

Théories de la grimace

CONTENANCE ET CONVENANCE

Qu'elle soit employée comme substantif ou comme verbe, la notion de grimace peut, on l'a vu, renvoyer à un double impératif : d'un côté le refus des excès, de la grossièreté et du comportement animal, de l'autre la condamnation de l'affectation et de toute forme d'artifice. C'est en tenant compte de cette ambiguïté qu'il nous faut à présent interroger les objets et les effets qu'elle marque de son empreinte et comment ceux-ci sont reçus dans les discours sur l'art.

Le rendu des mouvements corporels qui manifestent les états d'âme et les émotions constitue un axe essentiel de la réflexion théorique sur les arts depuis la Renaissance. Certains auteurs affirment d'ailleurs, avec Paolo Lomazzo, que c'est à travers l'expression que la peinture se rapproche le plus de la poésie. Plus globalement, ceux qui dissertent sur le sujet s'inspirent très largement des traités sur l'art oratoire, car ils y trouvent des indications sur la façon dont les gestes et les traits du visage transmettent les émotions. En référence aux écrits d'Aristote et de Cicéron, l'idée s'impose que le contrôle des émotions et le maintien de la dignité sont des signes grâce auxquels on reconnaît des personnes bien éduquées, intelligentes et intègres. On assure ainsi que la vertu se reconnaît à une position moyenne et équilibrée du corps et que, dans les affections comme dans les actions, elle ne montre ni défaut ni excès, mais une position moyenne idéale ¹. Il en va ainsi de la décence comme de la beauté : chaque partie du corps doit être en balance avec l'ensemble et l'ensemble avec chaque partie ². Logiquement, on admet que des individus incapables de contrôler leurs passions par la raison se trahissent par des mimiques et des mouvements expressifs outrés, preuves de leur ignorance et de leur déficience morale. On comprend, dès lors, pourquoi les prescriptions artistiques touchant l'expression du corps humain croisent souvent celles



Adriaen Brouwer, *La Mauvaise Médecine*, 1630-1640
Huile sur bois, 48 × 36 cm
Dijon, musée des Beaux-Arts

domaine ⁵. Pour contrecarrer ses attaques, Messerschmidt en était réduit à se pincer telle ou telle partie du corps et du visage tout en faisant une grimace appropriée devant un miroir afin de briser le pouvoir que son tourmenteur exerçait sur lui. Nicolai précise que Messerschmidt aurait décidé de fixer ce système de conjuration en reproduisant en volume ses grimaces effectuées devant son miroir. Pour travailler, écrit-il, « il regardait toutes les trente secondes dans la glace et faisait avec une grande minutie la grimace dont il avait besoin ⁶ ».

Sans vouloir reprendre les analyses, désormais classiques, qui ont été faites de ces symptômes ⁷, on peut se demander s'il est bien concevable que des membres de la haute société de Presbourg, depuis les bourgeois éclairés jusqu'aux membres de la famille impériale, aient accepté de faire faire leur portrait par un malade mental. Si, comme nous l'avons vu, Messerschmidt est obligé, en 1770, d'interrompre son activité pour des raisons de santé, vouloir en déduire, sur la base des intrigues de von Kaunitz et du témoignage tardif de Nicolai, que nous avons affaire à un cas de schizophrénie paranoïaque est sans doute aller vite en besogne. Tout comme il peut sembler hâtif de vouloir absolument que la soixantaine de « têtes de caractères » qui composent cet ensemble exceptionnel soient des autoportraits naturalistes observés face au miroir. Ajoutons encore, avant d'aller plus loin, que ces pièces n'ont fait l'objet d'aucune commande et qu'elles se trouvent encore désignées aujourd'hui sous les titres fantaisistes dont les a affublées un auteur resté anonyme dans une brochure parue en 1794 ⁸. Cela étant, il serait sans doute dommage de tomber dans l'excès inverse et de ne tenir aucun compte du témoignage de Nicolai.

Si l'on examine l'ensemble des « têtes de caractères » de Messerschmidt aujourd'hui connues ⁹, on est frappé, dans un premier temps, par leur grande unité stylistique, mais aussi, très vite, par des différences morphologiques et capillaires qui laissent planer un doute sur le fait que ces bustes aient pu constituer des autoportraits *stricto sensu*. Cela dit, il n'est pas inconcevable qu'il ait eu recours, pour ses observations préliminaires, au modèle vivant le plus aisément disponible et le moins coûteux qu'il eût sous la main, c'est-à-dire, effectivement, son propre reflet, selon une pratique dont on a vu qu'elle était constamment conseillée à tous les artistes attentifs à observer et à traduire les expressions mimiques du visage. On remarque en tout cas que tous ces bustes se caractérisent par leur socle très stylisé, cubique ou cylindrique, la nudité du torse et un modelé très lisse, mais parcouru d'incisions régulières et plus ou moins profondes en fonction de l'intensité de l'expression qui les anime. Certaines têtes ont le crâne nu et glabre, d'autres les cheveux ras, courts ou mi-longs et bouclés, d'autres enfin arborent de curieuses coiffes, l'une un bonnet de laine de paysan slave, l'autre une sorte de voile à l'égyptienne. L'analyse détaillée révèle en outre que leur étrange illusionnisme n'est pas dépourvu

