HAL
open science

“Éventrail” du visage. Visage/figure/montage. À partir de quelques plans japonais

Jean-Michel Durafour

▶ To cite this version:

Jean-Michel Durafour. “Éventrail” du visage. Visage/figure/montage. À partir de quelques plans japonais. La Furia Umana, 2011. hal-01868409v2

HAL Id: hal-01868409
https://hal.science/hal-01868409v2

Submitted on 2 Mar 2019 (v2), last revised 8 Mar 2019 (v3)

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.

JEAN-MICHEL DURAFOUR / « Éventrail » du visage. Visage/figure/montage à partir de quelques plans japonais

Ire Partie

1

Kinu, la jeune fille du clan Yamabe de la Demeure de l'Est, amoureuse de son frère adoptif Onimaru, brutal et pulsionnel, décide néanmoins de se rendre chez son cousin de la Demeure de l'Ouest, le fade et policé Mitsuhiko, pour réunir les deux maisons rivales et échapper à son destin de prêtresse afin de rester sur la montagne avec Onimaru. Pendant l'essentiel de la scène, Kinu et Mitsuhiko se parleront donc – c'est la règle visuelle et d'usage – dissimulés en partie derrière des éventails dépliés devant leur visage, plissant leur visage (le dépliage est un pli de plus) ; fronçant sur différentes couches de profondeur de champ le pli de leur visage (certains plans pris en deçà d'un des éventails les superposent tous deux sur le visage opposé, doublement éventé). En autant de percées les unes montées à côté des autres, encastrées dans les autres, dévorant sur les autres.

Yoshida Kijū, *Hauts de Hurlevent*, 1988, 35mm, couleur, Tōhō

Ces quelques plans des *Hauts de Hurlevent/Arashigaoka* (1988) de Yoshida Kijū – adapté du roman d'Emily Brontë, et surtout, plus peut-être, de la lecture qu'en a proposée Georges Bataille dans *La Littérature et le Mal* (1957) – montrent admirablement ce que veut dire *voir d'un œil* – que cet œil soit bienveillant, suspicieux, drôle importe peu : on prendra l'expression comme elle vient. Les éventails de Kinu et Mitsuhiko, placés en amorce contre leur visage, occupant l'avant-plan – déterminant exemplairement ce que Marc Vernet a nommé un « champ personnalisé[1] » – sont donnés au spectateur comme les objets que nous voyons de très près et qui nous apparaissent sous un angle de vue gauchi selon lequel de nos yeux nous ouvrons et lequel nous fermons.

Le visage de Mitsuhiko – dans le troisième plan – présente sa joue droite parallèle à la feuille de papier. On comprend avec un petit temps de décalage, dû à une scénographie retorse, que, si l'homme tient son visage face à la caméra, ce que laisse induire le plan immédiatement antérieur, ce plan est alors impossible. Dès lors, une seule conclusion s'impose : Mitsuhiko a tourné son visage dans le raccord. Tel un enfant qui profiterait d'une éclipse providentielle du regard du vendeur pour chaparder une friandise à l'étalage : son désir pour cette jeune femme qu'il épousera, peut-être, le lui autoriserait. Par ailleurs, il aura aussi fallu qu'il déplace sur le côté son éventail et qu'il se tienne dans une bien inconfortable position. Mais de cela, nous ne pouvons être sûrs. Du moins, nous ne le voyons pas. Nous n'avons affaire qu'aux images : c'est toujours l'œil de la caméra qui voit. Tout ce que nous savons, c'est que précédemment Mitsuhiko était bien assis en face de Kinu et qu'un certain nombre de plans avaient relevé d'un champ-contrechamp plus conventionnel (influence de Ozu), comme en atteste la cloison en amorce.

Yoshida Kijū, *Hauts de Hurlevent*, 1988, 35mm, couleur, Tōhō

Visages de film impossibles, donc, mais qui existent hautement précisément parce qu'ils sont impossibles. Mouvements purs, élasticité brute, flaccidité originaire, première déformation. Visages éventés pour exprimer *l'éventration des images*.

