

JEAN-CLAUDE MORISOT

L'écriture du visage

L'objet de ce livre est biscornu. À peine croit-on l'avoir coincé, entre titre et sous-titre, que ses contours remuent. En son premier tracé, pourtant, le champ d'enquête était étroit : c'est un « genre littéraire » en miniature dont je voulais observer les formes et la variation. Disons, pour faire court, le *portrait*, en un sens restreint : toute représentation du visage par le moyen du langage, — variété si commune du texte descriptif, qu'elle a longtemps échappé à l'attention critique ; partout répandue, ou trop banale, on ne la voit nulle part. *Portrait volé*, dissimulé à force d'évidence ? Il faut un effort, semble-t-il, pour voir le portrait dans le roman, par exemple, bien qu'il s'y trouve aussi naturellement que le nez au milieu du visage, et presque aussi souvent. Des êtres de papier ne pourraient guère créer l'illusion du « personnage », — d'un à peu près de personne —, ni des sujets grammaticaux prendre vaguement forme humaine, si la description ne les dotait d'un minimum de peau et de poil, d'un soupçon de regard, et même, à l'occasion, d'un regard de soupçon : bref, d'un visage, à la fois structure et acte.

Mon dessein initial était d'échafauder une poétique de la description, mais celle-ci, de par son expansion et son éparpillement (de l'encyclopédie au catalogue, de la réclame au reportage, du guide de voyage au mode d'emploi), paraissait si rebelle à l'analyse, que je devrais me rabattre sur une seule de ses « espèces ». Le portrait, croyais-je, permettrait d'isoler des échantillons modestes et maniables, contraints dans leur format, leur structure, leur

distribution, limités même dans leur matériau lexical. Si modeste, le portrait, qu'il s'efface; le langage y est aux prises avec ce qui le fuit, cette forme absolument privilégiée, le visage, tel qu'il se donne et se refuse au regard, dans une expérience qui est celle aussi, fugitive, de l'unique et du secret. L'évocation, alors, s'accompagne souvent de grands discours, pour dire qu'on ne peut pas dire. Hugo parlait bien d'une « *lueur faciale* ». Que peut un texte, pour capter une lueur ?

Il m'apparut très vite, d'ailleurs, qu'il serait difficile d'isoler et de contenir la description visagière (je propose ce néologisme, faute de mieux), sans qu'elle ouvre irrésistiblement au commentaire, lyrique ou savant, sur ce qui pourrait être le « propre » de l'homme; de fait, les traités de lecture du visage sont eux-mêmes mêlés d'éloges et d'actions de grâce. Et le portrait traduit une expérience vécue, vivante, qui sauf cas pathologique (et sauf « nouveau roman ») ne se réduit pas à la perception d'une surface. Il se joue là certaine clairvoyance native, qui semble excéder la mesure du langage, et devancer infiniment toute « leçon d'écriture ». Si la rhétorique distinguait la *prosopographie* (qui décrit les apparences du corps, et, comme le nom l'indique, spécialement le visage) et d'autre part l'*éthopée* (lecture du caractère à travers l'apparence), c'était pour les articuler l'une et l'autre dans le *portrait*, plus fidèle à la vérité de l'interaction physiologique, où la perception est d'emblée toute pénétrée d'« intelligences », — la compréhension fût-elle illusoire, et l'interprétation de travers, — avec cet *autre moi* qu'annonce la face humaine. Tels sont aussi, dans l'ensemble des écritures descriptives, le privilège et la complexité du portrait: le « personnage » y prend forme, le sujet de l'action. Et comme le visage lui-même est en acte, qu'il y a au fil des émotions un film de l'expression, la frontière tend à disparaître entre description, récit, dialogue. Là où je recherchais un enclos descriptif, je découvrais un paysage d'échangeurs.

Glissements successifs de la curiosité : la problématique s'est mise à foisonner et à vibrionner ; de la petite dimension (le portrait-blason, médaillon d'écriture) elle m'entraînait vers la plus grande, que suggèrent à dessein — *écriture du visage* — le flou du titre et son ambiguïté. Je voulais accueillir cette diversité : tout ce qui peut se dire de la face humaine. Des deux grandes divisions de cette étude, la seconde restera centrée sur le portrait « littéraire », dans le roman surtout ; la première donne lieu à une réflexion plus large, et hasardée, sur les vicissitudes du *visage dans le texte*.

Si je déviais de mon projet initial, il me fallait assurer, toutefois, ce qui restait ma base de départ : ébaucher dans ses grandes lignes un « modèle » de la description. Malgré l'*Introduction* de Philippe Hamon, l'« analyse du descriptif » me paraissait étrangement négligée. Quand s'amorçaient les études sur les formes, modes et pouvoirs de l'écriture, la description *passait inaperçue*, — notamment dans la théorie littéraire, occupée à des objets réputés plus nobles : récit, argumentation, langage poétique. Jusque chez Hamon, et dans le paradoxe central de son *Introduction* (son analyse vise surtout le roman français du 19^e siècle dit « lisible-classique », mais le montre envahi par des « longueurs » descriptives illisibles), le dénigrement perce, de même que chez Claudel, par exemple, vers la fin d'une lettre somptueuse : « Ici fin des descriptions, c'est un genre trop ennuyeux... ». De même encore Breton : « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci », — Breton pour une fois d'accord avec Claudel, avec Boileau, avec tout le monde. « Cette description de chambre », ajoutait-il, à propos de *Crime et Châtiment*, « permettez-moi de la *passer*, avec beaucoup d'autres ».

Je n'étais pas disposé, pour ma part, à *passer*. Dans certaines délicatesses descriptives, je croyais reconnaître quelques-unes des plus hautes prouesses de l'écriture, si ce n'est même son accomplissement spécifique. Le presque

recouvrement des vocables (écrire, décrire), et la désignation des disciplines descriptives — géographie, ethnographie... — suggèrent assez que la description se trouve dans la *graphie* comme dans son élément ; pour raconter, la parole suffit. D'autre part, si décrire consiste à « exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances les plus intéressantes », il n'est pas sûr que doivent toujours traîner, autour de la description, des relents d'ennui et de cuistrerie. S'il suffit d'une « petite annonce » pour ébranler l'imaginaire (on a montré ce que les réclames de *Demeures et Châteaux*, voire de bicoques, peuvent éveiller de désirs, et de mémoire), ce n'est pas une mince fonction, pour l'écriture descriptive, que de servir d'« annonce » de l'univers sensible, en sa plénitude. La tâche de dépeindre paraît l'un des plus hauts défis lancés au langage. « Nous voyons *et* nous parlons » : comment faire tenir ce qu'on voit dans ce qu'on dit ? Et le visible n'est pas tout, ni d'ailleurs ce qui résiste le plus. *Contiene un sol giardino cinque giardini*, rappelait le Cavalier Marin ; au jardin du sensible il y a cinq jardins. Un aspect de l'évolution littéraire tient sans doute au mouvement de l'écriture pour gagner sur l'indescriptible ; ainsi Zola, en avant-poste, à la conquête de l'olfactif ; plus obscurs encore, plaisir et douleur : pour le dire (est-ce que ça chatouille ou est-ce que ça gratouille ?), où trouver les mots ? Par delà encore, fantômes et fantasmés : qui veut décrire son rêve doit être infiniment éveillé.

Le désir d'affinement et de dépassement du langage, — désir de « littérature » si l'on veut, mais qui se joue aussi en registre savant, — se fonde entre autres dans ce manque. On appelle « indescriptible » ce qui mérite le plus d'être décrit. Cette poursuite agace le langage, elle l'exerce aussi et l'avive. Et, de même que la pragmatique ramène toujours au premier motif (pourquoi dire quelque chose plutôt que rien ?), sans doute le défi descriptif comporte-t-il un élément de réponse à la question préjudicielle : qu'est-ce qui fait courir le texte ?