Franz Xaver Messerschmidt, *Grièvement blessé*
Moulage en plâtre d'après un original, H. 44 cm
Bratislava, Galerie nationale slovaque





Francis Bacon, *Numéro VII d'une série de huit études pour un portrait*, 1953
Huile sur toile, 152,3 × 117 cm
New York, The Museum of Modern Art

Épilogue

Le haut et le bas

Que la grimace soit une thématique récurrente de l'art contemporain, c'est là une évidence que nul n'ira contester. Encore convient-il de bien s'entendre sur ce dont on parle. Car on ne saurait l'assimiler hâtivement à l'abjection, à l'effroyable ou à la laideur, pas plus qu'au grimace du clown ou au visage mutant du posthumain : c'est d'abord par son dynamisme et sa mobilité qu'elle perturbe les règles de la représentation du visage, qui tendent, au contraire, à en souligner la stabilité et le caractère substantiel.

Pour schématique qu'elle soit, l'opposition entre physiognomonie, immobilité et permanence d'un côté et pathognomonie (ou pathognomonique), mobilité et instantanéité de l'autre, peut aussi nous aider à clarifier les choses concernant la période plus récente. Nous y avons fait rapidement allusion à plusieurs reprises, cette polarité existe depuis bien longtemps, mais elle s'est précisée à la fin du XVIII^e siècle. Pour l'essentiel, retenons que les adeptes de la physiognomonie prétendaient déduire le caractère de l'homme de la conformation extérieure de son corps, de préférence sans que celui-ci soit en action. À cet effet, ils étudiaient et interprétaient plutôt les parties solides du visage, mais aussi ses formes mobiles lorsqu'elles étaient au repos. Ils prétendaient ainsi introduire des règles fixes là où il n'y a que variations et faire de chaque visage un objectif inerte, une cible immuable. Ils participaient ainsi d'une tradition qui imputait certains types physiques aux bons et d'autres aux mauvais, tel faciès aux vices, tels traits aux vertus, telle conformation à la norme, telle autre à l'irrégularité. Privilégier une approche pathognomonique, c'était, en revanche, s'attacher à l'analyse et à l'interprétation du visage de l'homme en tant que créature animée d'émotions transitoires. Il s'agissait donc d'en décrire, d'en distinguer et d'en fixer les signes, tout en ayant conscience que ce qui faisait la force expressive de certains gestes ou de

