

"Éventrail" du visage (II). Visage/figure/montage. À partir de quelques plans japonais

Jean-Michel Durafour

▶ **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. "Éventrail" du visage (II). Visage/figure/montage. À partir de quelques plans japonais. La Furia Umana, 2012. hal-03337314

HAL Id: hal-03337314
https://amu.hal.science/hal-03337314

Submitted on 8 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

II^{ème} Partie

7

Dans *L'Obsédé en plein jour*, le viol originaire de Shino, qui marquera l'entrée de Einosuke dans la carrière criminelle, est consécutif à ce que la langue japonaise nomme *shinjū* : un « double suicide » – du moins, ici, dans l'intention, si ce n'est dans les effets. Le *shinjū* est souvent perpétré par deux amants contrariés (il en existe aussi des variantes familiales) – comme le sont Genji et Shino – et est particulièrement chargé de tension érotique. Einosuke, abusant d'une Shino inconsciente qu'il vient de sauver, alors qu'il n'a pas un geste pour son rival, ne fera qu'en actualiser la virtualité nécrophile, qui plus est sous le « regard » du compagnon mort.

Quelque chose semble alors se jouer, donnant lieu à d'intéressantes circulations figuratives dans le revers de l'image, comme une cession, un bouturage de corps, entre, d'une part, la pendaison de Genji – s'accompagnant inévitablement d'une érection mécanique, *ni visible ni avérée* (l'acteur n'est évidemment pas vraiment pendu), sous l'effet de l'afflux sanguin dans le pénis, dans le bois-parfait de l'image – et, d'autre part, l'excitation sexuelle de Einosuke, dont la promesse éjaculatrice, qu'on ne verra pas plus, est poncivement métaphorisée par la sueur qui l'oint puis tombe sur le corps et le visage inertes de Shino. Il faut que Genji meure et que Shino soit comme morte, *pour* morte (d'autres victimes à venir le seront vraiment), de sorte que Einosuke, par une singulière métempsycose, puisse jouir, n'arrivant à posséder la femme qu'en la réduisant à l'état de cadavre ou assimilé, de chose, de *non-visage* dépourvu de qualité éthique (objet de profanation) – geste que Ōshima rapporte, dans le cas de l'individu réel qui a inspiré le film, à une « pudeur excessive » (!) qui l'empêchait « d'avoir des rapports sexuels dans des conditions normales[1] ».

Aussi peut-on voir, sans trop forcer le trait, un rapport co-constitutif entre le sort du visage et la forme filmique. Le montage brisé de *L'Obsédé en plein jour*, avec ses quelques deux mille plans raccordés en dépit des règles classiques, qui tranche sur le style oshimien antérieur (les plans-séquences des premiers films), n'est sans doute pas sans rapport avec la kaléidoscopisation d'un

corps qui aurait perdu son visage : sa tête centralisatrice, son unité identitaire. Mais le film fera justement de ce morcellement sa personnalité formelle par le montage parvenant à tenir ensemble tous ces plans fracassés. Voilà un film où, par excellence, *le montage tient lieu de visage au corps du film parce que s'y branchent toutes les intensités (les plans) les unes sur les autres*[2].

8

Le Visage d'un autre/Tanin no kao (1966), deuxième des trois films de Teshigahara Hiroshi écrits en collaboration avec le romancier Abe Kōbō, présente – c'est son intrigue principale – le parcours d'un homme défiguré par un accident du travail, Okuyama, obligé de cacher un visage qui n'est plus qu'une plaie sous d'épais bandages, dont la vie conjugale et sociale est réduite à néant et qui accepte la proposition de son psychiatre : porter un masque de chair artificielle, modelé sur le visage d'un inconnu, mais qu'il ne peut garder que quelques heures d'affilée, au prix d'une pose complexe et pénible. Avec « le visage d'un autre », Okuyama finit par changer d'identité, devient autre, *s'altère*, puis basculera, définitivement *aliéné*, dans la démence meurtrière…