Le visage ne se laisse jamais vraiment prendre aux pièges des formes, mettre en forme, à moins de n'être plus qu'une simple chose, comme il l'est trop souvent dans les kilomètres de films mal filmés, où le visage est dé-visagé par une caméra criminelle. Comme l'a fait remarquer Gilles Deleuze (se souvenant notamment de Béla Balázs et de Heinrich Wölfflin), on doit fermement distinguer « la surface de visagéification », quantités immobiles dessinées par le contour, les lignes du nez, de la bouche, des paupières, qui enveloppent la chair dans un plan de visage, et « les traits de visagéité », puissances, expressions, désirs animant le visage et brisant la surface plane de visagéification en entraînant une matière rebelle à la clôture du contour, au fermoir de la forme[2]. Des deux, c'est par la visagéité que le cinéma met le mieux en œuvre ses propres forces de figuration. Disons les choses autrement : la visagéification, c'est l'image *représentative* (l'image du visage, le visage de l'image) ; au contraire, par la visagéité, par ce qui s'engrave dans le visage de tous les « mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis[3] », l'image se fait *présentative* et ne reproduit pas ce qui est déjà visible : ainsi le gros plan est le visage, de tout objet prend l'image comme d'un visage et formule l'identité du visage et de l'image. On doit différencier du visage filmé un *visage filmant*, quelque chose comme un visage-montage, « cette forme bizarre[4] », en tant que montage et visage partagent ce commun : le composite

truffé de creux, d'arêtes, de reliefs, de colles. (Je serais presque tenté de demander comment montage et filmage pourraient ouvrir à une authentique théorie *pragmatique* du visage.)

Un visage ne se laisse jamais ni envisager ni dévisager sans y perdre sa qualité fondamentale de visage. On ne peut pratiquement pas voir un visage sauf à le navrer pour en rendre sensible la présence inéducable (hors de toutes les formes et tous les signes exsangues et pâlots). Il est du visage d'être là, sans concept, sans forme : le cinéma, qui l'enregistre dans ses palpitations, ses gonflements, ses contractions, etc., est un vrai lieu de visages. Toujours le visage fuit devant la vue, au mépris de l'origine du mot qui le désigne (*visum*). Voilà pourquoi le visage au cinéma, le gros plan (on sait qu'il s'agit de la même chose), n'aura cessé de se situer entre ces deux extrêmes qu'a rappelé Pascal Bonitzer : l'attirance et la répulsion. Le visage filmé est attrayant parce qu'il correspond à la distance minimale à partir de laquelle un visage devient personnel, individualisé, lumineux ; mais il est aussi repoussant parce qu'il est le point maximal où l'on peut tolérer le spectacle à la loupe des pores, des rides et autres imperfections de la peau[5].

2

Avec Yoshida et d'autres cinéastes dont je parlerai une autre fois (Ōshima, Masumura, Teshigahara), nous nous situons dans ce qu'il est convenu de nommer, le cinéma « moderne[6] », soit le cinéma d'après la Seconde Guerre mondiale (et déjà pendant, d'ailleurs). Concernant le cinéma japonais, l'évolution dans la manière de filmer le visage aura, toutes choses étant égales par ailleurs, été similaire à ce qui s'est passé en Occident et qu'a retracé Jacques Aumont dans *Du visage au cinéma*. On peut le résumer ainsi : le cinéma dit « classique », celui de l'entre-deux-guerres (mais qui, par-delà, constitue encore l'essentiel des films industriels inondant nos écrans actuels), a plus mis l'accent sur la visagéification du visage, le cinéma « moderne », sur sa visagéité – *exceptio firmat regulam*.

