

## CINÉPLASTICITÉ DU VISAGE.

### L'ART TROUBLANT DU DEUX EN UN

---

Diane Arnaud

#### Résumé

Changer de visage à l'écran implique que soient confrontées les qualités expressives de l'acteur et les techniques filmiques de transformation (du maquillage au *morphing*). En découlent des formes visuelles choquantes, qui exposent les menaces de disparition de l'imagerie fantastique et les risques de dérèglement de la performance comique. Les transformations cinématographiques du visage parviennent à faire éprouver la difficulté humaine à changer parce qu'elles sont à même d'articuler les trois dimensions de la narration, la figuration et la création. Les exemples filmiques analysés, des métamorphoses du Docteur Jekyll jusqu'aux cas de substitution d'acteurs dans l'œuvre de David Lynch, prolongent ainsi la tradition spectaculaire des attractions. Les théories de la «cinéplastique» (Faure), de la «plasmaticité» (Eisenstein) et de la «plasticité destructrice» (Malabou) sont discutées de sorte à faire apparaître la discontinuité comme critère formel essentiel pour la valeur éthique des modifications faciales au cinéma.



Les phénomènes de «dé-visage<sup>1</sup>», selon l'expression de Jacques Aumont dans son exploration des visages à travers les âges du cinéma, ont été plutôt *mal vus* tant sur le plan esthétique qu'éthique. Le théoricien des images a émis une vive réticence à l'égard des déformations plastiques sur les faces des personnages dans les films – de *2001, l'Odyssée de l'espace* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick à *Mauvais Sang* (1986) de Leos Carax – caractéristiques selon lui d'une «certaine pente du cinéma des années soixante-dix et quatre-vingt» qui irait de pair avec une «perte» d'humanité<sup>2</sup>. Dans cet article, de façon à nuancer ces propos, nous avançons l'hypothèse que la vie plastique des visages déformés a pu correspondre, au long de l'histoire du cinéma, à un processus de reformation identitaire, à condition toutefois que le mouvement engagé ait pris le risque de la rupture et du conflit en plein champ de bataille visuel. La notion de «cinéplastique», inventée par l'historien d'art Élie Faure en 1920, intervient ici de manière fondamentale car elle exalte la capacité rythmique propre à cet art visuel.

<sup>1</sup> Voir AUMONT (1992: 150–153).

<sup>2</sup> Pour AUMONT (1992), la désagréation des visages marquerait une fracture avec les portraits humanistes du mouvement néo-réaliste d'après-guerre et ses prolongements modernes des années soixante.

C'est par des volumes, des arabesques, des gestes, des attitudes, des rapports, des contrastes, des passages de tons, tout cela animé, insensiblement modifié d'un fragment de seconde à l'autre, qu'il [cet art] impressionnera notre sensibilité et agira sur notre intelligence par l'intermédiaire de nos yeux<sup>3</sup>.

La cinéplastique, conçue comme un rythme vivant par Faure, implique que les transformations intègrent des marques de discontinuité. C'est en relation avec ces possibilités de rupture transformationnelle que la philosophe Catherine Malabou a récemment postulé une « cinéplastique de l'être» en pensant qu'« une puissance d'anéantissement se cache au cœur de la constitution même de l'identité<sup>4</sup> ». La cinéplasticité des visages pourrait venir signifier par des moyens filmiques l'épreuve du changement quand la libération d'un autre en soi se fait à ses risques et périls. Il n'est pas question toutefois d'appliquer ces idées philosophiques sur le sujet au personnage de cinéma, ni de brandir l'étandard d'un sens figuré couru d'avance à partir du moment où les présences de l'écran changent de visages. La tendance qui conduit l'être fictif à se perdre de vue trouve un écho, dont il s'agit surtout de retracer le parcours, à travers les phénomènes troublants de défiguration et de substitution en plein film. Les cas de dé-visage qui vont nous intéresser prennent une tournure cinéplastique puisque la déformation d'un visage l'amène à se transformer à vue en un autre. L'enjeu est bien d'étudier les divers exemples représentatifs qui, tout en appartenant à différentes périodes de l'histoire du cinéma, reposent sur un principe commun d'effraction à la « règle dominante d'incarnation » à l'écran<sup>5</sup>. Le premier type d'écart envisagé va consister à ce qu'un acteur joue les deux visages d'un rôle duel; le second, à l'inverse, à ce que deux interprètes prêtent leurs traits pour camper un personnage instable. L'identification à une subjectivité divisée et malmenée nécessite de comprendre trois niveaux – la narration (troubles de la personnalité, mondes possibles), la création (techniques de transformation), la figuration (jeux expressifs, effets d'images) – et d'en saisir les interférences ainsi que les interactions. C'est par la mise en images d'un tel rapport de forces que l'art attrayant du cinéma parvient à exprimer sur les visages filmés la difficulté à changer de l'intérieur, sans approfondir pour autant la psychologie des personnages.