Teshigahara Hiroshi, *Le Visage d'un autre*, 1966, 35 mm, noir et blanc

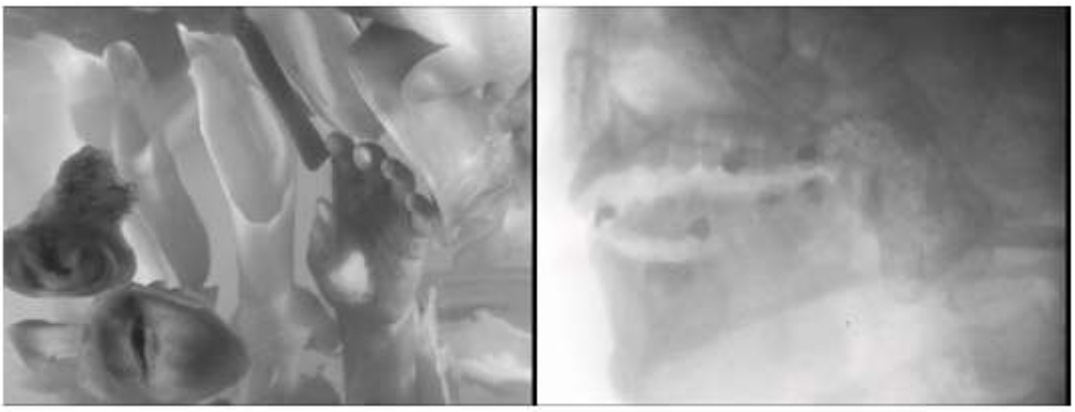
Les Yeux sans visage (1959) de Georges Franju a montré que le visage, élastique, *monté* sur squelette, appartient à celui qui le porte, dont la structure osseuse ferait l'identité « souterraine », proprement l'incarnation, c'est-à-dire – en prétextant l'ambiguïté du préfixe latin – l'identité

comme *chair sur (*in*) parce qu'en fait dans (*in*)*. L'identité remonte du fond du corps. Ainsi peut-on espérer – un certain temps, avant qu'il se nécrose – redonner « son » visage à une jeune femme, du moins sa forme visuelle, son aspect, son apparence extérieure, sa *species*, à savoir – par la double entrée du terme – son essence, sa nature particulière (intérieure), en prélevant celui de femmes *qui ne lui ressemblent pas*.

Le Visage d'un autre met, au contraire, l'accent sur le phénomène symétrique : *on devient l'identité du visage que l'on porte*. Le film ouvre ainsi à une question complexe – peut-on devenir sa prothèse[3] ? – en connectant le geste de Franju, c'est-à-dire *mettre un visage*, sur ce que se proposait de faire également Ingmar Bergman à peu près au même moment dans une direction tout autre – *Le Visage/Ansiktet* (1959), plus tard *L'Heure du loup/Vargtimmen* (1968) –, c'est-à-dire *retirer son visage*, tel le premier masque. En japonais, le visage se dit *kao* mais aussi, dans une acception plus générale, et moins précise, *omote* : « l'endroit » offert aux yeux de tous, la « face avant » des choses et des êtres – par opposition à *ura*, la part secrète, intérieure, « l'envers ». Comme *persona* en latin, comme *prosôpon* en grec, *omote* peut désigner tout autant le masque, qui cache et anonymise, que le visage, qui révèle et individualise. L'*omote* du *Visage (*kao*) d'un autre* – ici, un masque qui est un visage particulièrement réaliste plastiquement parlant (à la différence de ceux du théâtre *nō* traditionnel) et qui, incidemment, est en fait le véritable visage de l'acteur, dissimulé sinon sous les bandelettes – à la fois retire à la vue (les plaies) et donne à voir (rendre une vie sociale et amoureuse[4]).