Dans le cinéma classique, la narration est la visée *princeps*. D'où deux conséquences d'importance : on exige un jeu « naturaliste » des acteurs, le corps de l'acteur doit se subordonner au récit. Ces deux facteurs vont tendre à neutraliser le corps humain à l'écran. Concernant le premier point, d'abord. Dès le muet, les acteurs, venus souvent du théâtre, avaient conscience qu'on ne jouait pas devant une caméra comme devant un parterre de spectateurs. La caméra est plus proche de l'action que les spectateurs. Par conséquent, il ne fallait pas grossir trop les effets, comme on avait l'habitude de le faire au théâtre : tout grossissement devenait ridicule par son excès même. Le parlant ne fera que parachever ce phénomène, en le rendant vrai aussi de la diction. À quoi on doit ajouter le problème attenant à la fragmentation (du corps par le cadrage) associée aux valeurs montagiques du cinéma : pour que le montage puisse rendre cohérente et homogène l'image du corps éparpillée au moment du tournage, il faut que l'expression dudit corps soit suffisamment neutre pour ne pas empêcher l'efficacité de la manipulation. Le visage n'était qu'un objet, qu'une idée.

S'agissant du récit, ensuite, le corps de l'acteur n'est qu'un « support narratif qui fait passer le sens comme un furet, une valeur d'échange destinée à circuler dans le marché de la représentation cinématographique, une figure toujours échangeable contre d'autres figures[7] ». Le visage n'est plus qu'un « jeton du jeu sémiotique », réduit à sa fonction de communication et de transmission du sens narratif, entre les personnages puis du film au spectateur. Il faut que le corps de l'acteur se fasse le moins visible possible, se fasse le moins repérer, soit le plus quelconque. On insiste sur la valeur d'échange du visage contre sa valeur d'usage. C'est ce que montre une expérience comme le fameux « effet K. » : le visage en gros plan ne vaut pas en soi, ne signifie rien par lui-même, le sens qu'il y a à lui donner ne dépend que des autres plans avec lesquels il entre en relation.

Au Japon la situation n'est guère différente. Très tôt, dès le milieu des années 1910, la toute nouvelle industrie japonaise du cinéma prend modèle sur Hollywood (mais aussi sur l'Europe : la France, l'Allemagne). Elle en importe films, genres (le mélodrame social, le burlesque), méthodes (plusieurs cinéastes ou acteurs travaillent aux États-Unis : Kinugasa, Kotani, Hayakawa, Abe), structure économique (les grandes compagnies), etc.[8], au service d'un cinéma qui a fait sienne la forme narrative à l'occidentale tout en s'avérant profondément original par une « transformation

spécifique du système représentationnel du cinéma occidental[9] ». Reste qu'il existe plus de ressemblances que de différences entre les cinémas occidentaux et le cinéma nippon, et ce, par-delà des écarts culturels invincibles qu'il n'est pas question pour autant d'amoindrir[10]. En un sens, le cinéma hollywoodien a permis au cinéma japonais de découvrir son idiosyncrasie proprement cinématographique en « détruis[ant] de fait les anciennes formes traditionnelles[11] » (notamment théâtrales : le *kabuki* utilisé au cinéma, par exemple, est en fait principalement du *shimpa*, c'est-à-dire une version modernisée – selon l'idée qu'on se faisait alors du théâtre occidental… – du *kabuki*). Il a également suscité l'apparition des premiers scénarios et a entraîné une complexification esthétique des films (montage alterné, flash-back). Comme l'acteur hollywoodien, l'acteur japonais classique a « un corps souple, bien dressé, bien entretenu, bien vêtu aussi » relégué dans « un aimable *no man's land* de la corporéité[12] »: qu'ajouter ? Dans ce corps, ne sont sollicitées que les parties qui ont un rapport avec la circulation narrative : la bouche et l'œil. Mais il ne faut surtout pas que cette bouche ou cet œil soient visibles en et pour eux-mêmes. La voix ne doit pas être trop marquée et doit être soumise au corps pour se faire la plus discrète qu'il est souhaitable. Même remarque pour l'œil, qui doit affilier le regard à des motivations diégétiques et narratives : c'est ce qui explique le tabou, venu du cinéma hollywoodien, du regard à la caméra qui, soudain, rend sensible au spectateur le regard pour lui-même, sorti de tout contexte narratif, et met en avant l'illusionnisme du cinéma. Le plan vertébral du cinéma hollywoodien et japonais est alors le plan américain qui, rendant visible le corps dans sa quasi-totalité, est suffisamment cadré de près pour que ce que fait ce corps et ce qui le traverse soient parfaitement visibles, mais aussi un plan dans lequel le visage reste toujours parfaitement assujetti au reste du corps et à son environnement extérieur immédiat.

