

Dévisagéification et modernité

*A propos du film de Juan Solanas **L'homme sans tête** (2003, 18mn)*

Jean Marcel – Sophie Trouvé

*Monsieur, pardonnez- moi
de vous importuner :
quel bizarre chapeau
vous avez sur la tête !*

*- Monsieur vous vous trompez
car je n'ai plus de tête
comment voulez-vous donc
que je porte un chapeau !*

Jean Tardieu – « *Monsieur interroge Monsieur* », *Monsieur Monsieur*

Des circonstances de la perte de la tête de Monsieur Phelps, nous ne saurons rien. Celui-ci en a peut-être toujours été dépourvu ...

Alain Phelps voudrait pallier ce manque, en achetant une tête pour se rendre à son rendez-vous avec la femme qu'il aime, mais cela ne va pas de soi. En effet il se révèle un être fragmenté, un homme partagé entre l'élan et la retenue, un élan qui le pousse vers l'acquisition d'une tête, une retenue qui le dissuade d'en assumer une.

En ce sens, Alain Phelps ne constitue-t-il pas une figure de la modernité ? Confronté à l'injonction sociale de se doter d'une tête, de se construire lui-même, il mesure la difficulté du processus à mettre en œuvre. L'écart entre l'idéal recherché et la réalité semble renvoyer le personnage à son insuffisance.

L'homme sans tête se révèle en fait très proche de l'homme dépressif tel que le présente Alain Ehrenberg : « *l'individu qui, affranchi de la morale, se fabrique par lui-même et tend vers le surhumain (agir sur sa propre nature, se dépasser, être plus que soi), est notre réalité, mais au lieu de posséder la force des maîtres, il est fragile, il manque d'être.* »¹

Il est certain que pour nous autres, spectateurs, l'absence de visage constitue une très lourde menace pesant sur le siège identitaire d'Alain Phelps. Ainsi que l'écrit David Le Breton « *le visage incarne le paradoxe d'être le lieu (et le temps) du corps le mieux connu et le plus investi, au point d'identifier l'individu, en même temps qu'il demeure le plus étranger, celui que l'on regarde avec étonnement, celui dont la perte (la défiguration) entraîne souvent la destruction de l'identité personnelle, l'effacement radical du goût de vivre.* »²

¹ Alain EHRENBURG – *La fatigue d'être soi*, Odile Jacob, 1998, p.277

² David LE BRETON – *Des visages*, Métalié sciences humaines, 1992, p.170

Mais qu'en est-il dans le monde où se déroule le film ? Ce non-lieu, où il est possible d'acheter une tête, d'en changer, où il est possible de ne pas en avoir. Ce non-lieu qui est aussi un espace marchand où sont frappés de discrédit les hommes qui ont « perdu la tête »...

L'entrée dans la fiction.

« L'homme sans tête », titre éponyme porteur d'une sourde tension, tournure périphrastique qui dans son contournement dit la vacance, la crise identitaire. Paradoxe d'un titre qui au moment même où il nomme, dit à la fois la privation de tête et l'absence de nom. En plongeant « in medias res » le spectateur dans son récit, Juan Solanas choisit de déstabiliser le spectateur.

