurés par Füssli, Kubin ou Redon; ou égalés de façon tout autre par Klee. L'intérêt de la défiguration est que, tout en témoignant de l'idéalisme naturel si longtemps concentré dans le visage, elle l'atténue, le déporte et le métamorphose en faisant aussi du visage la simple extrémité sensible d'un corps travaillé par ces forces au-delà de toute identité. Le regard en particulier y perd son privilège d'ouvrir à travers l'oeil la fenêtre de l'âme, sitôt qu'abîmé dans les formes et les couleurs il devient un organe parmi d'autres, le point à peine externe encore d'un visage et d'un corps ruinés par une organicité qui s'expose, une matérialité qui s'entrouvre: frontière indécidable entre le corps biologique réel ou fantasmé et le fantôme. C'est là que la peinture de Michaux possède un privilège rare. Ce dont le gratifiait Bacon, quand il pensait Michaux supérieur à Pollock, par son souci "d'arriver indirectement à une nouvelle définition de l'homme au moyen d'un langage du signe entièrement situé au-delà de toute illustration mais ramenant toujours à la représentation d'êtres humains".¹

On reconnaît dans ses aquarelles surtout un destin incarné de cette idée de la figure humaine: "Menant une excessive vie faciale, on est aussi dans une perpétuelle fièvre de visages".² De la théorie virtuelle et glissante que, dans un manifeste à usage personnel, Michaux se prête sous le nom de "fantômissme", trois fatalités se dégagent. La première s'adresse à l'intérieur de l'apparence:

Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... souvent comme des semelles./ Un être fluïdique qui

ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus [...] Le visage a des traits. Je m'en fiche. Je peins les traits du double (qui n'a pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame d'yeux)./ Je peins aussi les couleurs du double. Ce n'est pas nécessairement aux pommettes ou aux lèvres qu'il a du rouge, mais dans un endroit de lui-même où est son feu. Je mets donc aussi, je mets du bleu au front s'il le mérite.

La seconde fatalité fait de tout portrait “un compromis entre les lignes de forces de la tête du dessinateur et la tête du dessiné”. Développant les deux premières, la troisième fatalité tient au pouvoir inoui de métamorphose qui se trouve ainsi continuellement touché, comme si l'on formait constamment en soi un visage fluide, idéalement plastique et malléable, qui se formerait et se déformerait selon les idées et les impressions, automatiquement, en une instantanée synthèse, à longueur de journée et en quelque sorte cinématographiquement”. Mais il est clair que si le visage est le cœur sensible et la forme flagrante des aquarelles de Michaux, les visages sans cesse s'y évanouissent, jusqu'à ressembler à des silhouettes, des entrelacs de corps, des interpénétrations d'êtres dont les limites corporelles deviennent indéfinissables. Tout fait visage dans le corps; et le corps fait visage. Et le drame ainsi s'étend, de solitude en solitude entrevue. “Foule infinie: notre clan”. Le “psychologisme” de Michaux se double d'un sociologisme singulier: saisie dans sa masse fluidique, selon ses couches et ses coupes, la figure humaine s'y déploie sans qu'on sache s'il s'agit là d'états accumulés d'une même subjectivité décomposée ou de diverses solitudes appariées en un seul instantané.

Un tel cinéma intérieur est bien ce que le cinéma, le vrai cinéma peine à rendre. D'où l'importance du cinéma dessiné, qui n'a cessé depuis les origines de doubler le cinéma de la présence réelle, devenant l'intermédiaire obligé d'un rapport souvent travesti mais parfois immédiat entre le cinéma et une part de la peinture moderne ou contemporaine. Ainsi cette insistance de Michaux:

Le “flash”, les couleurs qui filent comme des poissons sur la nappe d'eau où je les mets, voilà ce que j'aime dans l'aquarelle./ Le petit tas colorant qui se désamonce en infimes particules, ces passages et non l'arrêt final, le tableau. En somme, c'est le cinéma que j'apprécie le plus dans la peinture.