Cela se vérifie jusque dans certaines modalités idiosyncrasiques du jeu de l'acteur japonais importées au cinéma du théâtre (*kabuki*) en ce qu'elles y ont trouvé un terrain d'adaptation prédisposé à les accueillir avec bienveillance. C'est le cas, en particulier, de l'*omoiire* : l'expression par l'acteur, en l'absence de répliques, d'un sentiment donné (amour, haine, tristesse, jalousie, etc.) par les seuls traits du visage. Quoiqu'il corresponde à un temps de suspension de l'action, cet *omoiire*, qui s'est invité au cinéma du temps du muet par le gros plan, se subordonne simultanément au récit

fictionnel en produisant des artifices *pseudo-littéraires* que les cinéastes modernistes – pour parler comme Ōshima – critiqueront vertement en se réclamant préférentiellement du « réel ». Ainsi Masumura Yasuzō : « Le cinéma japonais a pensé qu'en utilisant la richesse expressive du gros plan, il compenserait le jeu des acteurs japonais, si pauvre en inflexion, aux variations minimes et si proche de l'inexpressivité. Un gros plan peut saisir remarquablement l'expression de ces émotions infimes et vagues qu'on voit tous les jours. Par conséquent, on peut bâtir un film sans grand événement, négligé et sans densité – ou bien un gentil drame de mœurs autour de ces personnages si japonais, étrangers aux graves conflits intellectuels comme aux heurts d'un amour violent[13]. »

C'est qu'avec le cinéma moderne, en effet, la donne, pour des raisons plurielles, va changer diamétralement. Le visage n'y sera plus, pour reprendre le mot de Roland Barthes, une simple « citation[14] ».

3

Le cinéma moderne s'est pour beaucoup construit – au Japon et dans le monde – autour d'un jeu très conscient de soi à partir du style classique : détourné, déconstruit, parodié, etc.[15]. On ne doit pas cacher l'importance de certaines trouvailles techniques dans cette évolution : ainsi la *crab dolly*, favorisant les plans plus longs, incite à s'attarder sur un corps ou sur un visage. « La durée des plans permet de garder des temps morts, de ne plus soumettre à chaque seconde le visage à la loi d'airain de la communication[16]. » En l'occurrence, les cinéastes vont privilégier l'humanité du visage, à la beauté personnelle, intime, intimidante et intimant, prise sur le vif, « existentielle », et non plus la cosmétique fabriquée des studios hollywoodiens ou assimilés, le visage théorique : on veut filmer l'homme qui est dans le visage, avec toute sa fragilité, son inquiétude, son exultation. Le visage y devient l'événement. Un visage dorénavant moins filmé, c'est-à-dire *retrait* (représentationnel) que filmant, c'est-à-dire *pro-trait* (présentationnel) : l'équivalent, à voir, du portrait de peinture.

Yoshida ni Teshigahara ni Ōshima ne cacheront leurs influences occidentales « modernistes », au moins dans certains films. Chez eux, comme on a commencé de le voir avec Yoshida, le visage va subir différentes avanies de défiguration qui vont se présenter comme autant de processus de « dévisagéification », c'est-à-dire de puissances d'innovation figurative des images pour elles-mêmes, se fictionnalisant sur d'autres registres esthétiques que le récit. *La malléabilité du visage va réfléchir la ductilité inventive des images*. Et la cruauté que les visages subiront (zoom et caméra portée viendront se coller au plus près des visages à l'affût de la moindre ride, de la moindre vésicule) dira avant tout lafécondité plastique qui travaille, traverse, gondole leurs images, par une intensification des procédés cinématographiques : trop de grain, de matière, de maquillage, de lumière ou de montage.