Certaine défaveur, il est vrai, s'attache à la trivialité du descriptif, qui se répand en effet partout, bien loin des succulences littéraires, dans toutes sortes d'écritures subalternes (selon Breton encore, le romancier réaliste nous refile ses cartes postales, ses images de catalogues de mode). Mais le récit n'est pas moins trivial, qui s'accomplit aussi bien dans les « chiens écrasés » que dans le mythe ou l'épopée; la narratologie profite donc indûment du prestige de ses objets privilégiés, les grands récits donateurs de sens, qui nous pourvoient de séquences intelligibles. « Séquence intelligible », d'ailleurs, fait pléonasmie, si l'on observe que l'intelligibilité est toujours « routière », qu'elle suit la piste des récits, et que seul le mouvement *explique*. Au palais de la Belle au bois, quand le temps et les gestes s'arrêtent, tout resterait à décrire (si les contes décrivaient), mais que reste-t-il à comprendre ?

Aussi la description apparaît-elle le plus souvent, dans la théorie, sous l'aspect de la *pause descriptive*, et comme une empêcheuse de raconter. Tout se passe comme si elle arrêta le sens, et nous abandonna à la pure stupeur du *il y a*. L'opposition du narratif et du descriptif, si essentielle à notre « conscience littéraire », en effet, qu'elle scande nos lectures, renvoie à un partage du réel, et même de l'imaginable : tout au monde — et hors du monde — doit être chose (éventuellement, chose pensante : personne, personnage) *ou* événement; appartenir, donc, à l'un des deux ordres, celui des successions dans le temps, ou des coexistences dans l'espace. Ce partage ontologique se redouble en un contraste sémiotique. Explorant, dans *Laokoon*, les « frontières » entre peinture et poésie, Lessing montre que la poésie serait vouée au récit. Le cours successif du langage la destinerait à représenter la suite du temps, *Zeitfolge*, tandis qu'il reviendrait aux arts de l'espace — tableaux et statues — de figurer les corps en simultanéité, *nebeneinander*. Le narratif serait comme chez lui dans l'élément du langage, puisque parole et écriture courent comme l'événement; mal à l'aise, au contraire, le

descriptif, qui veut traduire une simultanéité dans une séquence.

À ce partage, à ce contraste, on peut rapporter le double malheur de la description : celui de n'apparaître jamais que comme une dépendance du récit, par inclusion, ou du tableau, par analogie. La rhétorique la vouait à l'inaccomplissement d'un tableau de mots, sans dessin ni couleur, dont le « manque se suppléait, instantanément, dans le lieu proche, contigu, de la peinture ». Dépeindre, ce serait *presque* peindre, et toujours échouer. L'inconvénient n'est pas moindre à ne saisir la description que dans sa relation négative au récit. *Ancilla narrationis*, telle que la voit encore Genette, elle resterait une prose servante. Si le sens rayonne à partir du verbe, la description serait à la dimension du texte ce qu'est à la phrase l'adjectif : un segment atone, dont on sait le statut affaissé dans les langues indo-européennes. Donc, si peu que la description se mêle au récit, et bien qu'elle l'arrête, elle y serait entièrement soluble. L'opposition, étrangement, se résout en totale dépendance ; pour Genette la description « ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens, pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit ». Ce préjugé, de la « dominante narrative », se retrouve partout. Molino lui aussi voit dans la description, toujours secondaire et *seconde*, une simple expansion, virtuelle, en chaque point d'un énoncé narratif. Préséance contestable : autant vaudrait, lorsqu'on étudie le récit, n'y voir qu'une dépendance du dialogue ; c'est un fait qu'il se trouve généralement englobé dans de la conversation (avant tout, ne faut-il pas « se parler » ?). Quoiqu'il en soit, la description serait décidément « une notion floue, dont il n'est pas certain qu'elle corresponde à une réalité simple et aux contours bien déterminés » ; de la simple mention d'un être, de la nomination à la description, le passage serait imperceptible, de même qu'entre

définir et décrire ; il suffit de la moindre inflexion, d'une « épithète homérique », ou même, jusque dans le conte, d'une précision, en dose infinitésimale, — le temps de dire « petit Chaperon rouge ». Le descriptif pousse partout, comme l'herbe entre les pierres, et l'on pourrait concevoir en effet ses diverses espèces rhétoriques (proso-pographie, chronographie...) comme de simples développements des *elementa narrationis* que livrait l'analyse : *quis quid cur ubi quando...*, — qui d'ailleurs se retrouvent dans les cinq *wh* du premier cours de journalisme. Il n'y a pas de « frontière nette », en effet ; mais on admirera que, dans cet emmêlement, la description seule perde ses contours spécifiques, tandis que personne ne voit d'empêchement à construire des « modèles » du récit. Ce qui, de fait, n'est pas interdit ; les modèles abstraits ont précisément cette caractéristique d'être abstraits, c'est-à-dire prélevés sur la seule réalité concrète qu'est au sens de W. von Humboldt le « discours lié ». De même est-il sain de rappeler, contre les théoriciens du formel et du discontinu, que le seul concret est ce flux, où se mêlent narration, description, dialogue, etc. ; que ces espèces textuelles ne constituent pas des essences distinctes, mais des configurations passagères dans la pâte discursive. C'est justement ce souci du réel qui nous mènera à sortir du cadre descriptif (le « portrait ») pour découvrir dans sa diversité une écriture du visage, ondoyante, qui sait se faire conteuse, lyrique, sentencieuse... Rien n'interdit, non plus, d'essayer de fixer le moment descriptif, ni d'esquisser un modèle. Contrairement à Genette, on peut penser que la description dispose de moyens originaux, comme elle requiert une compétence propre, tardivement acquise.

Dans l'histoire de la culture, comme dans le devenir de l'individu, description et récit *ne sont pas du même âge*. Si c'est littéralement un jeu d'enfant (de 7 ans environ) que de manier les aiguillages narratifs, décrire exige de plus longs apprentissages. Il est bon de montrer que la description « a une histoire », que sa notion se défait en une

multitude d'usages culturels, variables « selon l'époque, les pratiques sociales et les genres littéraires ». Mais le recours à l'histoire doit aller plus loin, — jusqu'à situer et dater le concept même de *littérature*. Du moins faut-il la remettre à sa place, ou plutôt en son temps : un moment seulement de l'art du langage, qui change constamment de support, de matériau, d'enjeux, et même d'élément, comme l'indiquent ses dénominations successives. *Éloquence et poésie* tout d'abord, il n'a abandonné que peu à peu son habitat originel, la sonorité. À la question byzantine, — Qu'est-ce que la littérature ? —, il n'est de réponse qu'historique. En quête d'une essence, on ne découvre qu'une stratification de formes changeantes, inséparables des pratiques sociales, en effet, sur lesquelles elles se greffent et à distance desquelles elles se jouent (que cette *distance* soit celle du jeu ou de la cérémonie). Dans sa formation historique, la description participe éminemment du moment littéraire ; son épanouissement suppose une conjonction de dispositifs matériels et, indissociablement, d'habitudes perceptives et mentales (pratique des listes, tables, colonnes et schémas, de la mise en page et en grille), qui à leur tour impliquent que le langage ait été transporté dans l'espace, par l'écriture, et fixé, par les presses. « On n'écrit pas avec la bouche », remarquait justement une conteuse. Nul doute que pour décrire, surtout, il faille *avoir de la littérature*, dans l'acception exacte que l'on donnait à ce terme vers 1550 : pratique de la lettre et du livre, — et que l'on regrettera que les anthropologues dénomment « littérature », pour y voir l'une des rares formes d'art universellement répandues, la production du conte et du poème, qui demeurent en fait parole et chant.

Non pas, bien sûr, que le descriptif soit exclu de l'échange oral ; on pourra toujours évoquer, avec ou sans diapositive, la si jolie petite plage de l'été dernier, ou décrire un tissu, marchandise en main, pour faire l'article. Et la pensée sans écriture n'est pas dénuée de compétence taxinomique ; celle-ci gagne beaucoup, toutefois, à pouvoir

s'exercer dans les espaces du livre et de la page. La description trouve son véritable élément dans une *écriture studieuse*, et c'est seulement aux alentours de 1800 qu'elle paraît en pleine possession de ses moyens, je veux dire les moyens d'une « culture typographique », qui pour la première fois, à cette époque, se trouve pleinement maîtrisée. Par ce biais, la description intéresse spécialement la réflexion actuelle, attentive à l'histoire des communications, notamment de la lecture, et généralement des technologies de l'intellect.