Ou alors il aura fallu la vidéo, ce qu'elle peut détruire de l'analogie photographique pour livrer une image d'une nature différente, “en une instantanée synthèse”. Corps flottants et colorisés de *Global Groove* (1973), corps irisés, diaprés, innervés par les irruptions de la couleur, corps métamorphosés au gré des phases de leur dance par la puissance arbitraire et comme illimitée qui fait de Nam June Paik le premier sorcier d'une image dans laquelle surfaces dénaturées et illusions de profondeur s'échangent, selon une dépsychologisation intensive. Corps troués, effeuillés, fragmentés, pulsés, intermittents des premières bandes de Thierry Kuntzel (*Nostos* [1975], *Echolia* [1980]); corps irradiés, auto-aveuglés et doublés de leur fantôme rémanent dans les neuf bandes de l'installation *Nostos II* (1984); corps photographiques insensiblement pixellisés jusqu'à s'aveugler dans le blanc, de l'installation *Nostos III*. Partout, ici, le traitement uniforme affectant les corps, fragments de corps et visages les rassemble dans la même douleur d'une perte d'identité, sans plus de miroir formateur ni d'image du corps susceptible de figurer la reconnaissance visible d'états intérieurs. On peut dire aussi bien: il n'y a plus de lieu de l'âme. Ou: de l'âme en perdition est partout, comme sur les visages trop

nombreux de la foule anonyme cruellement fixés par Rilke dans une page fameuse, au début des *Cahiers de Malte*. On pense aussi aux irruptions moins radicales, mais virtuellement plus menaçantes chez un cinéaste “bazinien” de la défiguration-refiguration, chez Godard: les quatre séquences sexuelles et intimes de *Numéro deux* (1975), seul exemple chez lui d’un recours au synthétiseur; et surtout les innombrables battements d’images qui précipitent dans une même trame des réalités hétérogènes, créant dans *Puissance de la parole* (1988) comme dans *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998) une inquiétude perceptive nouvelle, qui rappelle pourtant les trucages et les effets de montage du grand cinéma muet.

Mais il faut voir plutôt comment le cinéma, le vrai cinéma de la pellicule peut arriver, par ses propres moyens, à se tenir en vue du fantôme intérieur et à le faire vivre, dans l’image et entre les images, et au gré de logiques narratives apparemment peu compatibles entre elles.

La défiguration réelle du visage est une issue sensible qui étend d’emblée la caractérisation réaliste des traits de visagété et de leur traitement en gros plan. Mais sa puissance ne devient vraiment active que si la défiguration est cachée dans l’image par l’histoire pour se révéler au(x) personnage(s) du film de fiction et à son spectateur. Le masque, avéré ou secret, est alors un intermédiaire, parce qu’il confère au visage une double épaisseur; il attend, en dédoublant l’analogie, à la trop pure transparence de sa vérité immédiate et à ses illusions de profondeur. Ainsi, dans *The Mystery of the Wax Museum* (M. Curtiz, 1933). La puissance du masque tient sa force de la rouerie du scénario, fondé sur un dispositif qui déjoue d’emblée le naturel trop simple de l’image-mouvement: l’effigie de cire elle-même, et sa froide mimétique du vivant. Les visages impassibles des statues s’animent cependant au cours de l’incendie qui scelle le sort du sculpteur Ivan Gregor et celui du récit dont il est le héros: le feu, la défiguration qu’il impose aux visages, la cire qui s’écoule en mélangeant leurs traits, les corps entiers qui ploient, les têtes qui s’effondrent – tout confirme une crise de la ressemblance que la seconde partie du film développe. Les nouvelles statues de cire sont en effet conçues non plus comme de simples répliques du vivant, mais sous la forme singulière de quasi morts-vivants: les visages ont gagné une expressivité proche de la vie puisque la cire enveloppe désormais des cadavres, sauvant par là les corps de leur fatale décomposition. Un visage sous le visage s’esquisse ainsi: le vrai mort sous le faux vivant. Une espèce particulière, destinée à rester virtuelle, en est offerte à travers le visage élu de Marie-Antoinette: à l’instant où une surimpression fait coïncider le visage de la jeune femme insouciant jouée par Fay Wray avec celui de la statue royale dans sa gloire première d’avant l’incendie – statue à laquelle l’actrice, évidemment, prête d’emblée ses traits. Mais cette double épaisseur des visages, encore immatérielle, prépare au vrai trouble qui suit: la face monstrueuse du sculpteur surgissant sous le visage de cire qu’il s’est trop idéalement conçu, pour suppléer au ravage du feu (on peut seulement croire à une telle perfection dans la mesure où on ignore en partie l’issue du drame fondateur: comme Marie-Antoinette-Fay Wray, l’acteur continue bonnement à assurer son rôle). Quand la jeune femme fait surgir en se débattant cette face hideuse, au moment où Grégor s’apprête à la précipiter vivante dans la cire en fusion, elle met à jour, par-delà tout réalisme, un visage du dedans. C’est à dire un fantôme intérieur, sorte de traduction visible du fantasme inscrit dans le corps entier, habitacle de l’âme devenue meurtrière. Cela revient ici à un fantasme d’art extrême, qui s’étend du musée de cire au cinéma, au gré de circonstances fatales destinées à justifier sa crudité. On songe alors à cette femme dont Rilke, dans la même page de