4

Dans *L'Obsédé en plein jour/Hakuchu no torima* (1966) de Ōshima Nagisa, quelques gros plans – pendant le viol originaire de Shino – montrent le visage de Eisuke, son agresseur, suant, perlé d'énormes gouttes humorales dégoulinant de son nez, de son front, de ses lèvres sur le visage de sa victime, sous un soleil calcinant. Le visage n'y a plus seulement valeur de représentation, métaphorique, symbolique (équivalant à ce qui n'est pas montré : d'autres sécrétions absentes de l'image…), mais de présentation. Ce qui s'y présentifie est l'imprésentable du visage, non l'information mais l'informe du visage : que le visage est coulure, en pure perte, pas front mais *fonte*, quand la belle forme des apparences convenues (la visagéification du visage en mode représentationnel) ne peut plus contenir la venue tectonique des puissances poussant sous l'aspect nettement détouré de la visagéité, sous la surface et suintent, giclent, bavent ; puissances qui *font* le visage. C'est que le visage est toujours sous la figure, derrière l'image. Il n'y a plus rien à viser dans ce visage, si ce n'est la visée elle-même : le visage ne fait plus face, il n'est plus en mesure de se faire une face.

Ōshima Nagisa, *L'Obsédé en plein jour*, 1966, 35 mm, noir et blanc, Sozosha

Le cinéaste en reprendra le motif lors de la conversation finale entre Shino et Matsuko, l'épouse de Eisuke : dans un train, assises toutes deux de part et d'autre des banquettes d'un compartiment, près de la fenêtre à travers laquelle on entrevoit le paysage défiler, réduit à des éclats de couleur blanche (le motif est repris du soleil photographié en contre-plongée derrière les feuillages des arbres pendant la scène du viol). Tout au long de cette discussion, une caméra fébrile ne cesse de panoter, de déraper sur les visages des deux femmes, avec apparemment le plus grand mal à les garder dans le champ. Mais s'agit-il d'une caméra vacillante, confuse, qui ne cesse de glisser sur les visages comme sur une surface savonnée, allant trop à droite, puis trop à gauche, revenant en arrière pour les replacer dans le cadre ? Ou bien ne sont-ce pas plutôt – comme je le crois – les visages de Shino et de Matsuko qui ne cessent de déraper, de s'effilocher, de fuir l'objectif de l'appareil, comme des gouttes de mercure ou des insectes patineurs, mettant en danger leurapparition à chaque plan, courant le risque de ne pas réchapper à l'alarme de la collure ? On retrouve ici le principe de la relativité du mouvement : si on perçoit le monde à partir du paysage (pris comme point zéro, immobile, l'origine du repère géométrique), le train avance, mais quand on déplace cette origine du paysage au train, le train est immobile, et *c'est* le paysage qui recule. L'idée – n'oublions pas que les deux personnages sont dans un train… – est la même mais appliquée au visage et à la caméra : on dira que la caméra bouge parce qu'on suppose *a priori* le visage comme une forme stable, essentialisée – ce que le cinéma contribue, par la durée et le montage, à montrer justement qu'il n'est pas.

5

On mesurera ce qui sépare le traitement du visage dans le cinéma japonais classique de ce que proposent Yoshida ou Ōshima en le comparant d'un peu plus près à un autre type de stratégie esthétique du visage, apparemment très similaire, que donne à voir Uchida Tomu dans *Meurtre à Yoshiwara*/*Hana no Yoshiwara hyaku-nin giri* (1960), mais qui est en réalité tout ce qu'il y a d'antipodal.

Dans le quartier des plaisirs d'Edo (ancien nom de Tōkyō), pendant la période Tokugawa, un riche artisan défiguré (Jirozaemon) cherche épouse et se fait berner par une prostituée de seconde zone devenue servante (Yaé) qui, en échange d'une affection feinte, lui extorque tout son argent pour devenir première geisha… Ce film – malgré sa date de réalisation – est à bien des égards encore parfaitement classique du point de vue de ses formes visuelles dominantes. Je me réfère ici à une poignée de plans où le visage de Yaé est photographié derrière les quadrillages en bois des fenêtres de l'*okiya* qui l'emploie comme domestique.