Le premier plan (générique) entraîne ce dernier dans les nuages, puis débouche par une plongée sur une ville portuaire, un hors-lieu dans la mesure où toute forme d'ancrage spatio-temporel est évacuée. Situation d'ocularisation spectatorielle, au sens de F. Jost, dans laquelle le spectateur ne partage son point de vue avec aucun personnage du film, ce qui lui procure un certain avantage cognitif.³ Les dirigeables dans le champ de la caméra peuvent d'un certain côté évoquer l'idée d'un monde acentré, mais la ville vers laquelle nous descendons apparaît vue d'en haut comme un espace quadrillé à l'intérieur duquel l'individu est invisible, comme écrasé sans doute. D'un côté les nuages, les dirigeables, l'espace lisse selon Deleuze et Guattari.⁴ D'un autre, la ville, espace strié qui offre peu d'échappatoires. A ce plan succède une vue globale sur une partie de la ville, en apparence en ocularisation spectatorielle. Cette ville portuaire et industrielle est zébrée par les cheminées grises ou brunes des usines. Un travelling optique arrière conduit progressivement le spectateur à la place d'où un personnage observe les immeubles, à l'intérieur de son appartement, derrière une fenêtre. L'ocularisation interne permet au spectateur de prendre connaissance du monde dans lequel il est projeté, mais aussi du monde dans lequel vit le personnage du film. En effet, le mouvement de la caméra se prolonge permettant de découvrir le dos de l'homme sans tête qui regarde le paysage urbain d'une fenêtre elle-même quadrillée, striée.

Le spectateur est alors appelé à partager l'intimité d'Alain Phelps à partir de l'alternance répétée de plans représentant l'homme sans tête et d'ocularisations internes. Nous sommes conduits à faire nôtre le regard de monsieur Phelps qui ouvre avec délicatesse l'enveloppe contenant des invitations pour un bal. Puis l'ocularisation spectatorielle nous ramène à une position d'extériorité, mais sans briser la conjonction du continuum du récit et du flux psychique dans lequel baigne à présent le spectateur. Dans l'espace confiné qui est celui de son modeste appartement, monsieur Phelps peut alors laisser place aux volutes de son désir en

³ François JOST – *l'œil-caméra*, Presses universitaires de Lyon, 1987. André GAUDREAU - François JOST – *Le récit cinématographique*, Nathan cinéma, 1990

⁴ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI - *Mille plateaux*, Minit, 1980, p.592-625 : Le lisse et le strié. Un parallèle pourrait être établi avec l'analyse de Luc BOLTANSKI – Eve CHIAPPELLO – *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999. Dans le monde qui est le nôtre, les clivages sociaux s'organisent à partir de la mobilité des uns et l'immobilité des autres dans l'espace du capitalisme, la mobilité constituant un avantage décisif.

se livrant à un ballet (hommage à Fred Astaire) transcendant les clôtures de la boîte à habiter qui est la sienne.

Les incertitudes de la construction identitaire.

Nous avons émis l'hypothèse d'un homme sans tête, figure possible de la modernité. Pour M. Phelps la rencontre avec la femme aimée lui semble toutefois problématique dans la mesure où il ne s'assume pas sans tête. L'acquisition d'une tête dans le monde qui est le sien ne peut se concevoir qu'à partir d'un échange marchand, ce qui place M. Phelps dans l'obligation d'être solvable pour prendre possession de celle-ci. Dans la boutique où sont rangées et alignées, dans des boîtes numérotées sur plusieurs étagères, les têtes enregistrées (leitmotiv de l'espace strié) dans le catalogue que lui présente le marchand, Alain Phelps va devoir se livrer à un véritable rite de passage. La main de M. Phelps perçue en camera subjective ouvre un rideau de velours rouge et, soutenue par un travelling avant d'accompagnement, entraîne le spectateur le long d'un couloir lui aussi tapissé de rouge. Entrée dans la matrice maternelle, dans le mystère de la gestation, mystère que de sourdes pulsations cardiaques ponctuent, relayées par une musique de cordes très nostalgique. L'entrée dans la cabine, toujours filmée en ocularisation interne confronte l'homme sans tête à la réduplication de son image par plusieurs miroirs et renvoie aux incertitudes et aux vacillements de l'identité. Cette thématique du miroir qui était aussi celle d'Orson Welles à la fin de *La dame de Shanghai*. La cabine accouche d'un homme nouveau, doté d'une tête et d'un visage, qui émerge des rideaux avec beaucoup de prudence. La caméra s'autorise un gros plan sur ce visage traversé par des émotions contenues, et M. Phelps peut observer sa nouvelle image reproduite par les miroirs de la cabine voisine.

