

Arrêt sur visage

par Marc Porée

William Butler Yeats fait de la confrontation avec le visage dévoilé de Moneta, au premier chant de *La Chute d'Hypérion* (1819), l'un des sommets de l'œuvre keatsienne. C'est là que se donne à voir, écrit-il, « cette scène unique, cette aventure unique, cette image unique » dont tout homme porte en lui l'image, et qui, pour peu qu'il consente à l'envisager toute sa vie durant, l'amènerait à comprendre « le mystère de l'existence humaine ». Ce visage, dans la perspective psychanalytique privilégiée par Aileen Ward,¹ l'une des biographes de Keats, et que fait sienne Christian La Cassagnère, dernier en date, serait celui de la mère du poète, emportée prématurément par la tuberculose, et qui n'aura cessé de le hanter. S'y donne à voir, sans aucun doute, ce singulier espace d'écriture « où s'articule une pulsion de mort dans laquelle le sujet cherche à faire retour à la Chose (la Mère) perdue, dans le monde des signes ».²

Sans contester sur le fond cette lecture, j'aimerais en proposer une autre, plus directement reliée à l'imagination keatsienne, dans sa capacité à mettre en images le visage, pour l'animer, ou s'y arrêter. Il me faut pour cela, tel un archéologue, amorcer une descente dans les profondeurs du visage keatsien. C'est que le visage, malgré sa frontalité, vient de loin. Déchiffrons donc, dans ce palimpseste, une écriture enfouie, celle

des visages qui ont précédé l'« envisagement » de Moneta. Le visage, tel que le pratique Keats dans ses premiers poèmes, est d'abord de surface, ou d'impression. Il est le siège d'une écriture immédiate, celle des émois, troubles et autres embarras qui tantôt empourprent, tantôt blanchissent ce front, ces joues de jeunes filles et de jeunes hommes en pleurs, mais aussi en fleur. La rougeur keatsienne, si savamment étudiée par Christopher Ricks,³ est inséparable du pétrarquisme. Mais si le rouge y est à ce point mis, c'est autant pour incarner une stratégie de l'impression que pour s'inspirer d'un peu plus près encore du « modèle de la peinture » dont parle Roland Barthes. Pudeur oblige, l'érubescence du visage permet de viser l'incarnat, cet absent de tout tableau dont rêvent cependant les peintres. Si l'incarnat constitue l'élément par excellence de la peinture selon Hegel, alors Keats, à sa manière, est peintre, attaché à traquer le coloris en acte et en passage.

Le visage a surtout valeur d'inscription :

« Oh, qu'il est horrible de perdre de vue les visages
[chers à notre mémoire,
Les yeux d'un frère, le front d'une sœur, constants
[en chaque endroit,
Remplissant l'air, alors que nous marchons, d'une
[portraiture intense,
Plus chaleureuse que les teintes héroïques qui
[comblent les sens du peintre
Quand accourent les héros du temps jadis, avec

- 173 -

Numéro 2

7

1 Aileen Ward, *John Keats : The Making of a Poet*, New York: Viking, 1963.

2 Christian La Cassagnère, *John Keats, Les terres perdues*, Paris : éditions Aden, 2008, p. 476.

3 Christopher Ricks, *Keats and Embarrassment*, London, Oxford, New York : OUP, 1976.

[leurs visages antiques,
Leurs mèches de jais, leurs rares cheveux gris, leurs
[passions sans nombre. »

(« Vers écrits dans les Highlands après une
visite dans le pays de Burns » ; traduction MP⁴)