Uchida Tomu, *Meutre à Yoshiwara*, 1960, 35 mm, couleur, Toei

Ce type de plan est avant tout un symbole (bien dans le ton des convictions communistes de Uchida). Les carreaux – quadrillant l'enfermement physique de la jeune femme – connoteraientle carcan d'une société de castes sans espoir d'améliorer sa situation personnelle : une arrestation policière contraint la jeune femme à une existence ancillaire. Regardant par-delà les barreaux, Yaé à la fois rêve (l'espoir en une vie meilleure se concrétisera provisoirement avec l'entrée en scène du pigeon) et se souvient (le plan ouvre, puis ferme, un flash-back). Le visage de Yaé raccorde le passé sur le futur dans un présent carcéral, empêché, entravé : elle n'est finalement pas sortie de prison. L'avenir offrira-t-il des lendemains qui chantent ? Dans la société impériale, où affleure à peine dissimulée une critique du Japon contemporain, rien n'est moins sûr. La mort sera le dernier invité de la fête.

Dans cette optique, le visage est essentiellement vu comme visagéification : ensemble de traits, de *traitements* par lesquels il va se loger dans des configurations au service de l'élément narratif. On doit rendre à Uchida ce qui lui revient : ce traitement, quoique d'inspiration on ne peut plus classique, n'est pas sans une certaine originalité esthétique (notamment un travail d'aplatissement de l'image, qui l'oppose à Mizoguchi : lignes géométriques en profondeur de champ). Mais nous sommes, dans l'ensemble, très éloignés de ce que nous avons vu chez Ōshima ou Yoshida. Le *visage-éventail* des *Hauts de Hurlevent*, avec ses puissances plastiques expressives de visagéité, n'est pas le *visage-paravent* de *Meurtre à Yoshiwara*, strictement en-visagé, chosifié, signifié, faisant structure avec les barreaux dans une image cloisonnée. Qu'est-ce qu'un paravent ? Un paravent, dira-t-on, c'est une séparation, c'est ce qui marque la séparation : entre deux salles, entre un espace intime et un espace public, et ainsi de suite. Mais ce paravent est, à son tour, partagé en panneaux, pour qu'on puisse le plier, le fermer, l'agrandir selon les circonstances. Le paravent est une *séparation séparée*, une séparation dans laquelle la séparation est fondatrice. Objet paradoxal, s'il en est, relevant de la pétition de principe, qui *fait* la séparation tout en étant déjà défini par ce qu'il rendra possible. Le paravent à la fois dissèque l'espace et le séquestre, et ne le peut que parce qu'il est une image plate. Aussi Yaé n'a-t-elle pas de visage, à peine une figure, réduite à l'état de motif, *d'ornement* (critique encore du statut des geishas ?), dans un espace constamment rabattu par le jeu des parallélogrammes sur la pellicule, sur l'écran et ne donnant lieu qu'à une perception visuelle kaléidoscopée et morcelée.

Quitter la visagéification, narrativement assortie, pour la visagéité, (plastiquement effervescente, exige de passer d'un visage seulement indiciel à un visage présentationnel. Ou mieux : à un visage dont le film essaie de capter la présence imprésentable. Tout comme la présence du blanc n'est pas blanche, tout comme la présence de la pierre n'est pas minérale, la présence du visage n'est ni d'os ni de chair. La présence ne se donne que dans le « défi d'une sédition du sensible [17]».