C'est à l'ambivalence du visage que le spectateur est renvoyé. Ainsi que l'écrit D. Le Breton : « L'évidence du visage dissimule combien il échappe de toute part aux tentatives de le cerner, de le saisir, de fixer une fois pour toute la fugace familiarité qu'il donne parfois à entrevoir. Le visage est probablement pour l'homme, pour l'homme occidental du moins, le premier motif d'étonnement, qu'il se regarde lui-même dans un miroir ou une photographie,... »⁵

Pour M. Phelps l'essai d'une première tête le laisse tout d'abord dubitatif, puis débouche sur un rejet attristé. C'est tout un devenir spécifique qu'entraîne le port d'une tête particulière, d'un visage particulier. « *Notre visage nous possède autant que nous le faisons nôtre. Il nous possède au sens où il nous donne le change, se paye notre tête en quelque sorte.* »⁶

La deuxième tentative nous permet d'aller plus loin dans notre questionnement quant à « l'inquiétante étrangeté » que revêt la figure humaine. Le marchand a lui même endossé la même tête que M. Phelps, ce qui donne une forme nouvelle à la réduplication du visage. A partir du même visage, deux manières de l'habiter apparaissent, très différentes l'une de l'autre. Pour M. Phelps une discrète

⁵ David LE BRETON – *Des visages, op.cit.*, p167

⁶ David LE BRETON – *Des visages, op.cit.*, p171

stupéfaction et une infinie tristesse, chez le marchand beaucoup de concupiscence. Le visage moyen de distinction et d'individualisation révèle ici toute son ambivalence. D'une certaine façon, il est le produit d'une construction sociale. Du moins prend-il forme à partir de l'histoire de chaque individu. Dans le film, l'habitus de M. Phelps traduit l'assimilation d'une très grande délicatesse. Un visage peut refléter aussi bien le vrai que le faux, les individus ont la capacité de dissimuler s'ils le désirent leurs sentiments profonds, la roublardise du marchand l'atteste dans la séquence évoquée ici.

Dans le hors-lieu mis en scène dans le film de Juan Solanas les individus peuvent être amenés à changer de visage, leurs traits auront une consistance variable, chaque personnage pouvant les animer à sa guise. Il devient possible de se doter d'un nouveau visage, d'en copier d'autres. Ne sommes nous pas, de ce fait, confrontés à une situation extrêmement paradoxale, car la multiplication d'un visage ou au contraire sa disparition n'aboutit-elle pas dans un sens comme dans un autre à une élimination de ce qui constitue l'individu ? L'impossibilité d'identifier l'autre ne conduit-elle pas à l'impossibilité de s'identifier soi-même ?

L'indécision de M. Phelps est en rapport avec ce paradoxe. Il quitte le magasin avec une nouvelle tête empaquetée. Il ne parviendra pas à l'assumer alors que celle-ci lui plaît vraiment. C'est tout le problème de la cohérence du *moi* dont il est question ici, cohérence de l'image qu'il donne à voir aux autres.

Ce qui pourrait alors devenir, pour l'homme sans tête, le prélude d'un naufrage identitaire sans espoir de retour ne souligne-t-il pas « *la défaite du visage* »⁷ propre à la fin de la modernité ?

Naufrage qui est celui de Henry spencer dans le premier long métrage de David Lynch *Eraserhead*. Mary, l'épouse d'Henry a accouché d'un enfant au visage monstrueux. Poursuivi par un rêve récurrent, Henry, réfugié derrière une barre de tribunal, est privé de sa tête expulsée violemment de son corps par une excroissance oblongue qui fait irruption du col de sa chemise. Après que sa tête a roulé sur le sol, un plan fixe sur le corps sans tête de Henry, dans un décor théâtral souligné par des rideaux de velours, nous suggère un lien de parenté possible entre Alain Phelps et Henry Spencer.⁸ Dans plusieurs des plans suivants, la tête difforme de l'enfant d'Henry émerge de son corps et vient s'agréger à celui-ci en un long cri apeuré. Le film de Lynch avait été commercialisé sous le titre « *tête à effacer* » lorsqu'il avait été