Malte, voit le visage rester empreint dans ses mains, de sorte qu'il devine "sa forme creuse", frémissant "de voir ainsi un visage du dedans", mais redoutant bien davantage d'apercevoir la tête "nue, écorchée, sans visage".³ On pense aux visages des malfaiteurs pris en flagrant délit et arrachés sur-le-champ par le mage bourreau d'*Au Pays de la magie*. Un drame dont Michaux avait déjà fixé l'image dans un petit tableau, finalement substitué à son propre visage sur la couverture du premier livre qui lui a été consacré.⁴ "Le lendemain, un énorme, rond caillot croûteux s'est formé qui ne peut inspirer que l'épouvante. Qui en a vu un se le rappelle à tout jamais".⁵

C'est aussi la fiction des *Yeux sans visage* (G. Franju, 1960). Le masque blanc qui couvre le visage d'Edith Scob est une figure de style: c'est selon ses lignes trop pures qu'il suggère la face supposée horrible qu'il recouvre. Il confère au corps entier, enserré dans sa cape blanche, un destin de fantôme. Deux moments de pure frayeur captent à travers le film ce qui se trame entre les corps activant le drame (la jeune fille défigurée dans un accident de voiture par un père imprudent, depuis tenue pour morte; ce père, chirurgien réputé, spécialisé dans les greffes de peaux, follement résolu à rendre une vie à sa fille; son assistante et compagne, sur qui a réussi une première mais plus modeste tentative; enfin, les jeunes filles que celle-ci enlève pour mener à bien l'expérience qui doit rendre à l'héroïne un visage). Lors du second moment, on nous livre la fiction d'une vision horrifique: maintenue par quatre pinces, parcourue de filets de sang, avec la bouche et des yeux béants, la peau du visage est décollée de son corps d'origine pour être ensuite appliquée au visage meurtri. La chose importante, ici, est que cette transplantation ratée renchérit sur l'idée du masque pour attenter à la croyance en l'expressivité naturelle et individuée du visage humain. Si une peau quelconque ou presque s'applique au visage interne dont elle devient le témoin, d'où viendra au visage l'expression supposée être la sienne? D'une jeune fille ou de l'autre? Du dehors, du dedans? D'un visage intérieur détruit? Ou d'une fracture irrémédiable entre surface et profondeur? L'atteinte à la surface met en oeuvre un dedans innommable, dont le visage mutilé n'est à son tour qu'une image. Voilà ce que suggère de façon plus horrifique encore le premier moment qui imprime à tout le film sa marque.