Le sujet d'un film comme *Le Visage d'un autre* invite à adapter au récit une forme visuelle adéquate, et le film fait ne dérogera pas au bouleversements attendus de la forme conventionnelle : que faire d'un contrechamp quine s'incarne dans aucun visage ? Pourquoi, alors, ne pas préférer tourner de dos plutôt que de face ? Ce film va surtout permettre de poser la question centrale de la suite de mon propos : comment le film va-t-il procéder pour modeler son aspect à partir de la facture du visage filmée ? *Comment les caractéristiques du visage filmé vont-elles se transfigurer en déterminations de la forme filmique ?*

Dès l'ouverture du *Visage d'un autre*, avec les plans du pré-générique sur des prothèses d'oreilles, de mains, etc., l'équation entre les plans du film et les parties du corps humain est posée : monter un film, c'est organiser d'apparents fragments, généralement téléologiques. Ainsi, moins qu'une *organisation*, procédant par juxtaposition externe, un film est surtout un *organisme* opérant, vers ses plans, par différenciation interne[5]. Cette équation est corroborée par le premier plan après le générique, où l'on peut voire le crâne radiographié de Okuyama racontant son accident au psychiatre. Cet « effet de négatif » fait signe vers une assimilation du corps, ici le crâne, dont le visage est invisible(et pour cause : il est détruit), mais aussi, et peut-être surtout, *dont le visage n'est pas moins visible que celui de tout autre homme dans les mêmes conditions*, avec le régime photographique des images en général[6].



Teshigahara Hiroshi, *Le Visage d'un autre*, 1966, 35 mm, noir et blanc

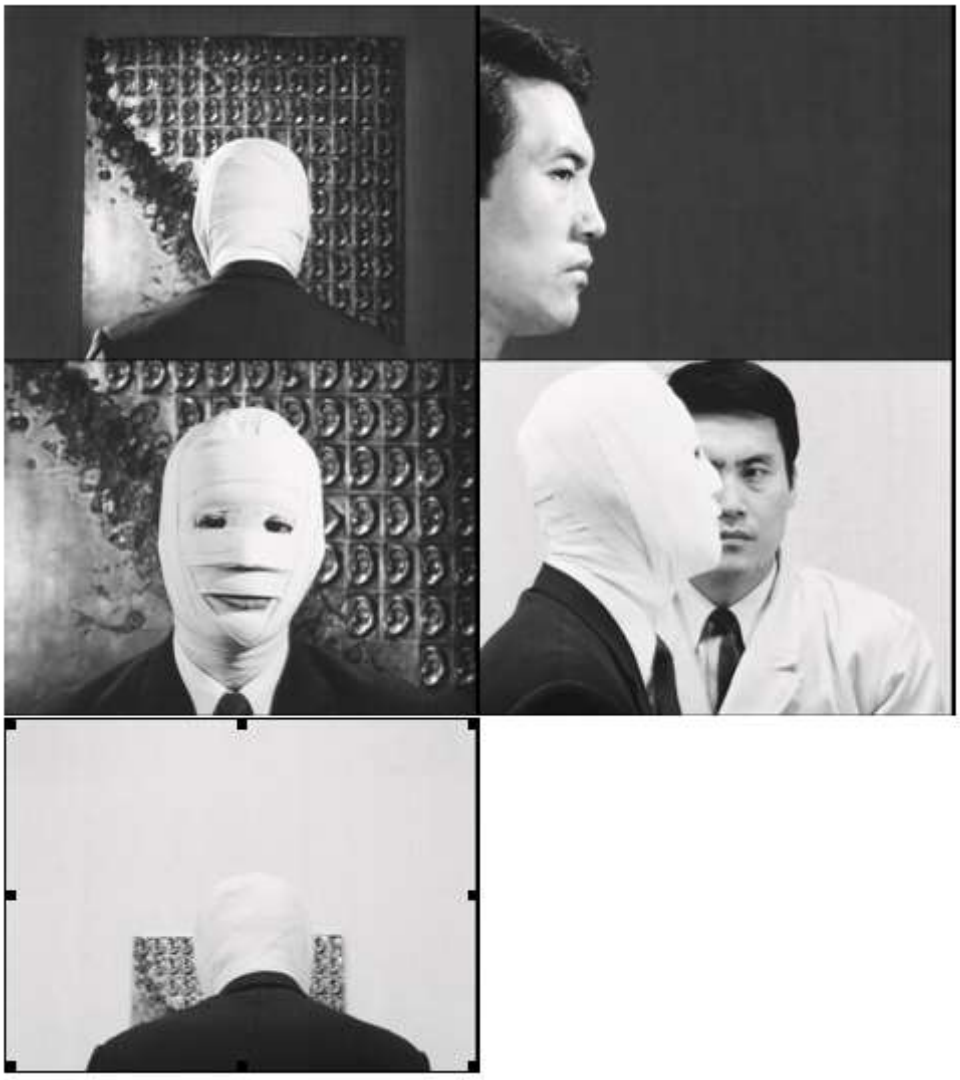
Le Visage d'un autre pose donc ouvertement une distinction capitale, prolongeant la nuance entre aspect narratif (mimétique) et aspect esthétique (visuel) du film, entre fable et sensible : d'un côté, on trouve, on voit, dans maints films représentatifs des visage *filmés*, photographiés, directement ou par des biais – comme ici – selon telle ou telle circonstance narrative et figurative ; et, d'un autre, le film présente un visage inédit, non analogique, ne correspondant à aucun visage référentiel *stricto sensu*, réel ou possible, qu'on ne peut appeler un visage que métaphoriquement en tout rigueur, un visage (inhumain), que je dirai *filmant*, qui ne prélève rien, ne reproduit rien, et dont le site serait les processus imageants du film.