6

Dans *La Bête aveugle/Mōjū* (1969) de Masumura Yasuzō, un sculpteur aveugle (Michio), rêvant de « créer l'art du toucher », une sculpture d'aveugle pour aveugles seulement (pour parodier Nietzsche), séquestre une jeune femme (Aki) dans son atelier pour en faire son modèle. Ce *studiolo* – qui ne ressemble guère à ce qu'on en attend… – a rendu le film fameux par son décor imposant de nez immenses, énormes bouches, monumentales oreilles, yeux colossaux accrochés sur de hauts murs noirs : tous fragments de visages de femmes purement idéales ; mais on y trouve également des jambes, des bras et des seins démesurés. Ceux-ci sont néanmoins de moindre importance : le sol du hangar est occupé par deux statues géantes de femmes nues en matière caoutchouteuse, dont on voit seins, bras et jambes (l'homme y poursuit sa captive qui tente de fuir, ils y feront l'amour puis y mourront) mais dont les visages ne sont, en revanche, jamais filmés. C'est à se demander s'ils existent seulement. Les parties du visage ne sont donc pas du tout traitées visuellement comme les autres parties du corps. Le sculpteur avait tôt averti : *les aveugles n'ont que faire du visage*. On ne s'étonnera donc guère que notre visage finisse émietté, entre le résidu et le trophée, sur des cloisons, en bribes situées – c'est-à-dire annulées – pour beaucoup à des hauteurs que *seul l'œil peut atteindre*…

Masumura Yasuzō, *La Bête aveugle*, 1969, 35 mm, couleur, Daiei

Il faut être retors ou psychanalyste, si ce n'est les deux, pour voir dans ces bouts de visage des symboles sexuels (bouche-vagin, nez-pénis, etc.) – à ce petit jeu, tout finit par pouvoir signifier n'importe quoi – jusqu'à l'épuisement du symbole qui guette tout symbolisme (« *le petit a* » lacanien[18]). Il faut dire que le film incite à cet abordage psychanalytique. Les choses sont sans doute bien plus simples, du moins serait-on tenté de les simplifier : si de tels « visagèmes » valent pour quelque chose qui est censé, à son tour, valoir pour un manque, autant y voir ce qui vaut pour un manque sans multiplier les intermédiaires. Nul symbole (reléguant hors de la chair) ici : le devenir-mosaïque du visage ne donne rien d'autre à voir que l'absentement du visage. Un visage vu (unifié, identifié) est d'emblée ruiné. Le symbolisme, lui, a besoin d'un visage, sinon entier, du moins intègre.

Quand Michio et Aki – frappée elle-même de cécité à force de vivre dans l'obscurité – s'abandonneront à la « triste loi du sens tactile » (morsures, flagellation, mutilation, mort), cette dernière se comparera à un corps régressé au stade entomologique (les antennes) mais surtout à une méduse, une étoile de mer : soit un degré du développement animal où l'on est *a priori* le plus distant de ce qui peut ressembler à un

visage (qu'on pourrait encore découvrir – mais toujours par anthropomorphisme ? – chez des animaux plus évolués ou plus complexes). Cette carence constitutive du visage – pas menacé par l'effervescente amputation finale, à la différence des bras et des jambes – est confirmée par le dernier plan du film, où celui-ci quitte le registre grotesque et boursouflé pour se fermer sur une image *a contrario* très dépouillée : un gros plan – ou ce qui s'en rapproche le plus de tout le film – sur le visage mort de Aki, les yeux grands ouverts, qui seul reste visible au terme du grand morcellement (dans le film et du film).

Masumura Yasuzō, *La Bête aveugle*, 1969, 35 mm, couleur, Daiei

L'image est néanmoins suspectée d'emblée en raison d'une voix *post mortem* douteuse. C'est que le visage ne peut être observé – il s'agit du plus long plan du film sur le visage de la jeune femme – qu'au prix, encore une fois, de sa visagéification, c'est-à-dire qu'en cadavre, lequel l'effondre aussitôt pour le transformer en *chose*, et chose d'une ontologie bancale, une *chose qui parle*, « une chose qui pense ». Se joue alors ce que le film aura peut-être proposé de plus pervers : se clore en allant au bout de

ce que la visagéification du visage désimage dans l'image, de ce qui dans cette parole connecte le visage sur le sonore plus que sur la lumière, en ouvrant la piste à une visagéité singulière : le visage comme étant moins à voir qu'*à voix*. Le visage, c'est ce qui commence par s'entendre. Entendons-nous sur le visage : cela n'est possible que lorsque le film s'épuise, se clôt, car le visage à voir est un vidage, une vidange.Et c'est voix est toujours posthume. Tant que le film dure, en revanche, il ne saurait y avoir d'exacte image du visage. L'image ne peut qu'encadrer le visage, là où le visage, c'est précisément ce que l'on ne peut pas encadrer.