Transformations à vue : devenirs fantastiques des visages-attraction

Depuis les pitreries magiques de Georges Méliès jusqu'aux avatars mystiques de James Cameron, les effets spéciaux filmiques n'ont cessé de rendre possible qu'un visage se

3 FAURE (2010: 25).

4 MALABOU (2009: 39). Catherine Malabou développe depuis plus de dix ans une théorie de la « plasticité destructrice » qui rend compte du plastique ontologique et existentiel de l'identité à partir des conceptions philosophiques de la subjectivité (Hegel, Heidegger, Derrida), de la notion freudienne de plasticité psychique jusqu'à la plasticité cérébrale, récemment privilégiée comme « arme herméneutique ».

5 Notre ouvrage sur les *Changements de têtes* (2012) propose d'étendre pareil « dérèglement » de la dualité à la multiplicité avec les réplications en série, les déguisements en chaîne et les interprétations multiples.

transforme sous nos yeux. Avec les morphings numériques des vingt dernières années, cette dénaturation a été pensée comme une atteinte à la figure humaine. Dans son étude de référence sur «La transformation à vue», Charles Tesson établit une distinction entre la bonne et la mauvaise nature technique pour étayer sa réflexion sur l'espèce humaine, ses origines et ses interdits. En prolongement de la pensée ontologique d'André Bazin, les trucages traditionnels, maquillage, éclairage, jusqu'au montage, sont défendus contre les effets spéciaux actuels qui destituerait le réel de l'homme:

Maintenant le corps n'est rien, puisque l'image est tout de lui. Ce faisant, il n'a plus d'origine, ni de destin car sa réalité d'image est [sa] seule destinée<sup>6</sup>.

Il n'est pas anodin que Tesson ait choisi comme exemples pour défendre sa position critique les mutations des personnages en loups-garous ou en extraterrestres<sup>7</sup>. Or, ce sont les transformations à l'image du visage en un autre visage qui sont ici soumises au questionnement. Le sens limite de tels procédés visuels n'est donc pas tant la perte d'humanité que la capacité à risquer sa vie – la condition *sine qua non* à l'évolution d'une existence ainsi que son point de rupture possible. De plus, dans notre vision de la cinéplasticité, le garant d'une transposition crédible et émouvante des épreuves du vécu par le cinéma ne repose pas sur un *a priori* technique historiquement déterminé. L'interaction mise en images entre une technique d'illusion et un jeu expressif se conçoit davantage comme un combat singulièrement ouvert. Ce qui importe, c'est que ce rapport de forces soit rendu envisageable entre la technique de transformation et l'expressivité du visage en continuant d'agir, tel un agent trouble, dans l'esthétique du film.

Le point de départ proposé est le double jeu de l'acteur en Jekyll et Hyde. Dans la première adaptation parlante de la nouvelle de Stevenson par Rouben Mamoulian, *Docteur Jekyll et M. Hyde* (*Doctor Jekyll and Mister Hyde*, 1931), la division de la personnalité correspond à une distinction d'ordre métaphysique entre le bien et le mal; elle peut aussi faire écho à la séparation métapsychologique entre le «surmoi» et le «ça» de la seconde topique freudienne. Hyde incarne une forme d'extraversion des pulsions sexuelles de Jekyll, une sorte de ça sur pattes, qui transgresse les bonnes mœurs victoriennes. Ce qui rend rétrospectivement cette version de l'histoire remarquable<sup>8</sup>, c'est surtout le proto-*morphing* de Fredric March, bien avant l'avènement polémique des trucages numériques. Lors de la première métamorphose de Jekyll en Hyde, dans le plan rapproché et frontal d'un reflet présumé, le visage du comédien connaît un enlaidissement affolant sans qu'il y ait de coupe lors du montage. Les premiers signes de dégénérescence proviennent du maquillage coloré rouge et vert, jusqu'alors rendu invisible à l'image en noir et blanc par les filtres de mêmes couleurs sur l'objectif:

---

6 TESSON (1995: 348).

7 Les exemples vont du *Loup-garou de Londres* (*An American Werewolf in London*, 1981) de John Landis, à *L'Invasion des profanateurs de sépultures* (*Body Snatchers*, 1956) de Don Siegel.

8 Jean-Louis Leutrat (1995) a analysé les différentes versions du docteur Jekyll en relation avec sa théorie du «fantastique du cinéma» qui vient dérégler, fêler, la réalité fictionnelle dans les récits étranges et les films burlesques.