- 174 -

La présence à chaque instant, en tout lieu, d'un visage familier qui emplit l'espace et dont l'image mentale, infiniment mieux qu'une représentation picturale, forcément statique, a le don d'animer le paysage, de s'y inscrire en couleur et en relief, constitue le plus irremplaçable des compagnonnages. Plus chaleureuse, parce qu'incarnée, la réalité du visage surpasse les modèles picturaux d'antan, en ce qu'elle est plus humaine et que sa signature est plus intense aussi. Dans un monde où la relation à autrui est une responsabilité, cette responsabilité, morale et sociale, s'établit à partir du visage humain. Or le séjour trop prolongé dans la nature porte en lui une double menace : rendre le retour dans la communauté fraternelle des hommes impossible et faire oublier à l'homme sa condition mortelle. N'était la dimension de la transcendance, absente chez Keats, on croirait entendre Emmanuel Levinas, pour qui le « visage » dans sa nudité représente la faiblesse d'un être unique exposé à la mort ainsi que l'énoncé d'un impératif qui oblige à ne pas le laisser seul. Mais alors que la problématique de Levinas est une problématique de la Trace, celle de Keats se pose en termes de « portraiture ». Convaincu qu'il n'est pas d'humanisme sans « humanisme de l'autre homme », il n'en demeure pas moins un poète épris de représentations.

Le visage, enfin, est *leçon* – sur la vie et sur le voir. A la faveur d'une montée en puissance progressive – à croire que Keats avait programmé de longue date

cette stratification des visages –, il aura mis en scène l'enseignement dont le visage est porteur. Il se dévoile en deux temps majeurs. Le premier est paradoxal : le visage y est pour ainsi dire invisible, à peine décrit :

« Muette ! Et pourtant je peux lire

Un merveilleux message sur ton visage silencieux :

Un savoir sans bornes fait de moi un Dieu.

Noms, hauts faits, lugubres légendes, désastres,

[rébellions,

Majestés, accents souverains, affres cruelles,

Créations et destructions, en même temps,

Se déversent dans le vaste creux de mon cerveau

Et me divinisent, comme si, d'un vin joyeux

Ou d'un clair élixir sans pareil abreuvé,

J'étais devenu immortel. »

(*Hypérion*, I. 111-120 ; traduction Robert Ellrodt⁵)

L'accent se place sur la lecture et, du même coup, l'herméneutique prend le pas sur la physiognomonie. En exégète pressé, Apollon, dont les yeux se sont enfin ouverts, peut boire le savoir à la source. La leçon n'est pas leçon de traits, encore moins leçon de choses. La trajectoire, qui va du cerveau de Mnémosyne à celui d'Apollon met le visage entre parenthèses, laisse de côté les yeux. En résumé, le visage de Mnémosyne est « leçon » -- et on ne le voit pas.

En retravaillant cette scène, pour la reprendre, Keats adapte les contenus, modifie les protagonistes, mais, surtout, il change d'optique. Le poète, à la première personne, et non plus Apollon, se trouve mis en présence du visage, cette fois de Moneta, dont on voit les yeux, dont on entend la voix qui admoneste et dont on brûle de sonder le « cerveau creux » (I.276). Le

4 John Keats, *John Keats*, éd, Elizabeth Cook. Oxford, New York: OUP, 1990.

5 Robert Ellrodt, *John Keats Poèmes*. Présentation, traduction et notes. Paris : Imprimerie Nationale, 2000.

visage y tient le rôle de catalyseur :

« Maternelles et douces autant que peuvent l'être
Celles d'une immortelle, telles étaient ses paroles.
Ma terreur persistait pourtant à la vue de sa robe
Et surtout de ses voiles qui de son front
Tombaient, pâles, et l'enveloppaient de mystère,
Qui me serraient le cœur au point d'en faire refluer
[le sang.

La déesse vit cette angoisse et, de sa main sacrée,
Ecarta le voile. Je vis alors un visage blême,
Non pas miné par des chagrins humains, mais
[éclatant de la pâleur

Que donne un mal immortel qui ne tue point,
Qui altère sans relâche, sans qu'une mort apaisante
Puisse y mettre un terme. Allant vers la mort
Sans jamais trouver la mort, ce visage était au-delà
Du lys et de la neige ; et à cet au-delà

Je ne dois pas songer à présent, bien que j'aie vu ce
[visage. »

(*La Chute d'Hypérion*, I. 249-263 ; traduction
Christian La Cassagnère)