La jeune fille, alors, s'approche de la future victime endormie, attachée sur la table d'opération. Devant la glace, mais sans qu'on y voit son reflet, elle enlève son masque, puis touche de ses mains le visage qui lui est promis. La jeune fille allongée s'éveille et se soulève, croit voir ce que le spectateur entrevoit seulement, puis hurle, sa tête alors emplissant tout le cadre. Un gros plan extraordinaire lui répond, prolongeant la vue antérieure trop rapide: le visage démasqué, ravagé, dont le flou atténue et accroît l'horreur, qui s'éloigne comme aspiré en arrière, son composé fuyant d'ombre et de lumière s'enfonçant dans un noir de nuit. Entre sommeil et veille, la spectatrice préposée au supplice a vu avec nous le visage du dedans.

Parmi les grands cinéastes modernes, Bergman est sans doute celui qui a le plus accordé au visage, aux gros plans de visage (il y aurait aussi Ritwik Ghatak). Il s'est un jour nommément donné pour objet *Le Visage* (1958), dans un film qui est avant tout une variation sur le métier d'acteur, et sur ses masques supposés. Ainsi, après que le héros-hypnotiseur joué par Max von Sydow a été donné pour mort, revient-il dans le clair-obscur d'un décor de bric-à-brac terrifiant le savant sceptique et réaliste qui vient de l'autopsier: son visage strié de façon insistante par l'ombre et la lumière devient alors comme le masque d'une face en-deçà du visage humain, recapturant dans un noir

et blanc intensif les forces expressives des grands montreurs d'ombres du cinéma allemand. Mais c'est dans *Persona* (1966) que, par un emboîtement de dispositifs et de figures à première vue malaisés à harmoniser, du fantôme intérieur s'installe, suggérant entre les visages un visage du corps profond qui marque leurs apparitions. S'arrêter à ces éléments, vraiment, reviendrait à tenter une sorte d'analyse du film. Les recenser, brièvement, suggérer un de leurs liens possibles, est dire une des forces de ce film incomparable.

Il y a d'abord les visages d'un pré-générique qui esquisse une archéologie du dispositif de projection et du cinéma primitif, et dont des éléments reviennent en cours et en fin de film: visages immenses et seuls, comme saisis dans la pierre ou déjà la rigidité de la mort dont pourtant l'un d'entre eux se joue: visage renversé de vieille femme dont les yeux soudain s'ouvrent et vous fixent, d'un regard en-deça du regard humain. Puis, à la fin du générique, c'est la double image fameuse, que seule la suite du film éclaire, de deux visages de femmes échangeant insensiblement leurs traits, d'un mouvement si lent qu'il semble avoir le hors-temps pour objet: visages immenses que la main ouverte d'un enfant-adolescent parcourt, en vain, comme si la surface dérobaît un corps où la main pourrait s'enfoncer. Plus tard, une de ces deux femmes, actrice, sur-maquillée, comme masquée, saisie sur scène en un gros plan emblématique, joue ou plutôt s'arrête de jouer: tout se suspend en elle, au profit d'un silence qui est le vrai sujet du film. Dans la chambre de l'hôpital où on la soigne, une image de télévision la saisit, comme si son visage retourné voyait là une image de son souci intime: au Vietnam, sur un trottoir, un bonze s'immolant par le feu pour protester contre la guerre. Bien plus tard, sur l'île, ce sera la photo trop connue de l'enfant juif traqué dans le ghetto de Varsovie, que la caméra, valant pour le regard de l'héroïne presque couchée contre l'image, décompose interminablement. On a pu croire qu'il s'agissait de l'autre photo que l'actrice regarde et qui traverse le film: la photo de son fils, certainement l'enfant-adolescent qui cherchait son visage.