En les retirant, Mamoulian donne l'impression d'un visage qui se modifie et crée avant la lettre une forme de *morphing*<sup>9</sup>.

La métamorphose de la face se donne en spectacle, celui d'un *visage-attraction* (→ fig. 1). Nous proposons cette expression de sorte à prendre en compte, quitte à la réactualiser par la force de rappel de l'esthétique, l'histoire des formes filmiques. La mise en image prolonge en effet les traits formels spécifiques de la cinématographie-attraction qui remonte à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Les métamorphoses du théâtre illusionniste et les numéros de têtes à transformation des baraques foraines sont transposés au cinéma par le recours à l'adresse directe au spectateur, que vient souligner le gros plan, et par l'usage d'un truc spécifiquement filmique. Grâce à l'effet spécial de l'éclairage, le maquillage ressort d'autant plus que le comédien s'ingénie, à travers les marques de douleur et de panique, à jouer frontalement la mutation physique.

C'est la même poétique de transformation qui se retrouve trente ans après dans le cinéma d'horreur gothique italien en noir et blanc de Mario Bava. Il comporte des effets fantastiques de rajeunissement et de vieillissement pour *Les Vampires* (*I Vampiri*, 1956) et des éléments visuels non moins sensationnels de pétrification et de régénérescence dans *Le Masque du démon* (*La Maschera del demonio*, 1959). Les transformations à vue soumettent les beautés de l'écran, Gianna Maria Canale et Barbara



Fig. 1 Mamoulian Rouben, *Docteur Jekyll et M. Hyde*, 1931 (d. r.)

<sup>9</sup> BERTHOMIEU (2009: 476).



Fig. 2 Freda Riccardo et Bava Mario, *Les Vampires*, 1956 (d. r.)

Steele, à des phénomènes de régression qui les apparentent à des figures archétypales de femmes en furie. Les changements de têtes au féminin privilégiént en général les coups de jeune et les coups de vieux. Les métamorphoses des actrices, dans un rôle à deux faces ou dans un double rôle<sup>10</sup>, poursuivent un chemin régressif dans la mesure aussi où sont exhumées des peurs et des fureurs ancestrales. Dans *Les Vampires*, la mise en scène fait reposer l'intrigue sur un spectacle d'épouvante qui agite des processus psychiques archaïques. Gianna Maria Canale interprète à la fois la belle Gisèle et la vieille duchesse Du Grand. La révélation de la vraie identité de Gisèle a lieu après que l'actrice italienne, au naturel, a admiré sa beauté dans le miroir de sa chambre et qu'elle a soupiré en sorcière amoureuse un prénom masculin (→ fig. 2). Un prétendant empressé s'introduit par effraction pour la conquérir en l'exhortant de se détacher de Pierre Lantin, l'homme qui occupe obsessionnellement ses pensées. Hors d'elle, poussée dans ses derniers retranchements, Gisèle s'isole dans le cadrage rapproché et frontal d'un plan de transformation. Le personnage refuse d'être vu en *visage-attraction* puisqu'il hurle, avant de lui tirer dessus, à son courtisan pétrifié:

Ne me regardez pas ! Je suis vieille et horrible.

En pleine crise de rage, elle prend la peine d'expliquer ce changement subit d'apparence. Elle est la duchesse Marguerite Du Grand. Si elle redevient jeune par intermittence en prenant l'identité fictive d'une nièce imaginaire, Gisèle, c'est qu'elle n'a pas renoncé à son premier amour, le père de Pierre, qu'elle continue de poursuivre de ses ardeurs

<sup>10</sup> Barbara Steele joue à la fois la sorcière enterrée depuis deux siècles et sa jeune et jolie descendante, ce qui implique une double transformation à vue en simultané: reviviscence du visage de la morte maléfique et devenir exsangue pour la face de la jeunesse.

assassines à travers son fils, « une copie de *seconde génération* comme quand l'on parle des copies de films en vidéocassettes ou de photocopies<sup>11</sup> ». Les doubles identités sont exposées à « l'étrangeté de la situation<sup>12</sup> » que ressent le spectateur alors que la beauté de Gisèle s'enfouit sous la fureur de Marguerite. Via les trucages du maquillage, les astuces de l'éclairage et les relais du contrechamp, la transformation s'opère à vue : ses cheveux blanchissent, ses traits sont cernés, sa peau flétrit, puis ses dents se gâtent, ses ongles noircissent (→ fig. 3). Les expressions de souffrance (contraction venimeuse de la face, rejet convulsif de la tête en arrière, serrement terrifiant de la gorge, ouverture