Res mirabilis à part entière, le visage de Moneta correspond à un tournant dans l'histoire de la représentation. D'abord parce qu'il se place entre le temps et l'éternité, la vie et la mort ; ensuite parce qu'il hésite encore sur le seuil qui conduit à un nouvel âge, à un nouveau statut de l'image. Prêtresse du deuil, mais aussi gardienne du temple, Moneta survit à l'effondrement des icônes. Elle cautionne elle-même, en se *dévoilant*, la perte d'une certaine *aura*, sans toutefois se départir d'une indicible noblesse. *Mutatis mutandis*, elle occupe la place prise, dans l'histoire du cinéma, par Greta Garbo, surnommée la Divine. On se souvient que dans l'analyse qu'en propose Roland Barthes, le visage de l'actrice – admirable visage-objet – représente ce « moment fragile, où le cinéma va extraire une beauté existentielle d'une beauté essentielle, où l'archétype va s'infléchir vers la fascination des figures

périssables, où la clarté des essences charnelles va faire place à une lyrique de la femme ». ⁶ De même, le visage de Moneta assure le passage de la terreur au charme. Sa nature archétypale, essentielle quasiment, s'altère ; elle est près de s'incliner devant des valeurs de singularité, d'expressivité aussi. En un mot, le visage de Moneta est en passe de devenir Événement, après avoir été Idée, en s'inscrivant dans le temps de la *mutability* qui n'est déjà plus divine et pas encore humaine.

Ce que saisit Keats, c'est l'élément pathétique appréhendé dans l'extase ou dans l'affect – en clair, la passion d'une *mater dolorosa* rendue en une épure tragique. Ce travail d'approche, Keats le mène dans les règles de l'art – un art qu'anachroniquement on serait tenté de qualifier de cinématographique. A la faveur de la composition interne au gros plan, dans sa capacité à s'approcher au plus près du visage humain, ressort ce que les yeux ont de « bienveillant ». Le voisinage à l'intérieur du même visage entre le bienveillant et le terrifiant tourne à l'avantage du premier, à la faveur de ce décentrement imprévu. Les yeux de Moneta, pour le dire autrement, sont comme ce *punctum*, ce détail dont parle Barthes à propos de la photographie, « qui me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) », qui « part de la scène, comme une flèche et vient me percer... m'attire ou me blesse ». ⁷ Plaçant dans la bouche de Moneta le conseil selon lequel il est vain de rechercher « d'autre merveille que le visage humain » (II. 163), Keats consacre toute son énergie déjà déclinante à veiller son frère Tom sur son lit de mort. Preuve, s'il en était besoin que la raison qui fait que le poète est « un sage, / un humaniste, un médecin des hommes » (I. 189-190), et non un doux rêveur, vient en droite ligne du visage.