9

Comment les processus filmiques – gros plan, cadrage, montage… – s'organisent-ils concrètement en « visage de film » autour du motif filmé du visage, entrelaçant le filmé et le filmant, dans *Le Visage d'un autre* ? Comment le film de Teshigahara articule-t-il *visuellement* – c'est encore une fois la dimension qui me retient exclusivement – visage et voix, ou pour le moins un certain aspect visuel attaché à la voix ? Choisir de parler de ce film – au demeurant souvent agaçant de didactisme forcé et de symbolisme maladroitement appuyé – n'est évidemment pas anodin : il permet de bien mettre en avant le visage filmant du film face à un visage filmé *désormais escamoté* et seulement indirectement assigné par des bandages ou un masque. Le visage est débarrassé de son alibi indiciel, de sa diversion profilmique.

La façon dont les caractéristiques du visage filmé (ou plutôt pas, donc) déterminent les figures de montage et de cadrage est particulièrement manifeste dans la première séquence chez le psychiatre. Moment décisif puisque Okuyama y accepte le principe d'un visage artificiel. Cela suffira à établir ma proposition – la suite du film ne l'invalidera pas. Ce qui frappe d'emblée, c'est l'usage systématique du faux raccord, c'est-à-dire de la fausse couture chirurgicale. La

scène joue, pendant toute la conversation, entre le patient et le médecin sur un changement de lieu qui n'est pas signalé *comme tel*, comme un déplacement, mais par la substitution de valeurs chromatiques.



Teshigahara Hiroshi, *Le Visage d'un autre*, 1966, 35 mm, noir et blanc

Que voit-on plus précisément ? Ce qui apparaît comme des faux raccords décor (la couleur du mur), des faux raccords position (le mur aux motifs d'oreilles est placé tantôt devant tantôt derrière Okuyama), des champs-contrechamps problématiques (le second personnage n'est pas vu comme depuis un espace occupable par le premier tel qu'il a été montré) – pour le principal. Évidemment, on peut toujours rabattre le cadrage et le montage sur le narratif et combler les manques : il y a deux murs à motifs d'oreilles ; et même quatre car il y a deux pièces différentes où l'on trouve de tels murs, l'une noire, l'autre blanche ; les personnages se retournent dans la collure, etc. Pourtant, Teshigahara n'invite pas à un tel confort : par exemple, jamais les deux murs de la même pièce ne sont montrés en même temps dans un même plan, et leur existence

duale n'est qu'une supposition de notre esprit logique perceptuellement désorienté qui raisonne *a posteriori* pour revenir dans des clous narratifs cohérents et rassurants. Les images sont une pellicule, un épiderme, amovible.