Il faut attendre le 18^e siècle, selon J. Molino, pour que la description soit saisie par la volonté de savoir. Ce sont en effet les naturalistes, de Buffon à Humboldt, qui élaborent cette écriture savante, pour un inventaire de la Terre, de sa flore et de sa faune. La description, planétaire, conquiert aussi l'univers des discours : il suffit qu'elle gagne sur le récit, pour que l'historiographie tende vers l'« histoire des mœurs » ; le roman, en quête de respectabilité, promet un inventaire de la faune sociale ; et les premiers essais de sociologie amusante se veulent « physiologies » descriptives. Nulle surprise, donc, si l'écriture du visage connaît elle aussi, au tournant des 18^e et 19^e siècles, une période d'expansion et de plénitude. *On ne le sait que trop*, — tant le portrait romanesque, façon Balzac, a accaparé l'attention des critiques. Au long du 19^e siècle, d'autre part, la description participe d'une éthique de l'exactitude, célébrée notamment dans l'instruction publique (l'enseignement du dessin y concourt, et la leçon de chose).

Je reprendrais donc volontiers la distinction de Philippe Hamon, entre le *descriptif* et la *description*, mais dans un tout autre sens, — et l'on ne peut pas davantage fixer le dosage exact, pour passer de l'un à l'autre, que l'on ne peut résoudre en général les paradoxes du continu : combien de grains de sable commencent-ils à faire un tas de sable ? J'indique seulement deux pôles d'organisation. Il y a partout du *descriptif*, latent, volatil, si l'on

entend par là ces expansions toujours possibles, en tout point d'un discours, pour esquisser l'allure des acteurs, l'état des lieux, la couleur du temps ; il suffit d'un adjectif pour une ébauche de portrait ou de paysage, fût-ce au degré presque zéro. Hamon rejette *description*, parce qu'il trouve à ce vocable des connotations un peu tartes (« morceau choisi », « beau sujet de dictée »), scolaires pour tout dire ; encore faut-il admettre, pour entrer dans l'esprit du 19^e siècle, que c'est éminemment le siècle de l'école, et que le roman même y fonctionne largement comme un roman-école. Pour cette raison, j'appellerais *description* le chef-d'œuvre vers lequel s'efforce la compétence descriptive, lorsqu'elle s'exerce de façon systématique, au comble de la luxuriance et de la rigueur, dans le volume du livre, devenu l'objet précieux d'une civilisation. La « belle page » étale son abondance, dans les registres à la fois de la science et de la littérature, celle-ci singeant parfois celle-là ; mais l'abondance ici et là s'inscrit dans des trajets inverses. Si l'article d'encyclopédie, accueillant la profusion du réel, vise à l'abrégé, la description littéraire se forme par dilatation : *luxue de détail*, elle relève de la dépense ostentatoire, tandis que ses fameuses « longueurs » évoquent la lenteur de toute cérémonie.

Entre ces deux pôles, mon option sera de ne pas choisir. *Écriture du visage*, — à la différence de *portrait*, — veut couvrir tout le champ, depuis le simple trait descriptif, touche, bribe, ou flash, jusqu'aux plus amples développements. Notre modèle devra ménager toutes les transitions ; sans doute présentera-t-il une structure tabulaire, plutôt que linéaire. Si l'on parle bien d'un *fil du récit*, la description mérite mieux le nom de texte : comme on verra, il faut pour la tisser chaîne *et* trame.

Complexe, interminable (quand elle se veut « tentative d'épuisement du réel »), on comprend que la description n'ait pas bonne réputation dans les « arts poétiques ». Boileau y sent le danger de la démesure baroque, « abondance stérile ».

À poursuivre indéfiniment le détail (que ce soit étalage de savoir ou surcharge ornementale), les débordements de zèle descriptif menacent cela même qui fait de l'œuvre d'art un objet d'art: équilibre, clarté, clôture. Ils l'exposent aux envahissements d'une terminologie prosaïque, — d'inventaire ou de mode d'emploi, — ou si spécialisée que la lecture s'y empêtre. La poursuite d'ailleurs n'a pas de terme: si le moindre fragment d'univers, selon Leibniz, penseur de l'infinitesimal, est comme un étang poissonneux, comme un jardin rempli de plantes, « chaque rameau de la plante, chaque membre de l'animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin, ou un tel étang ». Comme je craignais à mon tour cette dérive dans l'interminable, j'ai voulu m'en tenir à la description visagière, dont j'espérais qu'elle gardât, à l'image de son objet, quelque précision de contour.

La rhétorique, donc, a distingué la prosopographie des autres genres descriptifs, — et notamment de la topographie, comme si la face humaine, parmi toutes les « espèces d'espaces », était marquée d'une lumière unique. Aussi faut-il s'interroger, en regard du modèle général, sur les particularités de formes et de fonctionnement du portrait. Dans le discrédit où tombe la description, qui, on l'a vu, cumulerait les disgrâces de l'encombrant et de l'insignifiant, celle des visages paraît relevée par la dignité de son sujet, — le Sujet pensant. Décrire, c'est souvent aussi *célébrer*, dans la face humaine, le sommet du sommet de la Création. Cette éminence est toujours quelque peu royale: ce qui confirme, à rebours, l'activité détrônante du pamphlet ou de la caricature; la figure grotesque, au lieu de présider à la vie du corps, s'y affaisse, exhibant des mollesse de tripe ou de fesse. Masque royal, masque seigneurial (l'art du portrait leur fut longtemps réservé), c'est majesté au superlatif.

Relevée, aussi, la dignité esthétique du portrait, de par sa propension à se constituer en « forme fixe » de la prose (dès les *Poetriae* médiévales), ou, dans la lyrique

amoureuse, le blason, à épouser les formes fixes du poème ; de par son appartenance, aussi, à un humanisme large, qui parle simple ; le portrait peut ne pas s'alourdir de ces nomenclatures pédantes, qui déparent si souvent la description des locomotives ou des céphalopodes. Écoutons Elsa :

Tu me dis Laisse un peu l'orchestre des tonnerres
 Car par le temps qu'il fait il est de pauvres gens
 Qui ne pouvant chercher dans les dictionnaires
 Aimeraient des mots ordinaires
 Qu'ils se puissent tout bas répéter en songeant.

Sans dictionnaire, de fait, on pourra répéter :

Tes yeux rendent jaloux le ciel après la pluie.

Il se peut, enfin, qu'une sorte d'aimantation analogique conduise l'œuvre d'art, même littéraire, à tenter de s'emparer des visages, qui, insulaires, se comportent dans notre perception comme font les *monades* artistiques, et fournissent sans doute le modèle de cette extrême condensation de charme et de sens, qui écrase, efface les espaces avoisinants. Pour exprimer l'« augmentation artistique », d'ailleurs, on parle communément de la « physiologie » des œuvres.

Dans l'ordre des discours, le statut du portrait présente un double paradoxe. Forme privilégiée de la description, il est aussi le lieu d'un échec spécifique de l'écriture. Un premier paradoxe, de nature pragmatique, concerne en effet son usage, et les « bons usages » : à cet égard il apparaît comme un discours *risqué*, de par la force des investissements narcissiques, et cependant infiniment fade. Si Narcisse investit à tort et à travers, le portrait n'en révèle pas moins son incapacité à *représenter*, ou plutôt à saisir ce qui, dans les visages, nous saisit. Et c'est le second paradoxe : si le portrait est un des « beaux sites » de la littérature, il n'en est pas non plus où se fasse plus visible le défaut du langage.