⁷ Jacques AUMONT – *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, essais, 1992, p185

⁸ Lorsque M. Phelps achetait sa tête dans le bazar « l'impeccable » il évoluait lui aussi dans un décor théâtralisé, ce qui renforce l'hypothèse d'une proximité entre le film de Solanas et l'esthétique de Lynch. Proximité encore en ce qui concerne les rideaux de velours rouge qui renvoient à ceux de Twin Peaks – Fire walk with me. (dans la « red room »). Proximité avec Fred Madison jouant du free jazz devant des rideaux rouges dans *Lost Highway*. Avec Dorothy Valence lorsqu'elle chante dans *blue velvet*... Mais cette proximité esthétique si elle peut suggérer le parcours de territoires communs ne doit pas masquer les écarts entre le cinéma de Lynch et celui de Solanas. *Lost Highway* ou *Muholland Drive* sont construits sur le principe d'un anneau de Möbius. A quelque point du récit où le spectateur décide de concentrer son attention, il n'en a pas fini avec la démesure desangoisses projetées par les situations dans lesquelles se débattent les personnages. Déstabilisation du spectateur qui ne peut avoir recours à des rationalisations rassurantes pour s'assurer de ne pas avoir perdu le fil de l'histoire. Dans *l'homme sans tête*, Juan Solanas met lui aussi le spectateur sous tension, mais sans renoncer à une sérénité qui permet une résolution, il est vrai ouverte, du récit.

distribué pour la première fois en France en 1980. Le cinéma de D. Lynch, le court-métrage de J. Solanas, le « *dé-visage* » de Francis Bacon pour la représentation picturale, le thème de la défiguration qui parcourt les œuvres majeures de la littérature du vingtième siècle de Beckett à Michaux, tissent un réseau dense d'affinités déstabilisatrices de l'idée même d'identité. Cette dernière était le temple de toutes les certitudes. Il n'en va plus de même dans l'espace social qui est le nôtre tant celui-ci est gagné par la liquéfaction des rapports sociaux. François Laplantine n'hésite pas à recommander l'abandon du concept d'identité dans les sciences humaines, dans la mesure où ce dernier gomme la part d'indétermination, d'indécidabilité, d'intranquillité qui s'infiltré dans les oscillations d'un sens de moins en moins partagé.⁹

Le visage humain est le miroir du monde.

Vous voulez montrer une grande civilisation, un grand progrès technique, Montrez le dans l'homme qui travaille : Montrez son visage, ses yeux, et ils diront ce que cette civilisation signifie, ce qu'elle vaut.

Bela BALAZS – Theory of film

L'homme sans tête envisagé comme une métaphore de la modernité. Pour reprendre les hypothèses d'Edgar Morin, « le visage est le miroir, non plus de l'univers qui l'entoure, mais de l'action qui se déroule off, c'est-à-dire hors du champ. »¹⁰ Vacuité dans le film qu'exprime la perte d'un sens partagé, vacuité d'un monde qui, lui, a réellement perdu la tête. Ce qui n'est pas sans rapport avec certaines hypothèses concernant le monde qui est le nôtre. Un monde qui, pris dans sa globalité ne serait plus structuré par des centres régulateurs stables et aisés à identifier. Thème récurrent dans le champ des sciences humaines.¹¹