Symptomatique de cet *effet-visage* sur le film : le « film dans le film » que va voir Okuyama au cinéma – l'histoire d'une jeune fille au visage défiguré par une énorme chéloïde sur la joue droite – n'est pas une mise en abyme du motif du visage ruiné, mais, monté plein cadre et par séquences éparses après que Okuyama l'a vu, finit par *recouvrir* la surface du film principal, qui va carrément se terminer avec lui plutôt qu'avec son intrigue principale ; finit par le dévorer comme une tumeur ou un eczéma : sa première occurrence se répand en tache sur l'écran. Les raccords entre les deux fictions se feront toujours dans la continuité du montage (du mouvement, de la lumière, etc.), c'est-à-dire dans le sens d'une absence de discrimination visuelle, sans lésion, comme pour une greffe, tout autant quetout est fait pour que le masque de Okuyama, cette autre image invasive dans la représentation, colle parfaitement à sa propre peau. Le film instaure ainsi un parallèle formel entre la relation entre lui-même et le « film dans le film », d'un côté, et, de l'autre, le corps et le visage de Okuyama. Le « film dans le film » est, pour le corps principal du film, l'équivalent du « visage d'un autre » pour Okuyama (il y a, par exemple, deux formats différents : carré et CinemaScope).



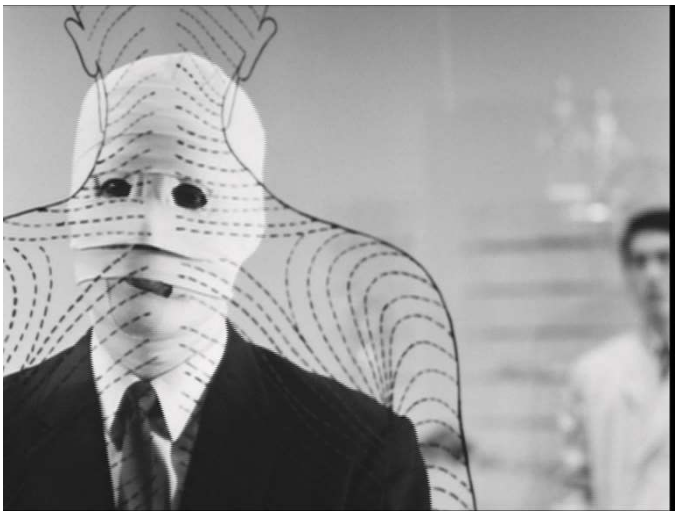
Teshigahara Hiroshi, *Le Visage d'un autre*, 1966, 35 mm, noir et blanc

La solution, *esthétique* et pleinement originale, est donc bel et bien ailleurs.

Dans *Le Visage d'un autre*, Teshigahara – notamment les scènes dans la clinique du praticien – cherche constamment à empêcher *les visages d'être correctement filmés.* Regardons comment ceux du médecin et de l'infirmière sont constamment bloqués dans leur visagéité, au moyen de la profondeur de champ et des paliers perspectifs, par des plaques ou flacons de verre en interpolation ou en amorce, par des ornements en forme de prothèses qui en saillent régulièrement, par des étagères en verre aux montants métalliques qui semblent transpercer les corps comme autant d'aiguilles, par des prises de vue en plongée verticale, etc. Certains de ses pans en verre, sur lesquelles on peut voir dessinés une reproduction de l'*Homme de Vitruve* de

Léonard de Vinci ou des lignes de Langer, replient ouvertement le visage, qui vient parfois s'y superposer, sur unereprésentation graphique platequi désubstantialise sa reproduction photographique technique. Une mise au point alternant flous et nets selon l'interlocuteur (médecin ou patient), et permettant d'éviter les ciseaux du montage en champ-contrechamp, vient en renfort : image sans cicatrice parce que, cette fois-ci, sans coupure.