Les « petits problèmes » du Professeur Froeppel peuvent dérouter : « À quelles heures et en quelles circonstances sentez-vous distinctement votre “moi” ? » ; mais à cette autre question de cours : « A-t-il un “visage” ? », la réponse est oui. De toute évidence, mais non sans mystère, ce visage et ce Je sont le même *singulier*. On peut s'expliquer, donc, que le discours sur les visages soit à ce point retenu. Sur ce sujet un certain savoir-taire, que l'on serait tenté de respecter, participe de l'embarras qui entoure généralement l'interaction physionomique, et des réserves qui la règlent. « — Qu'est-ce que vous avez à me regarder, je vous emmerde ! Voilà ce qu'a crié [...] l'assez jeune mais blafard et déjeté personnage, qui, légèrement titubant », a croisé dans la rue Michel Leiris. Ni déjetés, ni titubants, dès les petites classes les gamins se transmettent cette règle de civilité puérile et honnête : « Tu veux mon portrait ? » Plus encore que le regard, le dire s'avance là en terrain délicat. Vertiges de l'*ego* et de l'*alter ego* : parler de son propre visage, par exemple, ne se fait guère, ni du visage de l'autre, à tu et à toi, si ce n'est au comble de l'intimité. Attention, affects puissants. On penserait que des têtes à la troisième personne, si je puis dire, et toutes fictives, désarment mieux l'émotion. Mais, fût-ce même dans un cours sur le portrait romanesque, parler têtes ne va pas sans gêne, tant il y a de risque que l'un ou l'autre des participants, à l'occasion d'une remarque sur tel visage *écrit*, ne se sente atteint dans son image. Dans nos sociétés fort déshabillées, l'interaction visagière est l'un des derniers réduits de la pudeur. Des anxiétés se jouent là, dont on mesure le poids à la détente que produit leur levée, dans l'injure (qui si souvent vise à la tête), la littérature d'irrespect carnavalesque, ou, simplement, quand l'argot *débonde*.

L'art et les « manières », donc : l'écriture du visage est affaire de pratique sociale, autant que de sémantique et de syntaxe. Le portrait s'élabore, dans la fiction réaliste, par référence à des protocoles d'observation et des rôles

changeants ; le narrateur joue au peintre, au médecin, au policier... Toute culture d'ailleurs lie très étroitement, par imbrications et conversions mutuelles, ses manières de dire et ses manières de voir, et c'est le discours même qui semble parfois ouvrir au regard des espaces de visibilité. Le portrait romanesque du 19^e siècle, avec ce qu'il suppose (un visage-objet, livré aux mesures d'un arpenteur), paraît tout à fait étranger aux réalités de l'*entrevue*, où justement les visages ne sont qu'entrevus. Mais sans doute faut-il cet artifice (« *un observateur eût deviné que...* ») pour qu'une parade de savoirs vienne compenser, dans le texte, ce qui s'y perd d'émotion.

Quels que soient ses pouvoirs de provocation, en effet, ou de suggestion polémique, l'écriture en quête de visage se révèle un médium froid et fade. Écrire et lire détournent également de ce présent vivant, par excellence, qu'est l'interaction face à face. Diderot, théoricien de l'expression dramatique, évoque par contraste la « poussière des livres », avec leurs « lignes faibles, tristes et froides ».

Dérisoire, surtout, le portrait de mots, si on le mesure à cette compétence physionomique innée, — dont des recherches récentes, autour de la prosopagnosie, ont dévoilé l'étrangeté, — qui justement est intelligence de l'unique comme tel (et si le modèle du visage expressif est si présent à l'horizon des analyses esthétiques, c'est peut-être que la perception de l'œuvre d'art met en jeu une faculté semblable, de sorte que le discours sur les genres, et autres catégories, serait toujours à côté de cette saisie originaire).

Dans la formule de Schopenhauer tous les termes comptent : la physionomie humaine lui semblait « un ensemble d'une unité si essentielle, et d'une originalité si absolue », qu'il doit être « sorti des profondeurs les plus mystérieuses et les plus intimes de la nature ». Il ne suffit pas que chaque visage soit sans pareil ; tout ce qui est réel

est unique, irremplaçable en son lieu et en son moment, fût-ce une goutte d'eau. Et c'est le sort en général de toute concrétude que d'échapper au langage ; « une fleur », on s'en souvient, du seul fait d'être dite, devient « l'absente de tous bouquets ». L'« originalité » des visages, elle, procède de ce qu'Ortega y Gasset appelle lui aussi *intimité*, dans son analyse de la *compresencia*. Leur singularité est absolue pour n'être pas seulement de fait, mais de droit, par renvoi à son principe invisible.

Apparence et transparence, secret invisible, le visage tout à la fois projette dans l'espace et réserve cette intimité, en effet, qu'est la saveur de l'être pour chacun. Son unicité n'est plus alors l'essentiel, mais plutôt celle de cet univers clos vers lequel il fait signe, — l'« *I-Consciousness* » au sens de Ong : le tout de l'univers s'y recueille, dans une tonalité qui reste le secret de chacun, inaccessible. Des deux attributs exclusifs que se reconnaît l'*homo sapiens*, langage et visage, l'un transcende l'autre, et l'expérience physiologique, plus que toute autre, se dérobe aux mots. Qu'il y ait dissemblance, et même tension, entre ces deux styles de connaissance (intuition des formes expressives, et construction du langage), la biologie du cerveau l'indique à son tour, en assignant deux aires éloignées, dans les deux hémisphères, à ces activités, dont l'une d'ailleurs retarde sur l'autre. L'émotion des visages renoue avec l'expérience de l'*infans*, si matinale qu'elle *ne se parle pas* ; elle remonte aux premières angoisses de l'identité, à ce *oui ou non* primitif : le visage maternel, reconnu, perdu, retrouvé, dont le narrateur de la *Recherche* peut seulement dire qu'il brillait ; et il y a là un *temps perdu*, pour le langage, qu'il ne peut regagner. Pour reconnaître les régions de l'expérience où langage et concept renoncent, l'expression du visage va d'ailleurs jouer le rôle d'un comparant ultime, qui ne peut plus être renvoyé à autre « chose ». M. Dufrenne par exemple, dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, sans jamais analyser pour lui-même le visage, parmi les objets divers qui selon lui illustrent le

Beau naturel, n'arrête pas cependant d'invoquer les « visages multiples de l'art », visage de l'œuvre, visage de la pierre... De même Sartre ou Rosset, ou tout un chacun.

Quand une chose quelle qu'elle soit, à la rencontre de l'esprit, paraît sortir de l'indifférence (quelque chose, quelque sens, quelque chance?), le mieux qu'on puisse dire, c'est que ça fait comme un visage. Ce mot a été perçu, même si sa formation ne l'autorise guère, comme un « collectif » du même genre que *paysage*; cette valeur lui reste attachée, de globalité harmonique. En psychologie, la perception physionomique est souvent donnée comme l'exemple d'une synthèse immédiate et originaire. Jusque dans les Arts poétiques, le visage fournit le modèle de cette forme indéchirable, à quoi rêve de s'égalier l'œuvre d'art verbale. *Humano capiti...*: dès les deux premiers mots de l'Épître aux Pisons, Horace fixe cet idéal de « conjointure » et d'animation unifiante, la face humaine, *simplex et unum*, à chacun sa chacune. Modèle inaccessible? Le langage, en tout cas, manquerait de toutes les manières le visage, sous les deux aspects du *chaque* et de l'*un* (le singulier, le total). Plus désarmée encore l'écriture, abstraite, décorporée. Mesurons le défi: telles sont les forces répulsives, qu'*écriture du visage* pourrait être la formule d'une conciliation impossible. On comprend, dans ces conditions, que le portrait soit un genre littéraire littéralement agaçant, que les aveux de carences y tiennent tant de place, et que le texte, si souvent, s'achève dans un frisson de modestie.

Tout autres sont les pouvoirs de l'image. Un visage peint, s'il nous fait face, est toujours assez vivant pour croiser notre regard (et c'est assez pour entretenir, dans les contes fantastiques, certain trouble crépusculaire). Le mélange des vocabulaires rhétorique et pictural, — à commencer par *image, figure, tableau*, — est source d'erreur et d'illusion. Parler de « portrait » quand il s'agit en fait de « texte » sera donc ici pure convention, pour abréger. Mais il sera bon que l'ambiguïté de ce terme incite à débrouil-

ler les rapports du visible et du lisible, et à confronter l'écriture aux arts de l'image, cinéma et photo aussi bien que peinture.