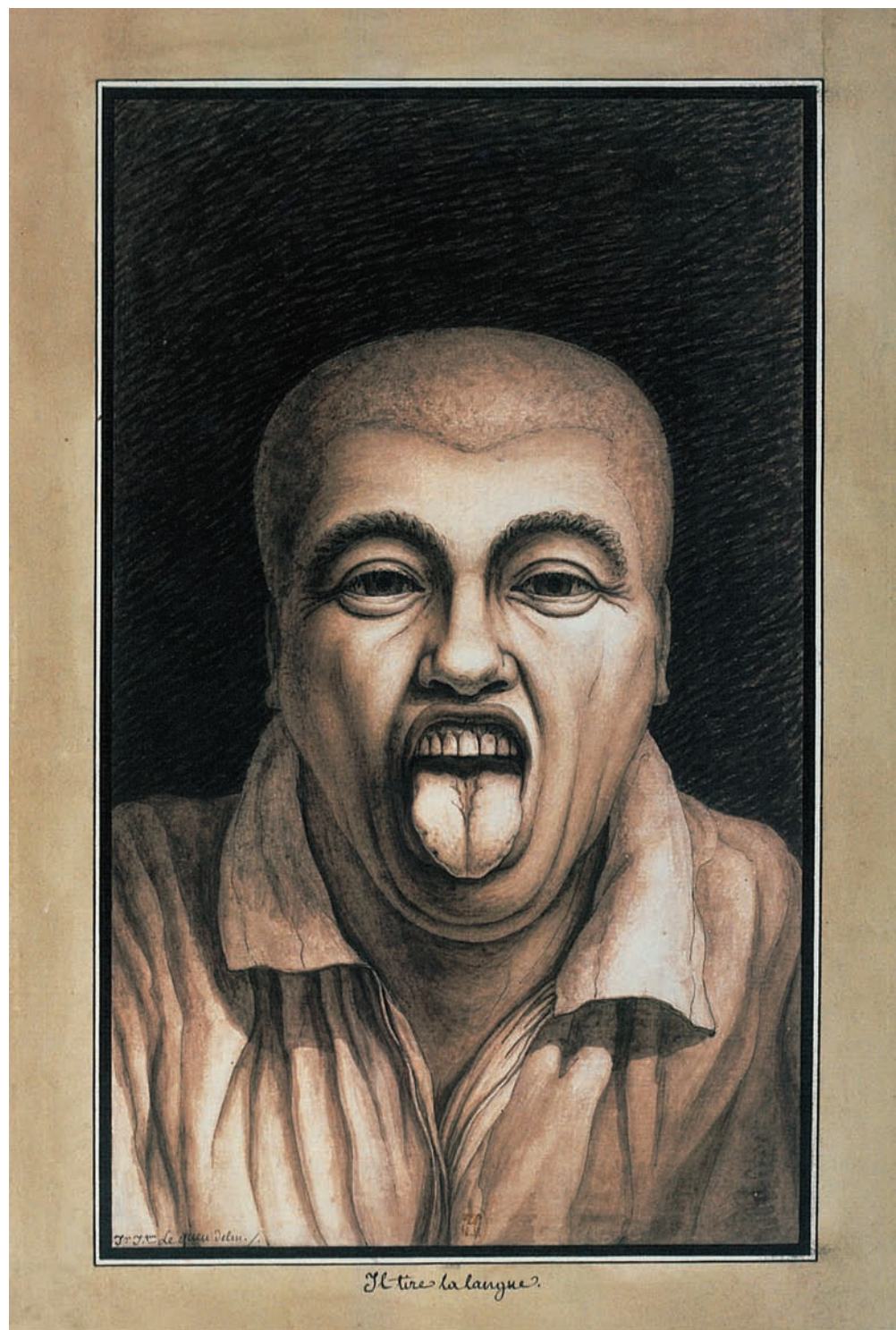
sans importance, de l'ordre du simple délassément pratiqué à ses heures perdues. Selon la vulgate esthétique encore vivace à la fin du XVIII^e siècle, le langage caricatural est une atteinte aux préceptes suivant lesquels il convient de poursuivre les belles intentions de la nature et d'en éliminer les imperfections. Viser la beauté idéale, c'est donc dissimuler les traits permanents quand ils sont laids, mais aussi les signes des passions transitoires lorsqu'elles sont excessives. Pour expliquer le premier cas, on convoque l'exemple du portrait du lieutenant d'Alexandre le Grand, Antigone, qui était borgne et dont la convenance exigeait du peintre Apelle qu'il le représentât du côté de son profil le plus avantageux²⁰. Pour le second, on invoque, comme le fait Antonio Palomino, la solution adoptée par Timanthe, consistant à voiler un visage plutôt que d'en montrer les traits momentanément déformés. Or voici que depuis la fin du XVIII^e siècle, en parfaite contradiction avec cette conception idéalisante de la mimésis, les grimaces semblent proliférer dans l'espace public. Au lieu de les dissimuler, des artistes s'ingénient même à en multiplier les effets, soit qu'ils les accumulent au sein d'une seule composition, soit qu'ils en fassent des séries, soit enfin qu'ils combinent entre elles les deux solutions.

Selon toute apparence, cette impression d'un pullulement de visages qu'évoquent alors certains observateurs de la vie urbaine a été renforcée par les nouvelles techniques de reproduction et de diffusion apparues au cours de la même période, techniques dont le portrait, sous toutes ses formes, a été le premier genre à bénéficier. Ainsi, de la vogue de la silhouette ou du physionotrace, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, à l'engouement pour le daguerréotype et le portrait « carte de visite », en passant, bien sûr, par la lithographie, ce sont d'innombrables effigies de personnages historiques ou de contemporains plus ou moins célèbres qui foisonnent alors, notamment à travers une presse en pleine expansion. Il faut d'ailleurs préciser ici que, jusqu'aux années 1880, tant que la photographie n'est pas reproductible par les moyens de l'imprimerie, la lithographie reste le principal vecteur de multiplication du portrait. À cela s'ajoute encore la place croissante prise par les miroirs au cœur des cités modernes, surtout à Paris, où des observateurs étrangers témoignent qu'on ne peut plus faire un pas sans apercevoir son reflet quelque part, que ce soit dans les cafés, les restaurants, les magasins, les salons ou les bains municipaux²¹.