Il y a surtout le travail inlassable d'une symphonie de gros plans qui trament au bord du fantastique une aventure des visages entre les deux héroïnes, Elisabeth l'actrice et Alma l'infirmière (qui la soigne sur l'île). Plus le film va, plus elles échangent leurs rôles. Trois moments, surtout, concentrent cette énergie de l'échange des figures. Le premier naît d'un champ/contrechamp de regard lourd d'agressivité entre Alma et Elisabeth: au point que soudain l'image en gros plan d'Alma se scinde sous l'effet d'une zébrure. De sorte que la moitié gauche du visage demeure et que l'autre réserve une plage blanche, et que l'image aussitôt soit trouée d'une brûlure interne qui se diffuse à partir de son centre jusqu'à s'effacer dans un blanc intense (c'est le prélude à un bref retour de quelques motifs du pré-générique). Le second moment prend l'allure d'un fantasme nocturne, peut-être prêté à Alma observant Elisabeth endormie, et répondant à la crise ouverte entre les deux femmes: le mari aveugle d'Elisabeth prend pour sa femme Alma qu'Elisabeth lui livre. Tout tient ici à la composition en épaisseur des trois visages en très gros plan à l'intérieur du cadre: ils circulent de telle sorte, dans une suite extraordinairement composée, que le regard d'Elisabeth, passant du fond du cadre à un premier plan exorbité, semble envelopper les deux autres visages d'un regard qui ne porte plus sur eux mais va directement de son oeil à celui du spectateur. Un moment, son visage, telle une immense statue étrusque, débordant presque la limite du cadre, semble accepter l'éternité de ce qu'on voit. Là encore, le regard supposé réel vole en éclats; son énergie est transmué en espacements de figures.

Ce traitement intensif du regard dont le champ/contrechamp est au cinéma la figure convenue est l'objet même d'un dernier moment. Les deux femmes se trouvent maintenant de part et d'autre de la table où elles s'affrontent en miroir. Comme elle le fait tout au long du film, la voix seule d'Alma assure le récit dont deux versions sont ici figurées par un changement des positions des deux femmes entre champ et contrechamp. Mais c'est pour mieux détruire un système trop simple que le travail de la lumière vient d'abord enrichir: les deux visages se trouvent tour à tour scindés entre part de lumière et part d'ombre, avant de ne former plus qu'une image composite et subtilement monstrueuse en laquelle se développe l'impossible sujet du film, programmé dès le pré-générique. Notre regard capture alors, dans son extériorité frontale, ce qui ressort entre les personnages d'un regard interne, dont les divers traitements des visages confrontés jusque-là dans l'espace sont autant d'instantanés modulés.

Que dire d'un tel enchaînement de figures, réduit ici à son squelette? Ceci, trop simplement: dans le cadre d'une intrigue extrême mais de caractère réaliste, Bergman essaie de trouver les moyens de passer la frontière des corps pour saisir ce qui de l'intérieur les anime: des forces indécises et puissantes de sexualité, au bord de l'inceste et de l'adultère, de l'homosexualité, des désirs d'enfant et de mort, des identités pré-subjectives. Il fait ainsi remonter jusqu'à leur surface ce que l'imaginaire de la photographie arrête et que celui du film déroule, et qui doit être confronté à son fantôme interne pour prétendre tenir lieu de réalité. Il est bien sûr crucial que cette réalité si excessivement intime soit aussi historique: que l'image du corps brûle au Vietnam dans la télévision, de même que les deux charbons en se touchant au début du pré-générique ouvrent le feu qui assure la projection du film.