Bien que l'évanescence de la « poésie » selon Lessing soit en fait celle de la parole, plutôt que de l'écrit, il reste que le portrait littéraire décompose les visages en traits successifs ; le temps de son tracé, et de son déchiffrement, l'écriture analyse, elle morcelle ; elle coupe aussi bien les nez, par exemple, que le barbier de Gogol (où l'on ne proposera pas de voir, selon la rengaine formaliste, une métaphore du Texte !). L'immédiat, le *tout d'un coup* de la vision sont pour elle la dimension interdite ; elle ne peut que l'évoquer, lointainement, sur le mode de l'assertion vide, en disant l'*harmonie* des visages. Refrains des portraits à la balzacienne, cette harmonie, ce lisse, ce fondu de chair ou de toile, qui sont comme l'*autre* de l'écriture. Le contraste du texte et du tableau s'impose d'autant plus que les romanciers parsèment leurs portraits de noms de peintres, et d'allusions à cet art muet qui les domine, en ce qu'il semble attraper les visages dans leur élément. Rien de mieux, non plus, que le *paragone*, que la confrontation de l'image et du *paragraphe*, pour saisir dans leur différence le travail et les pouvoirs de l'écriture. Rien enfin ne se prête mieux que le portrait littéraire à une réflexion sur la diversité des *langages de l'art*. Sur cet exemple, on verra en effet tout ce qui est perdu pour le paragraphe. Autant que le singulier ou le global (un visage écrit ne peut faire un avec soi-même, ni participer de l'univers des ressemblances : on « reconnaît » Mona Lisa dans le métro, mais Madame Bovary ?), l'infinitésimal lui échappe, de par la nature même du code linguistique.

Dans le long débat qui, depuis le quattrocento, oppose les vertus du texte et du tableau, comment le triomphe ne serait-il pas acquis au peintre, et à la plénitude des images ? Pour Léonard de Vinci, le seul objet que puisse représenter l'écriture, fabrication au second degré, ce serait la parole, tandis que « *la pittura rappresenta al senso [...] le opere*

di natura». Cependant les valeurs peuvent s'inverser, et les iconoclastes ne manquent pas d'arguments. L'éloge que Léonard fait de son art et de la « *virtù visiva* » (« *La pittura sol si estende nella superficie dei corpi* ») pourrait comporter un aveu : la peinture est un art résolument superficiel. Au Siècle d'Or espagnol, même débat, et le « *temerario pintor* » est remis à sa place par les tenants de la poésie : celle-ci seule peut prétendre, dans l'exténuation du sensible, à la présentation de cet imprésentable qu'est le visage, si c'est le visage d'un esprit. Sans doute faut-il découvrir dans la perception des visages, en effet, l'origine des dualismes métaphysiques, — plutôt (ou plus tôt) que dans la division interne du signe linguistique : *face* sensible et *face* psychique... La puissance de la littérature tiendrait à sa pauvreté même, qui fonde selon Burke sa sublimité.

Aucun assemblage de couleurs et de lignes ne saurait restituer cette unité secrète, ou, dans les termes de l'esthétique médiévale, cette lumière diffuse, qui sans être assignable à aucune forme les imprègne toutes ; ce rayonnement se fait visage, chair (« *mentis simulacrum corpus* »), mais aussi rire, parole, geste : « *diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus* ». Éclats que le langage seul peut recueillir, dans l'élément de la *suggestion*, dont les modes de diffusion à travers la substance verbale ne sont pas sans quelque ressemblance, — de style, pourrait-on dire, — avec les jeux de l'expression physiognomique. Et Mallarmé ne manque pas de citer en bon rang « la face humaine », parmi les « réalités » dont le livre ne retient que « la dispersion volatile soit l'esprit ».

De ces altitudes il faudra redescendre, vers la fabrique du texte. Il s'agira là du *visage rhétorique*, dont l'étude pourra suivre, en effet, les divisions de l'art rhétorique. Par *disposition*, donc, on entendra les problèmes concrets qui se posent au montage : par exemple la mise en récit du portrait, pour le romancier, qu'il pratique l'interruption massive (la *pause-faciès*, à la manière de Balzac) ou au

contraire le saupoudrage. Les notations de visage en mouvement s'enroulent au fil de l'événement, ou du dialogue ; et c'est un grand inconvénient du mot *portrait* qu'il reporte sur l'écriture le statisme du tableau, isolé dans son cadre, alors qu'elle sait s'ouvrir à toutes les variations ; il y a en effet la tête qu'on *a*, mais aussi la tête qu'on *fait*, — et les têtes d'époque romantique *en font* beaucoup, comme le comte de Monte-Cristo : « Son nez se dilatait comme celui d'un animal féroce qui flaire le sang [...] ». À quoi l'on pourrait ajouter, pour la comédie sociale, la tête qu'on *se fait*.

Difficultés concrètes, aussi, celles de l'élocution. Monotonie des plans de texte, étroitesse du lexique, le portrait littéraire semble voué au cliché, d'autant moins tolérable à mesure que s'effacent les cultures orales, qui marchaient à la répétition, et que le règne de l'imprimé impose ses valeurs : la différence individuelle, l'inédit. Ainsi va la terreur dans les Lettres : comme il faut « éviter le ciel étoilé, et jusqu'aux pierres précieuses », on ne peut plus dire des yeux « qu'ils se montrent éblouissants, éloquents, fondus. (Et s'ils le sont pourtant?) ».

Longtemps, au contraire, on a eu plaisir à se rencontrer dans les *lieux communs*. Le portrait, avec son répertoire rituel, se prêtait bien à la pratique de l'unisson, autour d'une idée de la beauté, notamment, qui ne perdait rien à être sans cesse *confirmée*. On observe que les insultes, de nos jours, ne souffrent pas d'être clichées (prises dans le vif de la parole, elles ne peuvent jamais se réduire tout à fait à un objet textuel) ; or il y eut un temps, peut-on croire, où *lèvres de corail* faisait autant d'impression que *face de pét*. L'art connaît deux régimes distincts, selon qu'on le réfère à des critères d'invention ou d'exécution : dans ce dernier cas, tout tient à l'infime variation de thèmes communs. Or, on le verra, longtemps les littératures d'Occident ont traité du visage comme la poésie chinoise traite les thèmes, inlassablement, du vent d'ouest automnal ou des fleurs qui tombent.

L'élocution pose aussi la question de la « cause matérielle », — de cette matière première qu'est pour toute description le vocabulaire disponible. Pour juger ici des constances et des variations, il sera bon d'étendre l'enquête, par échantillonnage, à la longue durée de la langue française, et d'y suivre l'évolution du lexique visagier ; le fait que cet adjectif, utile, est un néologisme, montre bien que les langues offrent des ressources lacunaires, aléatoires, — non pas l'assortiment systématique d'une boîte à outils, mais de bonnes et de mauvaises fortunes. Il faudra en outre, pour suivre ces transformations dans un espace transculturel, mener une étude comparatiste, à travers quelques langues européennes, — et fêter ainsi une sorte de libre-échange des littératures. J'en citerai les textes dans leur version originale, avec transcription, si nécessaire, et traduction, si possible. En fait, *Occident* ne paraît dans le titre qu'une approximation, pour faire vite ; l'aire des quelques langues en question s'étend de Vancouver à Vladivostok. En revanche, les *Contes des mille et une nuits*, le roman chinois ou japonais, l'*Océan des rivières du conte*, etc., ne fourniront jamais que des points de comparaison isolés, en traduction, et en marge.

Au chapitre de l'*action*, rien à noter, si ce n'est que les traités de l'action oratoire, les rhétoriques du corps, sont l'un des lieux où s'est accumulé certain savoir traditionnel sur l'expression, notamment du visage. Ils participent d'une invention abondante et mêlée, qui se répand dans toutes sortes de formations discursives, et viendra s'assembler dans le portrait romanesque du 19^e siècle. L'élévation métaphysique, déjà mentionnée (que philosopher, c'est apprendre à sourire...) n'est qu'une variété de ce que je propose d'appeler des *trombinologies*, en souvenir des *trombinoscopes*, — non qu'il s'agisse toujours de « gais savoirs », mais la dissonance des deux composants, l'argot et le *logos*, traduit bien la rencontre, si fréquente en ce domaine, du savant et du farfelu. Discours du maître de philosophie, donc, mais aussi du moraliste, qui plus tard se nommera

sociologue ; discours du médecin, du peintre, du maître de cérémonie, ou de l'expert en cosmétologie ; rumeurs racistes, babil de la mode... Telle est l'exigence de notre sujet : un constant va-et-vient, de la dimension du micro-texte (tel portrait, dans tel roman, trois lignes) à celle de cette vaste inscription du visage, infiniment variée selon les lieux.