Admettons que les films aient un corps : ont-ils pour autant un visage ? Car il ne suffit pas d'avoir l'un pour avoir l'autre. Si les films ont un visage, ce ne peut être qu'au sens d'un visage figurant : visage qui n'imite rien, ne grime rien. Ne se peut-il pas que ce visage devienne ce qui, du film, voit par *mes* yeux, entend par *mes* oreilles, parle par *ma* bouche ?

Jean-Michel Durafour

---

[1] Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris 1988, p. 33.

[2] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, coll. « Critique », Paris 1983, p. 126.

[3] *Ibidem*.

[4] Jacques Aumont, *Matière d'images*, Images Modernes, coll. « Inventeurs de formes », Paris 2005, p. 120.

[5] *Cf*. Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma/Édition de l'Étoile, coll. « Essais », Paris 1987, pp. 87-91.

[6] Je conserve ces appellations flottantes, « moderne », « classique », par facilité dans la suite.

[7] Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris 1992, p. 48.

[8] Le phénomène s'accentuera après le dévastateur tremblement de terre du Kantō en 1923, où était concentré – c'est la région de Tōkyō – l'essentiel de la production cinématographique.

[9] Noël Burch, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Gallimard/Cahiers du cinéma, Paris 1982, p. 107.

[10] Sur ces questions, je renvoie à mon article « Le *katsuben* et ses prolongements dans le cinéma japonais des années 1930 – l'exemple d'Ozu », *CINéMAS*, vol. 20, n° 1, Montréal 2009 (automne), pp. 45-65.

[11] Hiroshi Komatsu, « Japan : Before the Great Kanto Earthquake », in Geoffrey Nowell-Smith (dir.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, 1997, p. 117.

[12] Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 50.

[13] Masumura Yasuzō, « Watakushi no shuchō suru engi », in Hiroaki Fujii (éd.), *Eiga kantoku Masumura Yasuzō*, Waizu shuppan, Tōkyō 1999, p. 121. Je remercie Mathieu Capel pour la traduction de ce passage.

[14] Roland Barthes, *L'Empire des signes* [1970], *Œuvres complètes*, tome III (1968-1971), édité par Éric Marty, Seuil, Paris 2002, p. 420.

[15] « Les modernistes du cinéma sont conscients de leurs méthodes. En cela, ils s'opposent de façon décisive aux auteurs anciens, dépourvus de toute méthode et de toute conscience de leur art. Et ils ne se contentent pas d'appliquer cette méthode dans leurs films, ils saisissent toutes les occasions d'expliquer, d'éclairer, de faire connaître leurs films et de porter cette méthode à la connaissance du public » (Oshima Nagisa, *Écrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*, traduit du japonais par Jean-Paul Le Pape, Gallimard/Cahiers du cinéma, Paris 1980, p. 22).

[16] Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 113.

[17] Jean-François Lyotard, *Flora Danica. La Sécession du geste chez Stig Brùgger*, Paris Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1997. Repris dans Jean-François Lyotard, *Textes dispersés sur l'art contemporain et les artistes/Various Texts on Contemporary Art and Artists*, édité par Herman Parret, Presses universitaires de Louvain, à paraître en 2012.

[18] *Cf.* notamment Jacques Lacan, *L'Angoisse*, Seuil, coll. « Champ freudien », Paris 2004, p. 158. Rappelons que l'objet *a* est ainsi nommé par Jacques Lacan à partir du mot grec *agalma* qui veut dire initialement la statue du dieu (ou de la déesse).

LA FURIA UMANA is an online multilingual quarterly of theory and history of cinema fire, daydreams, and drifts.