Reste à concevoir la brûlure elle-même, le feu propre du corps et de la pellicule. C'est le travail de *3rd Degree* (P. Sharits, 1982). Il s'agit à la fois d'une installation (la dernière de son auteur) et du film qui en découle. Dans l'installation, une triple projection compose une grande forme horizontale subdivisée en trois parties joignant bord à bord. Mais les trois images se trouvent basculées à la verticale. Enfin, elles grandissent régulièrement, de gauche à droite, à proportion de l'espace occupé sur la pellicule par les perforations de l'image antérieure chaque fois refilmée, à partir d'une première image absente. Dans le film, dont l'auteur de ces lignes a seul fait l'expérience, les trois parties s'enchaînent, le cadre de la projection demeurant par force identique, l'image d'origine se réduisant proportionnellement à chaque stade de la projection. Simultanéité dans un dispositif déterminé, succession selon le dispositif du cinéma: les deux expériences demeurent incomparables, mais la force de leur principe est telle que chacune permet de saisir l'autre. Par trois fois, il s'agit de refilmer ce qui a été d'abord filmé, et de mettre ainsi en abyme la première puis la seconde image pour faire apparaître l'image antérieure, jusqu'à montrer dans la troisième image le cadre dans le cadre dans le cadre, le film dans le film dans le film. "La deuxième partie 'enveloppe' la première, et la troisième 'enveloppe' la deuxième."⁶

Comment dire d'abord ce qui paraît sur le premier écran, ou dans le premier tiers du film? Avant tout, ça défile, au rythme d'environ deux photogrammes par seconde: un visage fantôme par le défilement, avec la scansion propre au noir entre les photogrammes. Lorsque le mouvement s'arrête, on aperçoit vraiment un visage de femme en très gros plan, et devant ce visage une allumette enflammée, peut-être même un fragment de la main qui la tient. Mais aussitôt ce visage et la pellicule qui l'abrite s'enflamment,

d'immenses boursoufflures blanches, rouges et brunes dévorent l'image, la consomment, tel un organisme fou. Et ça défile encore, en avant, en arrière, à des vitesses différentes. Et dès que le film à nouveau s'arrête, soit sur le photogramme où l'image s'affiche, soit entre les photogrammes où elle se scinde, dès qu'on perçoit la jeune femme et la flamme blanche de l'allumette, ça brûle à nouveau. On voit aussi à droite les perforations de la pellicule, qui redoublent dans le défilement, d'une ligne blanche et vibrante, le blanc de la flamme de l'allumette. Il arrive qu'on voit le visage sans l'allumette, mais il brûle quand même. Il est souvent d'un ton spectral bleu nuit, déjà à la limite de sa disparition. Pendant tout le film une voix désynchronisée de femme égrène par intermittence et en boucle chacun des mots qui composent la phrase : "Look, I won't talk". "Comme si, peut-être" dit Sharits "cette personne était interrogée ou éventuellement torturée."⁷ Tel est, du reste, dans l'argot américain, le sens de l'expression "third degree".

Les deux parties qui suivent intensifient le processus en l'attirant vers une défiguration de plus en plus flagrante, au fur et à mesure que deux puis trois séries de perforations envahissent le cadre et que les brûlures se superposent. "Dans la deuxième puis dans la troisième section, le ruban filmique s'arrête sur des images des 'brûlures au premier degré', et cette 'brûlure' brûle. Les 'brûlures au second et au troisième degré' mettent en question la réalité des brûlures précédentes".⁸ Ainsi sent-on que la brûlure elle-même se fige et défile, selon un battement d'enfer, que la brûlure en rebrûlant est comme toujours déjà là. Il semble que l'image de la femme entrevue au début du film – ou encore visible par intermittences sur le premier écran de l'installation – devient un souvenir, une trace, une efflorescence dont le feu est désormais la seule dimension; comme si ce visage était de plus en plus et sans fin consumé de l'intérieur. Et pourtant il transparait encore, très vite et très loin, par instants, fantôme incertain de lui-même; et la flamme de l'allumette, ainsi multipliée, forme dans le défilement une ligne blanche qui s'allie à celles des séries de perforations. Les couleurs saturées de la brûlure se confondent et s'étendent, bleu, rouge, orangé, jusqu'à s'abolir dans un blanc ultime.