⁹ François LAPLANTINE – *Je, nous et les autres*, Le Pommier, 1999, p17-82

¹⁰ Edgar MORIN – *Le cinéma où l'homme imaginaire*, Minuit, 1956, p77

¹¹ *Dans les années 80 la métaphore du vide est courante. Elle est illustrée dans les titres et le développement de deux ouvrages : L'ère du vide de Gilles LIPOVETSKY, Gallimard, 1983, et la société du vide d'Yves BAREL, Seuil, 1984. Depuis les problématiques se sont renouvelées, une abondante littérature se développe autour de nouvelles métaphores de la modernité, métaphores liées à la mobilité, à la globalisation, à la construction d'identités éclatées. Pour ne citer que quelques ouvrages :*

Ulrich BECK – Pouvoir et contre-pouvoir à l'ère de la mondialisation, Alto-Aubier 2003

John URRY – Sociologie des mobilités, Armand Colin, 2005

François ASCHER – La société hypermoderne – ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs, L'aube, 2000, réédité en 2005

Sous la direction de Nicole AUBERT – L'individu hypermoderne, érès, 2004

Toutes ces analyses font écho à l'idée de Zygmunt BAUMAN d'une société qui aurait transité de l'état solide à l'état liquide, liquidité qui dans l'homme sans tête pourrait entraîner M. Phelps dans le vertige de métamorphoses difficiles à assumer.

D'un autre point de vue, en développant une problématique qui déconstruit puis reconstruit le concept d'habitus de Pierre BOURDIEU, l'ouvrage de Bernard LAHIRE – L'homme pluriel, Nathan, 1998, explore comment un individu ayant incorporé des dispositions multiples et contradictoires les réactualise à partir d'un habitus clivé. Réactualisation produisant des effets hétérogènes liés à la diversité des scènes où se déroule son action. Nous ne sommes pas informés de l'histoire qui a été celle d'Alain Phelps, mais nous pouvons nous interroger sur la diversité des situations auxquelles l'homme sans tête doit faire face, et sa capacité à les affronter.

Le problème pour M.Phelps est de ne pas se laisser enfermer dans cet espace strié que constitue la ville dans laquelle il évolue, espace strié par toute une gamme de logiques sociales contradictoires avec l'ouverture que représente l'amour.

Espace strié de l'accès à une tête envisagée comme un objet marchand pour l'acquisition duquel le manque d'argent peut constituer un obstacle fatal.

Espace strié d'un monde où des slogans publicitaires entretiennent l'illusion d'une consommation de masse égalitaire : Une « tête à tous les cous » s'affiche dans un panneau, lui-même mobile, de l'espace urbain. Ironie sans doute du cinéaste qui nous invite à jouer avec ce slogan. A tous les cous, alors même que la fiction démocratique tourne à vide ; A tous les « coûts », ce qui nous met sur la voie d'une rationalité économique plus décisive ; A tous les « coups », dans la mesure même où cela ne semble pas toujours marcher.

Espace strié par la stigmatisation à laquelle est sans cesse confronté M.Phelps. Le tutoiement du marchand, marqueur du peu d'estime qui frappe un homme dépourvu de tête. Le rejet de M. Phelps, rabroué avec mépris par les trois dockers alors qu'il leur demande l'adresse d'un fleuriste.

L'homme sans tête va réaliser l'expérience d'emprunts identitaires multiples en endossant plusieurs têtes, ce qui pourrait rappeler la manipulation de soi à laquelle se livrent certains internautes. Il leur est en effet possible de s'essayer à différentes formes de soi, d'emprunter des identités virtuelles masquées par un anonymat protecteur. Mais Alain Phelps va en définitive renoncer à cette forme d'enfermement virtuel, ce qui constitue sans doute un moyen de contourner les chaînes discrètes qu'engendre cet espace strié. Espace dont il serait difficile de deviner qui en est exactement le maître. Ce qui est certain, c'est que l'homme sans tête se rapprocherait plutôt de l'individu par défaut analysé par Robert Castel. Dans un article récent,¹² ce dernier évoque les supports qui permettent à l'individu de jouir à la fois d'une indépendance et d'un minimum de considération. Le support dans le film serait la propriété d'une tête : Solanas filme la douleur de M.Phelps en ocularisation interne lorsqu'il essaye sa tête noire et que l'image du miroir lui renvoie aussi ses mains blanches et son nœud papillon. Toute cette séquence questionne la sensibilité du spectateur en mettant en jeu, d'une part, l'idée de ce que Castel appelle la face cachée de l'individu hypermoderne qui renvoie à un manque. Mais aussi, en montrant comment la fiction de la race produit, dans le monde diégétique de l'homme sans tête, le même type de ravages que dans le monde réel.