Pour ordonner cette diversité, on explorera le domaine des styles, qui sans doute se ramènent à deux options essentielles. S'il est regrettable que la théorie tende à s'enfermer dans le portrait romanesque du 19^e siècle, c'est qu'elle renforce une impression de familiarité, voire d'évidence, qu'il faudrait au contraire dissiper, pour redécouvrir dans son étrangeté le modèle « balzacien ». Étrange exercice, en effet, que cette divination de têtes inventées, chez Walter Scott avant Balzac, chez Galdos comme chez Dickens ou Gontcharov, et jusque chez Dostoïevski, avec tous ces accompagnements d'époque : références à une science des morphologies, des « espèces sociales », etc. Je m'étonnais que ce *naturalisme* ait paru tout naturel, au lieu d'une bizarrerie située et datée, d'une rareté, — tel qu'il se révèle dès qu'on ouvre l'étude sur la longue durée. C'est un fait que les littératures de l'Antiquité classique ne comportent à peu près rien de tel que le portrait, et il suffit de suivre la différenciation des procédés, ne serait-ce que dans une histoire longue du roman, qui commencerait au 12^e siècle, ou dans un espace littéraire plus large, qui englobe la poésie lyrique, pour discerner au moins l'opposition de deux styles, comparable à la dualité des manières picturales selon Gombrich : du côté un style *conceptuel*, ou *primitif*, qui tend à la schématisation conventionnelle ; de l'autre un style *naturaliste*, qui vise à la « conquête des apparences ». Par analogie, on pourrait rattacher à une tradition « conceptuelle », — que l'on dirait également primitive, si, par delà l'intermède naturaliste, des poéticiens comme Mallarmé ne la trouvaient infiniment raffinée, fidèle à l'essence du

« dire, avant tout, rêve et chant », et à la « nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions », — toutes ces descriptions visagères qui, dirais-je, jouent le jeu de l'Idée. Longtemps les poètes se sont satisfaits de ce que la face humaine retrouvât dans le dire sa « virtualité », et de ce que l'écriture du visage restât « rêve et chant », de même que le chant fournit à l'évocation de l'aimée, chez Pétrarque, sa substance à la fois idéale et vocale : *Laura, l'auro, lauro, l'aura, aurora...*

Longtemps, cette écriture au superlatif avec conspiré avec le portrait pictural *a lo divino*, pour résorber les traits individuels dans des masques emblématiques. Et le *desengaño* du portrait idéal a joué son rôle dans l'avènement du réalisme. Avec les ironies de Sancho Panza (les femmes, en chair et en os, ne ressemblent pas au portrait de Dulcinée), avec celles de Charles Sorel, pour en finir avec les « extravagantes descriptions des Poètes », le roman moderne prend tournure, et son projet naturaliste : plutôt décrire Madame Machin. Les romanciers joueront le jeu de la *petite personne*, donneront à leurs personnages — devenus des *particuliers*, d'autant plus singuliers que plus quelconques — un visage tissé de particularités, en effet (jusqu'à cette « loupe au bout du nez » qui agace tant Nathalie Sarraute) et un corps taillé dans la finitude, travaillé par l'érosion ; il y a beaucoup de rides dans le roman réaliste. Étrange formule que cette fiction *asservie*, où l'être de fiction se voit privé de sa guise divine, — celle en effet des *dieux*, mais aussi bien de Cendrillon, ou de certains héros de la culture populaire : James Bond, inaltérable, indifféremment un et multiple, immortel, se comporte bien comme Apollon ou Hermès ; il n'aura jamais de rhumatismes.

Sans doute le style « conceptuel », accueillant hyperbole et formules conventionnelles, — « *onques n'y eut plus bele fee* », — s'impose-t-il dans des cultures encore largement orales, et dans des genres (poésie lyrique, récit déclamé) qui demeurent « vocaux », tandis que l'inventaire naturaliste des traits, travail de scribe qui analyse, ordonne, rature,

nuance, mettra en œuvre le savoir-faire d'une culture typographique, et son savoir-penser.

On s'arrêtera donc à la question des *genres*, à leur fonction de filtres entre le possible de l'écriture et ses réalisations. Le portrait, selon les diverses provinces de l'écrit, varie profondément dans ses manières et ses visées, et le dessein de cette étude va à l'inverse du parti pris traditionnel. Plutôt qu'un système clos du « portrait littéraire », je préférerais un fourbi à surprises ; il est trop facile en effet de se rencogner dans une définition étroite, suivant les critères de la cohésion, de l'autonomie, du statisme, de tout ce qui pourrait assurer au portrait de mots la consistance spatiale d'un tableau sur un mur. Si l'on cherche des textes prêts pour l'encadrement, quelques moments de l'histoire littéraire accaparent l'attention ; d'abord, au 17^e siècle, la vogue qui culmine en 1659 avec les *Portraits et éloges* de Segrais ; puis, dans le roman du 19^e, l'élaboration de ces pages descriptives qui ont assez de masse, et des bordures assez nettes, pour qu'on s'interroge en premier sur les signes démarcatifs. J'ai cru que le regard critique gagnerait à se déshabituer de ces objets classiques, pour les redécouvrir à neuf. J'aimais que le titre de son chapitre, *Fictitious Faces*, laissât M. Irwin plus libre de suivre l'écriture du visage sur un parcours plus vaste, et dans tous ses éparpillements. Encore le limitait-il aux écrits de fiction, dans un livre consacré au seul roman anglais d'époque victorienne.

En quête du *visage dans le texte*, je faisais pour ma part le choix de l'hétérogène ; je ne voulais pas séparer le portrait « d'après nature » (celui des mémoires, des journaux intimes, des « croquis parisiens », des *Choses vues*, — disons, donc, des « têtes vues ») du portrait fictionnel, visages de l'imaginaire. À explorer quelque peu le champ littéraire, on constate que certaines formes y sont taillées à la mesure du portrait (le blason, par exemple, ou l'ekphrasis, « transposition d'art ») ; que la description des corps, des visages, se réduit à rien dans le conte merveilleux, comme dans

l'ensemble de la « littérature orale » ; que certains genres l'excluent, comme le « Caractère » théophrastien et tout ce qui s'ensuit (Earle, Overbury, La Bruyère), tandis que les écrits invectifs — pamphlet ou satire — ne s'en passent guère, et montrent même un véritable acharnement descriptif. Cette distribution serait à suivre aussi dans une histoire, faite de détrônements, de restaurations, de déplacements. Ce qui se perd en un point resurgit ailleurs. De nos jours, la description visagière n'a plus cours dans les formes canoniques du roman. Rejetée dans la nullité du *lisible*, du déjà lu, elle garde cependant toute sa place dans la littérature intime, et généralement dans la transcription du vécu, comme les biographies. Elle envahit l'écriture de presse : reportage, chronique, entretien, tous ces commentaires aussi qui servent de *légende* à l'image médiatique des Importants ; elle y sert à garantir la fraîcheur des récits, *sur le vif*. Si, dans la Grèce et la Rome antiques, l'historiographie est à peu près le seul lieu où elle fasse une apparition, aujourd'hui encore les historiens y ont recours, et pas seulement ceux qui relèvent de la tradition prosopographique. Ce qui se passe dans les « belles-lettres » ne peut être isolé des mouvements qui traversent en son ensemble le champ de l'écriture, ni d'une économie générale du texte et de l'image. La notion de « portrait littéraire » a cet autre inconvénient : elle engage à prendre trop au sérieux l'idée de *littérature*, dont on sait que la formation est récente, et à croire éternelles des frontières très instables.