Le visage filmé y perd sa visagéité pour s'y faire seulement visagéification[7]. Si, avec la seconde, on met l'accent sur les qualités enveloppées unitairement par le contour, les lignes du nez, de la bouche, des paupières, etc. qui dessinent la chair dans une surface de visage, l'on désigne par la première les intensités et les désirs qui animent le visage, le tirent et brisent la planéité de la visagéification en entraînant une matière récalcitrante à la clôture du contour : lèvres qui remuent, nez qui palpite, etc. Par la visagéification, le visage ne correspond jamais à sa visagéité.



Teshigahara Hiroshi, *Le Visage d'un autre*, 1966, 35 mm, noir et blanc

Dans *Le Visage d'un autre*, le cadrage et le montage ne peuvent plus construire un espace imaginaire uniforme et avancent un aspect délabré, à l'instar du visage du protagoniste. C'est en eux que le visage avili de Okuyama trouve dorénavant abri *non photographique (formel)*.

10

Dans la scène du *Visage d'un autre* qui m'a servi de cas d'étude principal, l'unité de la conversation et de quelques motifs (les oreilles) crée l'illusion d'une continuité qui n'est visuellement nulle part. On voit ainsi apparaître une problématique nouvelle et importante, sur laquelle la première partie de cet article avait déjà attiré l'attention : la voix.

Qu'est-ce qui distingue le visage du faciès animal ? Peut-être doit-on commencer par poser d'abord une autre question : qu'ont en commun visage humain et faciès animal ? Ce qu'ils ont en partage, c'est la face, le fait d'être une surface(d'inscription, de tuméfaction, d'affection, etc.). Le faciès est la surface, à savoir pas seulement la face, cette partie superficielle de la tête où est empreinte la figure, comme sur une pièce de monnaie, mais cette face pléonastique, cette face si surface qu'elle en voit sa superficialité redoublée, la *sur-face*, la face comme la couche qui est pour soi seule à la fois son au-dessus et son en-dessous, *sans épaisseur ni profondeur*. (Cela ne veut nullement dire que le visage, à ce stade, ne puisse pas être envisagé comme un indice pour autre chose que lui : exemple, le *facies* des médecins antiques comme champ de lisibilité diagnostique. Il faut distinguer le visage comme *pour-soi sensible* et comme *pour-un-autre-que-soi favorisant l'intelligibilité*.)

Visagéité ou visagéification, le visage n'est encore que ce qui est vu. Or, le visage n'est pas ce qui est vu. Ne voit-on pas aussi le faciès de l'animal ? La *sur-face* du visage l'annule en visibilité.

Essayons une autre proposition, à peine lancée comme un piste pour un autre moment : le visage, c'est *ce qui parle*. Le visage est toujours le verso de la face visible. Comme l'écrit Jacques Derrida, dont je m'inspire cursivement ici : « S'exprimer, c'est être *derrière* le signe[8]. » Traduction après déplacement : le visage, c'est ce qui parle depuis le « derrière » – évidemment a-spatial, manière commode de s'exprimer – de la face que l'on voit. Ce n'est pas tant le visage en moi qui parle mais je parle *depuis mon visage*. C'est la voix (*phonè*) plutôt que le discours (*logos*). Le visage n'est pas dans le *muttum* (le mot), il est dans le *mutus* (qui ne dit mot, qui est muet). Le premier sens de *muttum*, d'ailleurs, c'est le « grognement », non pas le sens mais le timbre, l'intonation. Un visage qui me trouble, me déroute, me bouleverse, ne me laisse pas sans voir : il me laisse sans voix, prive le mien de toute parole, me fait expérimenter le point aphone de mon visage coagulé. C'est ma voix que le visage de l'autre déconcerte.