Sur le lieu de son rendez-vous, l'homme sans tête avance alors vers Elle ; Le spectateur la découvre en ocularisation interne ; puis Alain Phelps rentre d'un pas hésitant dans le champ de la caméra et s'assoit en face d'elle. Le plan suivant, à nouveau en ocularisation interne livre en gros plan le regard amoureux de la jeune femme qui glisse du bouquet de fleurs offert par Alain vers celui-ci dont elle ne semble pas remarquer l'absence de visage. Ce qui nous trouble dans son regard, c'est la déconstruction de la représentation narcissique de soi à laquelle nous sommes invités ; le regard du spectateur se confond en effet à cet instant avec celui d'Alain, homme sans visage. Le hors-champ dans lequel est placé le protagoniste tend le rapprocher du spectateur dans la mesure où ce dernier est pris dans un double mouvement : d'une part, le spectateur adopte la position d'Alain, démarche

¹² Robert CASTEL – *La face cachée de l'individu hypermoderne : l'individu par défaut* . Article paru dans l'ouvrage collectif dirigé par Nicole AUBERT – *L'individu hypermoderne*, cité plus haut.

de l'ordre de l'imaginaire ; mais il est conduit aussi à opérer un retour au réel, ce qui fait vaciller ses points de repère.¹³

Cette femme amoureuse invente « *les figures plurielles et provisoires* » de l'identité en mouvement d'Alain. Elle se refuse à figer la singularité de celui-ci dans une image, représentation trop simplificatrice de l'autre. « *Désidentité* » écrivait Evelyne Grossman.¹⁴ C'est sans doute ce qui permet à Alain, d'éviter le processus de folie dissolvante qui touche Henry Spencer dans *Eraserhead*, ou d'autres personnages peuplant les films de D.Lynch soumis à ce que Guy Astic appelle « le purgatoire des sens ».¹⁵

Le dernier plan, un plan-séquence, montre le couple se dirigeant vers la salle de bal ; la profondeur de champ permet d'observer une ligne d'horizon lointaine, brouillée il est vrai par quelques fumées d'usine au delà de l'espace maritime. L'arrivée d'un immense paquebot vient obscurcir la scène et restreindre la profondeur de champ. Horizon bouché ? Les deux personnages disparaissent en se fondant dans l'image alors qu'ils étaient à proximité de la porte du dancing éclairé par de multiples lumières. La nuit remplit l'espace, le paquebot est parti. La voix off d'Alain demande « on danse ? » « oui » répond-elle. Voix en provenance d'où ? de la salle de bal ? du paquebot ? Voix déjà en partance ?

Peut-être la suggestion de Deleuze et Guattari prend-elle ici tout son sens : « ... si l'homme a un destin, ce sera plutôt d'échapper au visage, défaire le visage et les visagéifications, devenir imperceptible, devenir clandestin... »¹⁶

¹³ Christian METZ – *Le signifiant imaginaire*, UGE 10/18, p61-80. *L'auteur analyse, d'une façon générale, le film comme un miroir qui a toutefois la propriété de ne jamais refléter le corps propre du spectateur.*

¹⁴ Evelyne GROSSMAN – *La défiguration Artaud-Beckett-Michaux*, Minuit, 2004, p114

¹⁵ Guy ASTIC – *Le purgatoire des sens Lost Highway de David Lynch*, Rouge profond, 2004

¹⁶ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI – *Mille plateaux*, op.cit. p209