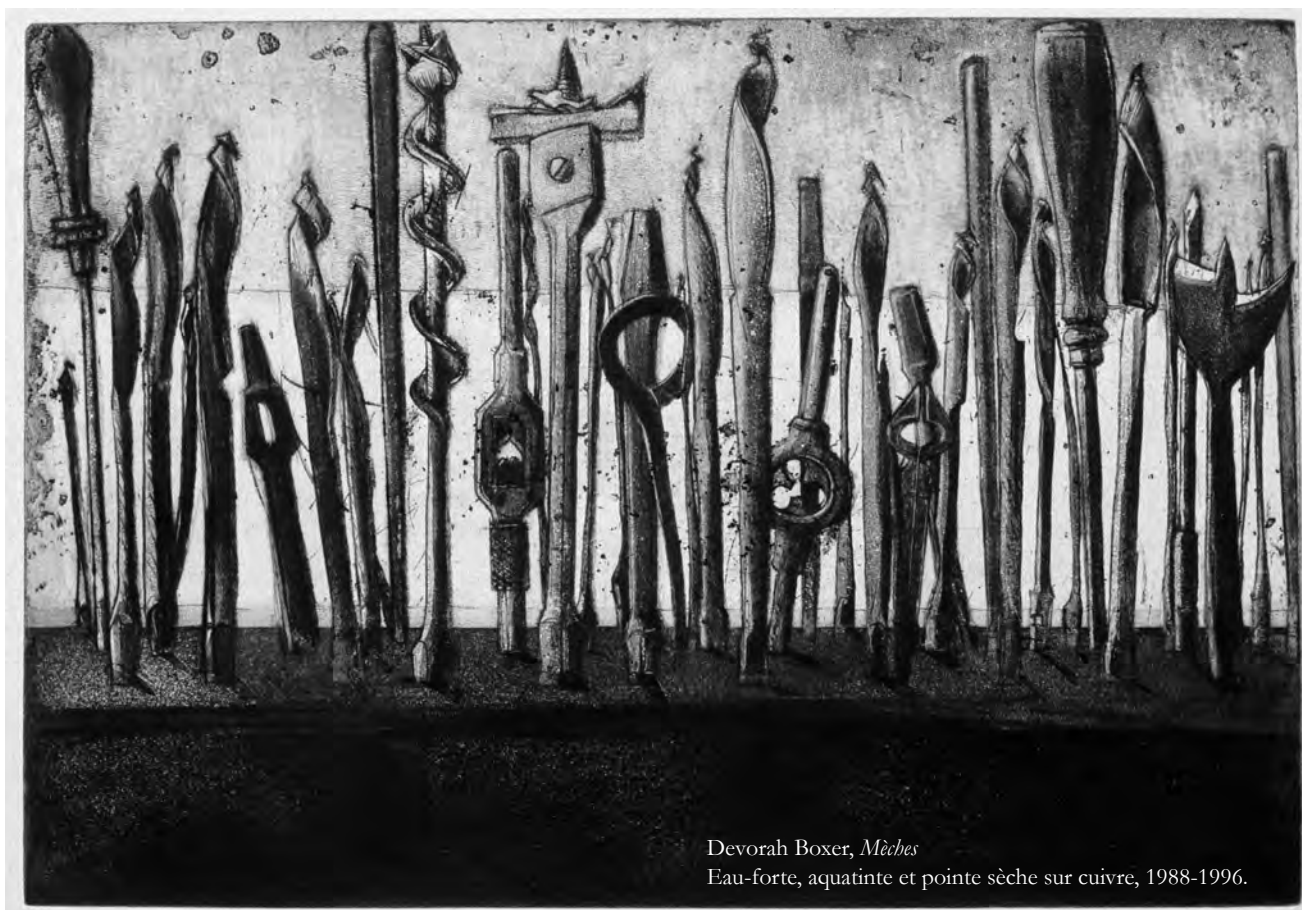
Mais si Keats laisse ses deux *Hypérion* inachevés,

6 Roland Barthes, *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957, p. 71.

7 Roland Barthes, *La Chambre claire*. Paris : Gallimard-Seuil, 1980, pp. 49 et 69.

c'est bien qu'il bute sur un problème qui n'est pas uniquement d'ordre éthique. Le défi qu'il cherchait à relever rejoint celui que pose à l'homme, mais plus encore à l'artiste, l'inscription d'un temps autre qu'humain. Ce problème, les Grecs se l'étaient déjà posé, lorsqu'ils s'interrogeaient sur la représentabilité figurée de l'éternité des peines. Zénon tira ses fameux paradoxes de la même interrogation. Y aurait-il donc un paradoxe de Moneta, comme il y en eut de Tantale, d'Héraclès ou de Sisyphe ? L'analogie est tentante, en effet, avec la flèche immobile dans son mouvement : « Allant vers la mort/ sans jamais trouver la mort ».

Cherchant confusément à dépasser et la sculpture, et la peinture, cet art pourtant romantique aux yeux de Hegel, Keats aurait-il eu l'intuition d'un « Phénomène futur », à savoir un âge et un art du visage encore dans les limbes ? Et si la saisie par le poète de l'empreinte paradoxale des traits de Moneta préfigurait la façon dont la photographie d'abord, le cinéma ensuite, avec le *still* et le gros plan, s'empareront de ce pur matériau de l'affect qu'est le visage ? S'il en était ainsi, l'*arrêt* sur image, qui est aussi arrêt sur visage, n'aurait jamais aussi mal porté son nom.



Devorah Boxer, *Mèches*
Eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur cuivre, 1988-1996.