La conception classique de l'*éloquence*, comme d'un art verbal généralisé, permettait de voir plus large ; d'avance elle répondait au souci de certains théoriciens modernes, qui, déçus dans leur quête d'une *littéarité* évasive, se décident à rétablir dans sa continuité un univers des discours. Prenons donc le parti d'un décroisement tel qu'on puisse circuler entre les zones de prestige (philosophie, science, poésie) et les bas quartiers de la réclame, du fait divers, du roman à deux sous.

Ce *pluriel*là, on en prendra la mesure dans le mélange de discours qui, au tournant des 18^e et 19^e siècles, se développent autour de la physiognomonie ; l'écriture du visage, alors, fait le plein de ses pouvoirs et de ses prestiges. Il est vrai que la physiognomonie traduit un désir vieux comme le monde, et partout répandu (en Asie, et dans le monde arabe, aussi bien qu'en Europe), de déchiffrer « ce trait et façon de visage, et ces lineaments par lesquels on argumente aucunes complexions internes » ; désir irréprouvable, qui fait de cette pseudo-science, si mal famée, un fantôme de science singulièrement tenace. Que le visage exprime la « complexion » interne, cette croyance court toujours, et le roman, s'il veut se saisir du monde vécu, ne peut pas ne pas la prendre en charge, du moins, *au discours indirect*. Le succès même du mot *visage* vient qu'il a assumé cette signification (« miroir de l'âme ») mieux que ses concurrents en langue française. On peut ironiser, comme la célèbre Miss Piggy, des Muppets : les yeux sont le miroir de l'âme, « *it is particularly true of pigs* ». Il reste que, si personne ne croyait aux *correspondances* physionomiques, tout le monde s'y fierait quelque peu, ou du moins vivrait comme si... « *Il y a des physionomies favorables* », note Montaigne. À supposer que les indices du visage ne donnent rien à savoir, ils pourraient encore flécher des destinées.

Il faudrait donc examiner, dans sa texture résistante et molle, le discours de la physiognomonie. Ce que j'appellerai l'ère de Lavater s'étend, compte tenu de l'influence à long terme, du dernier tiers du 18^e siècle jusqu'à la fin du 19^e. Alors même qu'on pouvait la croire ruinée, la science divinatoire a connu alors en Europe une fortune nouvelle, immense, comparable par certains aspects à la vogue psychanalytique du 20^e siècle. Cela culmine dans la conjoncture de 1830, où tous les éléments s'assemblent, de toutes provenances, pour former une vaste interrogation sur les indices corporels, ceux du visage surtout. La référence principale est alors l'ouvrage de Lavater, en effet,

dans son ambivalence : *Fragments* et système, au croisement d'une histoire naturelle et d'une mystique, il représente en tout cas l'un des plus grands efforts de l'écriture pour assurer son empire, en annexant au lisible toute la réalité sensible des visages.

C'est cette manœuvre enveloppante, aussi, qu'essaie de suggérer un titre ambigu. *Écriture du visage*, si je puis dire, aux deux sens du *du* : le visage serait doublement matière à écriture, — comme « sujet de rédaction », tout bonnement, mais aussi comme page ou plage de lecture, où la nature inscrit ses signes, publie indices et symptômes. Comment douter que la structure du langage puisse accueillir la vérité des visages, si ceux-ci sont en eux-mêmes une *écriture naturelle*? Le vocabulaire est ici d'une remarquable *indifférence*, puisque l'analyse des physionomies et celle du langage se disent souvent dans les mêmes termes, à commencer par les *traits distinctifs*. *Caractère*, mieux encore, permet de projeter dans le champ de l'expression (tels ces « caractères » des passions, dont Le Brun comptait les « traits »), mais aussi de la psychologie (avec ses *types*, autre mot d'imprimeur), la structure discontinue, articulée, granulaire, que composent les « caractères » linguistiques. Telle est bien l'analogie fondatrice des traités de physiognomonie, qui sont exemplairement un « effet de littérature », par cette transformation du sensible en lisible : jeux d'écritures communicantes. Au principe des *Fragments* de Lavater, Lichtenberg voyait bien, — d'un œil critique, — cette conjecture d'une « lisibilité » totale, « *Lesbarkeit von allem in allem* » ; et Lavater lui-même, selon sa première Préface, voulait tracer « *quelques-uns des caractères* », en effet, de « *l'immense alphabet qui servirait à déchiffrer la langue originale de la nature, écrite sur le visage de l'homme et dans tout son extérieur* ». La nature, cette chère collègue, est censée travailler comme un scribe, — comme un imprimeur, même, avec, dans son bas de casse et dans son haut de casse, des « caractères » aussi bien dessinés ; l'intelligible, dans la description, prend forme de grille et de casiers.

C'est aux alentours de 1830, aussi, que le portrait romanesque connaît sa plénitude, grâce à une rare conjonction d'influences. Notre deuxième partie, consacrée au domaine proprement littéraire, ne saurait négliger cette période triomphale. Mais il faudra explorer d'abord une tradition de plus longue durée, et plus ancienne. L'évocation de la face humaine joue un assez grand rôle chez Chrétien de Troyes, chez Guillaume de Lorris, comme le portrait allégorique chez les poètes du 16^e siècle, pour qu'un même dessein s'y laisse discerner : faire de pauvreté vertu, trouver dans l'abstraction du langage le principe de sa puissance. Dans la lyrique courtoise, jusque chez Pétrarque, Bembo, ou l'Arioste, le thème récurrent de la pure *empreinte* mentale, idéale, où se recueille l'image de l'aimée, ne se sépare pas d'un éloge de l'écriture. Celle-ci, d'autant plus conductible qu'elle a moins de corps, participe d'une élévation vers l'immatériel. Sans doute faut-il rattacher ces vues à l'héritage de Platon, mais le culte de Saint Langage s'étend plus largement. Kalidasa, célébrant le *sourire blanc* de la beauté, pratiquait déjà cette ascèse du *lieu commun*, et les théoriciens du « *dhvani* » ont mieux que personne commenté la virtualisation sensible : ne donnant rien à voir, ni à entendre, ni à toucher, la forme poétique s'établit en un centre nerveux de l'imaginaire, qui communique à loisir avec tous les domaines sensoriels, sur le mode d'un *pouvoir sentir*. Que cette absence soit plénitude, c'est un paradoxe analogue à celui de l'émotion impersonnelle, dans la poésie sanskrite.

Le langage évide mieux encore, en ce sens, que le geste du sculpteur, dont Michel-Ange interprète l'art en termes de creusement : le *concetto* enlève à la masse de pierre le dessin idéal qu'elle renferme. L'écriture du visage, pendant bien longtemps, a procédé de cette esthétique (dont Baudelaire et les symbolistes ont retrouvé, à distance, certaines inspirations). C'est alors, pourrait-on dire, le temps des *emblèmes* : on joue de la discontinuité du langage, de sa « disposition fragmentaire », pour accuser le relief de

masques simples, conventionnels, hyperboliques. De la même façon, dans l'épopée homérique, les faces divines et héroïques se fondaient dans une gloire, toute particularité effacée. L'art du langage, alors, ne se tient pas dans un rapport d'émulation malaisée avec les beaux-arts ; il revient au poème, plutôt, d'accomplir et de méditer la schématisation artistique (modélisation et modelage) que la grande peinture accomplit déjà, dans son ordre, concentrant en un visage une certaine idée de la majesté, ou de la sainteté.