Le motif de l'oreille, à l'intérieur de l'économie du *Visage d'un autre*, est à ce titre essentiel. L'oreille n'est pas du tout anodine et montre à quel point c'est de *détails de vue et de voix* dont il s'agit dans ce film[9]. L'oreille, c'est précisément la partie du corps qui a affaire à la voix (qu'on entend), tout en n'appartenant pas pleinement à la face, qui la dissimule presque ; elle appartient au profil. Contrairement à la bouche ou aux yeux, il n'est pas possible – si ce n'est en peinture moderne (Picasso) – de voir le visage et les oreilles. La voix, qui distingue le visage de la simple face, ne peut pas venir au visage par ce qui se tient en face. L'oreille, c'est le visage *dé-tourné, dé-monté*.

Jean-Michel Durafour

[1] Ōshima Nagisa, *Écrits 1956-1978. Dissolution et Jaillissement*, trad. Jean-Paul Le Pape, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1980, p. 130.

[2] Le morcellement du montage va également dans le sens d'une critique de la logique chosifiante du capitalisme libéral (notamment la réduction du corps-objet à un bien de consommation) et de sa propension tayloriste à la fragmentation déshumanisante (division des tâches, etc.) – cibles régulières de Ōshima dans les années soixante. Homme de gauche, Ōshima prit néanmoins toujours soin de se maintenir à distance du parti communiste japonais. Le mouvement étudiant contestataire, qu'il a fréquenté pendant sa jeunesse, ne trouvera avec le temps guère plus grâce à ses yeux. Ni l'un ni l'autre ne permettaient – entre autres griefs – la pleine expression d'une subjectivité authentique, concept qui était alors devenu le maître mot de l'art de vivre et de créer du cinéaste.

[3] C'est également la question posée, récemment, par un film comme *Avatar* de James Cameron (2009). D'une manière plus générale, n'est-ce pas la prothèse, « le défaut qu'il faut » (Bernard Stiegler in Olivier Alexandre, *Utopia. À la recherche d'un cinéma alternatif*, L'Harmattan, coll. « Série Études culturelles », Paris 2007, p. 219), qui – au moins depuis le mythe grec de Prométhée – fait l'être de l'homme ?

[4] Qui s'avérera saturée de l'hypocrisie d'autres « masques » : nos visages composés pour les apparences de la vie en communauté. Voir les photographies « d'identité » du générique ou la fin du film où tous les passants de la rue portent également un masque.

[5] Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, coll. « Critique », Paris 1983, p. 47 *sqq*.

[6] Ce tour esthétique permet également d'introduire le personnage principal du film tout en maintenant le suspense narratif et de conserver une forme de bienséance évitant de montrer au spectateur choqué un visage ravagé de but en blanc. Teshigahara aura recours, par la suite, à d'autres astuces pour éviter de filmer le visage ulcéré de Okuyama frontalement (objet en amorce, plongée verticale, etc.).

[7] *Cf.* la première partie de cet article, « Éventrail » du visage. Visage/figure/montage à partir de quelques plans japonais », *La Furia Umana-online*, n° 9, été 2011, *http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=372:l-eventrail-r-du-visage-&catid=58:la-furia-umana-nd9-summer-2011&Itemid=61 (/index.php/component/content/58-archive/lfu-25/372-l-eventrail-r-du-visage-?Itemid=61)*.

[8] Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, « Violence et métaphysique », Seuil, coll. « Tel Quel », Paris 1967, p. 150.

[9] On le retrouvera plus tard dans la scène d'inspiration « surréaliste » de la visite du psychiatre à un malade assis sur une gigantesque oreille posée à même le sol au milieu d'une pièce sombre et vide.