C'est en voyant ce film indescriptible que j'ai compris la force et la possibilité du visage du dedans. Il m'a sur-le-champ remis en mémoire que la femme d'Henri Michaux a été victime au début de l'année 1948 d'un très grave accident dont elle a fini par mourir après un terrible mois d'hôpital: un soir, chez elle, sa robe de chambre s'est enflammée, provoquant de nombreuses brûlures, certaines au troisième degré. C'est pour résister à sa douleur qu'au printemps de cette même année, Michaux, depuis longtemps attiré par l'aquarelle, a réalisé en quelques semaines une extraordinaire série d'environ trois-cents images dans lesquelles culmine ce "fantomisme" dont il a tracé les linéaments depuis quelques années et qui se réaffirme avec la publication de *Passages* en 1950. C'est aussi ce même printemps 1948 que Michaux écrit *Meidosems*, où l'image-visage de sa femme morte brûlée irradie secrètement la conception de la plus attachante et la plus visionnaire des peuplades dont il a eu l'imagination. Etres de fils, de plis, d'âmes, de palpitations et d'effluves, les Meidosems sont les héros ténus, toujours entraperçus, de cette idée de la peinture à la recherche du fantôme intérieur, dont l'image du cinéma, dans son paradoxal défilement, a paru alors former pour Michaux la ligne de fuite et d'abstraction.

Il me revient aussi que quelques années plus tôt, la femme de Michaux, encore mariée au docteur Ferdière, le futur psychiatre, à Rodez, d'Antonin Artaud, avait écrit sous son nom de jeune fille, Marie-Louise Termet, un des deux brefs articles qu'on

connaisse d'elle: "Mystère des visages".⁹ A l'occasion de sa visite dans un hôpital psychiatrique – on disait alors encore un asile –, confrontée à des malades dont son texte livre des photos et gravures, elle s'interroge en compagnie d'un ami médecin sur la question de l'expression des émotions humaines et sur les mots qui seraient susceptibles de les qualifier. Je ne peux m'empêcher de penser que c'est la même femme dont le visage reviendra dans les plis indistincts des aquarelles de Michaux et dans les photographies en combustion de Sharits. Là, le visage, peut-être pour la seule fois sur une pellicule, donne le sentiment, alors qu'on l'entrevoit de face (ou basculé, dans la logique de l'installation), d'avoir été filmé comme un visage du dedans, le projecteur situé dans la tête, dans l'épaisseur du corps, et éclairant rétrospectivement tout ce qui conduit vers lui dans le cinéma.

[Je remercie pour leur aide Yann Beauvais, Nicole Brenez et Gerald O'Grady]

- * Ce texte a été publié en allemand dans le volume collectif: C. Blümlinger, K. Sierek (sous la dir. de), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Wien: Sonderzahl, 2001). Nous remercions les éditeurs de nous avoir autorisé à le republier.
- 1 F. Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec Daniel Sylvester*, t. I, (Genève: Skira, 1976), p. 120.
- 2 H. Michaux, "En pensant au phénomène de la peinture", in *Passages, Œuvres complètes*, t. II, (Paris: Bibl. de la Pléiade) p. 320. Les citations qui suivent figurent pp. 322-323, 325, 321, 329.
- 3 R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, in *Œuvres. Prose*, trad. par M. Betz (Paris: Seuil, 1966) p. 535.
- 4 Par R. Bertelé, *Henri Michaux* (Paris: Seghers, 1946).
- 5 H. Michaux, *Ailleurs, Œuvres complètes*, cit., p. 74.
- 6 "Entretien avec Paul Sharits", in J.-C. Lebensztejn, *Écrits sur l'art récent* (Paris: Aldines, 1995), p. 175.
- 7 "Interview with Paul Sharits and Gary Garrels" (October 1982), dans le catalogue de l'exposition *Mediums of Language*, Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, November 19-December 24, 1982, n. p. (tout l'entretien porte sur cette installation).
- 8 "Entretien avec Paul Sharits", *op. cit.*, p. 176.
- 9 *Visages du monde*, n° 30 (15 décembre 1935), pp. 231-233.