Cette stratégie serait conforme à la vocation du langage, si celui-ci « n'a trait à la réalité des choses que commercialement ». Elle n'apparaît *primitive* que si on la mesure aux performances descriptives du roman moderne, dans son modèle 1830. C'est alors seulement que l'écriture, gagnée au projet réaliste, se met à rivaliser pour de bon avec la *densité* picturale. On se dit même, devant tant de minutie saturante, que le 19^e siècle va devoir inventer la photographie ; il n'y a pas manqué. La richesse évoque du portrait romanesque, de Scott à Zola, de Gottfried Keller à Galdos, vient de ce qu'il fait entrer dans son jeu tout le sérieux du siècle : sa passion d'explorer, de classer et de déchiffrer, la gravité de l'école, la mémoire du musée. Mais ce comble d'opulence ne va pas sans quelque boursoufflure. Les premiers romans du « Balzac d'avant Balzac » dessinent à plus gros traits ce qui restera la forme canonique du portrait réaliste, qui, paradoxalement, exige de l'« observateur » un exploit magique. Dès le premier épisode du *Centenaire*, signé Horace de Saint Aubin, « *l'œil perçant de Béringheld* » lit à distance le visage d'une « *jeune inconnue* », bien que celle-ci se dissimule, et que la nuit soit noire. Qu'importe :

Il est de ces physionomies qui trahissent sur-le-champ les sentiments de l'âme, par des signes certains, et que reconnaissent, d'un coup-d'œil, ceux qui ont observé la nature. En un moment, le général devina le caractère de la jeune

filles [...] cette masse de gestes et de traits qui constitue l'*exaltation* se trouvait tellement réunie dans la personne de la jeune solitaire, que le général n'hésita pas à penser que c'était une *artiste*, ou une jeune fille guidée par une passion violente [...] car les traits de son visage indiquaient un grand caractère d'énergie et de fixité.

Tous ces traits distinctifs étaient cependant enveloppés, [...] : l'on voyait même que cette douleur n'avait pas sa source dans une maladie inhérente au sujet, mais que cette noire préoccupation se basait sur des circonstances, pour ainsi dire, *externes*.

La description-divination s'essaie à rassembler, en capsule, tout ce que les savoirs découvrent dans un visage : des affects, un concentré d'*habitus* (jusqu'au régime alimentaire), le façonnement de l'emploi social, un dossier médical... *Etc.*, ironiserait Stendhal, qui se veut plus sobre. Ces « savoirs » en effet sont largement imaginaires, taillés dans l'étoffe du roman, c'est-à-dire d'un autre monde possible : *science fiction*.

Ce modèle du portrait est si stable au 19^e siècle que l'écriture du visage y redevient un art d'exécution ; sur fond de conformité, la nuance infime suffit à marquer la divergence, l'écart, le scrupule. Tant de bagout, en effet, éveille le soupçon ; et rien ne se prête mieux que le portrait romanesque à une étude de l'évolution littéraire telle que l'entendaient les formalistes russes, soumise aux processus d'automatisation et d'érosion parodique. Il était d'autant plus menacé d'usure que la divination physiognomique a toujours eu ses détracteurs, et que cette mantique s'est de nos jours presque entièrement écroulée (sauf, semble-t-il, dans les mystères du recrutement et de la psychologie d'entreprise) ; d'autres restent mieux tolérées, et il n'est pas exclu, donc, que le délire d'interprétation se soit seulement déplacé.

Le récitatif scientifique, infus dans le portrait balzacien, a suscité une irritation particulière. L'écriture du visage

souffre d'avoir été si accueillante aux leurres du réalisme, aux faux semblants, aux *idées reçues* les plus flâpies. De fait, le soupçon qu'elle inspirera aux romanciers du 20^e siècle, c'est déjà celui de Flaubert. Et il ne s'agit pas tant de désavouer de *fausses représentations*; après tout, quand bien même elle se veut « histoire des mœurs », dans *Comédie humaine* il y a *comique*, il y a jeu. Pour le littérateur, dont la raison d'être est sa différence, le risque du portrait est qu'il menace d'égaliser, dans sa banalité, toutes les écritures, alors que le régime des arts impose la *rarefescence*.

Au chapitre des singularités, il faudra s'arrêter à quelques-uns des procédés qui, sur l'objet le plus familier, sont appliqués à la production de l'étrange. Exercice-limite, car telle est l'accoutumance que tout le non-dit du portrait est gagné par un « réalisme » silencieux, d'entre les lignes.

On verra ce qu'il en advient à l'ère du *soupçon*. Celui-ci a porté d'abord sur les possibilités du langage. Un des secrets de l'écriture proustienne est sans doute cette probité, qui la porte à méditer ses faiblesses, dans d'admirables analyses à *la lisière*, et, en ce sens, à s'accroître de son manque; et le portrait a fourni à Proust l'occasion d'ébaucher une critique de la *raison graphique*. Dans les procès faits au roman, au réalisme, chez Valéry et chez Breton, la dénonciation des facilités, des flaccidités de la description, joue un rôle central, mais on s'acharne spécialement sur la description visagière, et sa luxuriance débile. Par une convention inverse, ce sera dans le Nouveau Roman — et chez Kafka, déjà — une profusion de visages vides, nuls, cachés ou cassés, impénétrables en tout cas; cette éclipse, d'ailleurs, ne produit pas tellement l'effet d'une perception dégrisée, nettoyée, comme le voudraient les théoriciens, que d'un cauchemar de haute culture.

Faut-il la rattacher à la fureur de *défiguration* qui saisit la peinture contemporaine, et que Max Picard tenait pour un présage de la mort de l'homme? Sans doute témoigne-

t-elle, à sa façon, de la crise générale de la *compréhension*, dans les sciences humaines, — telle que disparaissait cette zone d'entente et de sécurité qui avait pour foyer, quelque peu intelligible, le visage de l'autre, quelque peu semblable. Mais il suffit probablement, sans flonflons nietzschéens, de situer ce mouvement dans une économie globale de l'écriture et des représentations, régie par la division du travail. Quand la littérature s'est définie dans la pureté de son concept, au temps du symbolisme, un souci du poète était de s'éloigner infiniment des nouveaux venus de l'imprimé, préposés au « *reportage* ». Nul doute que la description visagière manque de distinction, quand elle envahit le journal, et quand l'univers médiatique, avec ses innombrables idoles, ses « modèles » et ses stars, répand sur tous les étalages, à foison, notre ration quotidienne : photographies de presse, visages télévisés, filmés, et commentés à l'infini ; avec les fantômes du cinéma, projetés en gros plan, le spectateur vit une expérience toute nouvelle de l'intimité : qu'un œil s'humecte sur l'écran, qu'une lèvre tremble, et il se peut que sortent des centaines de mouchoirs. L'*action* rhétorique revient en pleine actualité, du moment que le pouvoir montre sa tête sur les étranges lucarnes. Une « *science de gueule* » (pour reprendre et détourner la formule de Montaigne) envahit les techniques de communication. Masques de la puissance, de la séduction, de la gloire ou du crime, une fine substance « numineuse » colle à l'imaginaire collectif, d'autant plus insistante que la célébrité moderne, — « *a person who is known for his well-knownness* », comme dit Boorstin, — n'a pas la discrétion du héros à l'ancienne, évanoui dans la transcendance. Souvent, elle ne sort de l'ordinaire, avec peine, que pour nous obséder avec des « *minutiae of grimace* », et d'abord les petits riens d'une physionomie.

L'*image*, en ce sens nouveau, est si envahissante, et si bavarde aussi sa *légende* (propagande, publicité, polémique, échos de la mode, etc.) que la littérature légitime est tentée, avec bien sûr quelques exceptions notables,

d'abandonner à ces promiscuités l'écriture du visage. Si le roman du 19^e siècle l'accueillait au contraire si largement, c'est que l'écriture alors était seule, dans son émulation avec des arts plastiques eux-mêmes pénétrés d'influences et de motifs littéraires, à pouvoir prendre en charge les visages, qu'on ne voit guère au théâtre. L'épanouissement du portrait littéraire marque bien en ce sens l'époque de la *littérature*, entendue ici comme le règne, presque sans partage, de la lettre et du texte.

L'enquête, chemin faisant, prenait donc quelque ampleur; son parcours nous mènerait, semble-t-il, sur les frontières historiques de l'empire littéraire. Brève hégémonie; il fallait composer, avant, avec une poésie *parlante* (puisque dans cette histoire-là le parlant précède le muet); il faudra partager, après, avec les imageries du nouveau monde médiatique.

La problématique est si vaste, à vrai dire, qu'on pourra seulement grappiller dans l'inépuisable; et il ne me déplaira pas, au terme de l'analyse, que le sujet *bouge encore*.