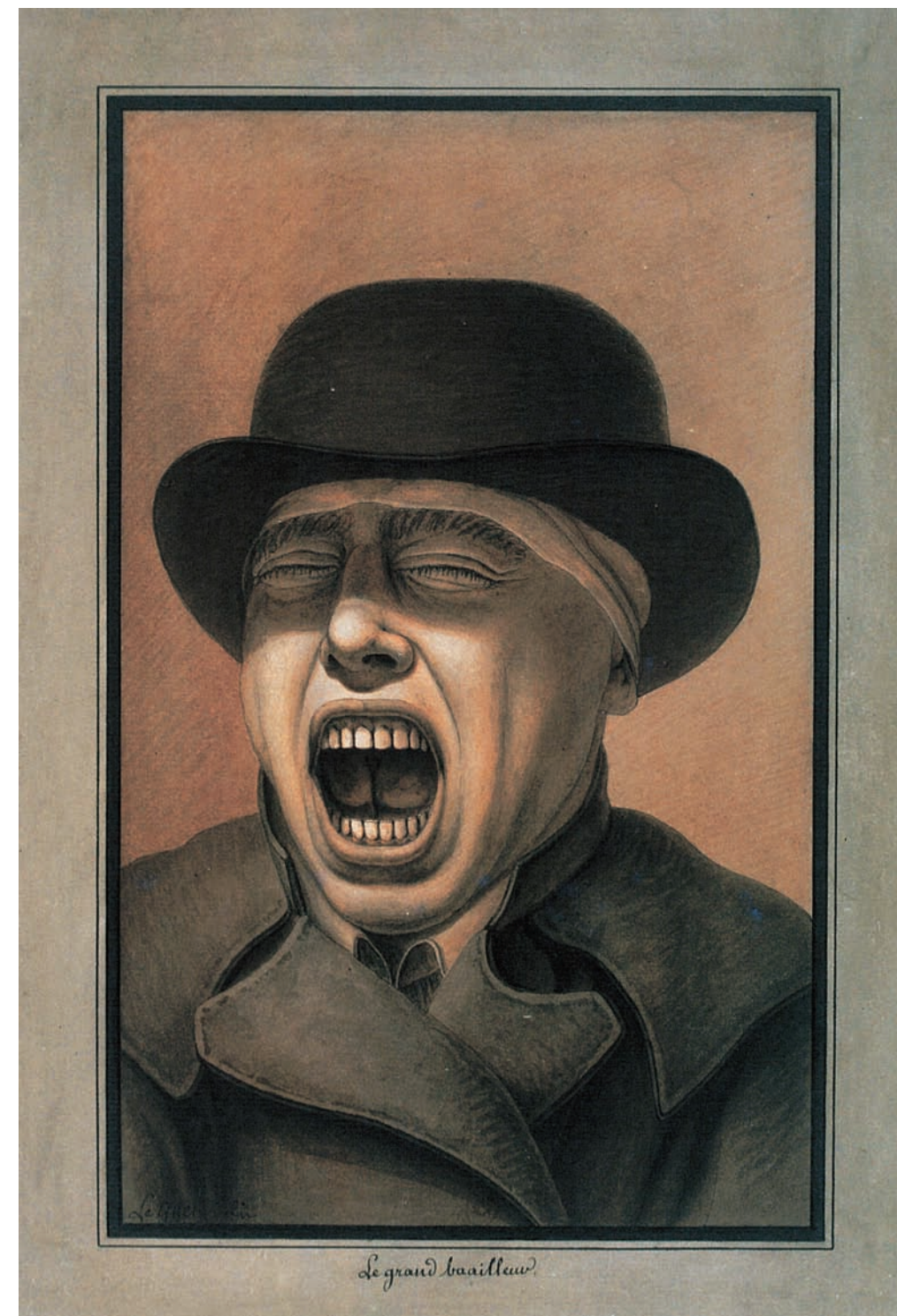
Nous avons vu comment l'exposition des dessins physiognomoniques de Charles Le Brun avait suscité, aux dires de Louis Sébastien Mercier, un petit jeu de mimiques spéculaires de la part de certains visiteurs. Contemporain de Mercier et réceptif à la vogue physiognomonique, Boilly n'a pas manqué de pratiquer ce petit jeu qui consiste à faire surgir, à travers son propre reflet, avec un mélange d'effroi et de complaisance ludique, l'animal tapi au fond



Louis Léopold Boilly, *Autoportrait grimaçant*, vers 1822-1823
Crayon sur papier, 24,8 × 19,7 cm
Collection particulière



Jean-Jacques Lequeu, *Il tire la langue*, entre 1777 et 1824
 Plume, lavis, 34,5 × 23,4 cm
 Paris, Bibliothèque nationale de France



Jean-Jacques Lequeu, *Le Grand Baillieur*, entre 1777 et 1824
 Plume, lavis, 34,4 × 23,4 cm
 Paris, Bibliothèque nationale de France