Fig. 3 Freda Riccardi et Bava Mario, *Les Vampires*, 1956 (d. r.)

dentée de la gueule) charrent au passage des souvenirs iconographiques, des contes et des mythes. En perdant la tête, la sublime actrice confond le vrai visage du personnage en figures mythologiques : les Furies et les Gorgones – surtout dans la métamorphose finale au terme de laquelle le chignon de la perruque blanche se dénoue en une tignasse sauvage et serpentine. Le changement de visages se produit dès lors dans le temps mythique des contes de malédiction ; ceux qui sont perpétués et illustrés de génération en génération. Cet imaginaire, qui a pour objet l'attachement passionnel le plus familièrement inquiétant, consacre et repousse une demande d'amour ignorée dans la proximité éternelle de la haine. La colère de la femme a pour contrechamp l'effroi de l'homme bientôt abattu, non sans écho avec le lien que Sigmund Freud a tissé entre la vision de la tête de la Méduse et le complexe de castration. Tel est le tour de force spectaculaire de l'attraction par rapport au récit que de rendre figurable les fantasmes archaïques. En vue de pouvoir changer, pour grandir, pour aimer, il faut bien remonter puis renoncer, en partie, à ce qui nous a constitués.

11 RAUGER (2008: 161).

12 RAUGER (2008: 161).

Les transgressions sociales et les régressions psychiques sont des étapes nécessaires dans la construction d'un sentiment du moi. Ce processus est d'autant plus inassignable à la psychologie du personnage que la force d'une performance à contre-courant<sup>13</sup>, puisée dans la violence d'opposition des attractions, va relier le spectacle des formes à un fonds iconographique. Ces métamorphoses contrariées du visage de l'acteur envisagent par là-même un devenir iconique fantastique, des monstres aux momies, des spectres aux effigies, à même de resserrer le nœud coulant de l'inanimé autour du cou de l'animé. Cette menace fantastique d'une hantise de l'autre en soi, au point de faire disparaître le moi, est actualisée par l'adaptation sulfureuse *Docteur Jekyll et M. Hyde* de Rouben Mamoulian. Après la métamorphose initiale du docteur, les déclinaisons suivantes procèdent toujours par frontalité et resserrement du cadrage, mais l'ampleur du changement, de plus en plus accusé, entre les deux faces de Fredric March, nécessite de recourir à une autre technique que celle de l'éclairage et du maquillage. Ce sont des surimpressions en chaîne qui créent l'impression d'une transformation à vue (→ fig. 4). L'aboutissement de ce processus a lieu avec la série de portraits figés de March, de plus en plus grimé en Hyde, alors qu'il est démasqué par les forces de l'ordre et pointé du doigt par son ancien collègue qui s'écrie «Regardez!».



Fig. 4 Rouben Mamoulian, *Docteur Jekyll et M. Hyde*, 1931 (d. r.)

<sup>13</sup> La modification de nature du personnage déjouant les lois naturelles implique parfois un changement d'apparence en sens inverse pour le visage de l'acteur.

Sous l'influence physiognomonique, l'apparence dégradée de la mauvaise créature est accentuée par un effondrement, un dégoulinement des traits. La fixité des vues a mortifié la performance d'acteur. Mais avant d'être figé en portrait de Dorian Gray, puis en figure spectrale, Fredric March s'est donné lui-même en spectacle. Il a intégré dans ses expressions la technique de transformation utilisée lors d'une métamorphose en sens inverse, de Hyde en Jekyll, qui s'est effectuée par un enchaînement très rapide de surimpressions à travers lesquelles les postiches chevelus et prothèses dentaires portés par l'acteur disparaissent progressivement. Une fois ce montage achevé, les micro-mouvements de la face en gros plan (ouverture et fermeture des yeux, serrement et desserrement des mâchoires) font écho aux micro-surimpressions précédentes. L'impressionnante contractilité du visage, non encore atteinte par le caractère mortifère de l'imagerie fantastique, a su passer des signes extérieurs du pathos tragique à la farce grotesque. En éprouvant physiquement le proto-*morphing*, la performance transformationnelle du *visage-attraction* aura résisté à la menace d'être figée en image de mort-vivant.

#### Schizo-plasmaticité du double jeu comique

Il y a un autre péril inhérent aux changements du visage qui ressortit à l'extrême élasticité des expressions faciales. Au devenir fantastique du jeu figé en représentation iconique correspond le risque de casse pour la mécanique du comique. Les comédiens, tel Lon Chaney, «l'homme aux mille visages» au temps du cinéma muet, ont imposé à leur physique des contorsions et des déboîtements incroyables. Pour transformer leur visage en deux faces à l'écran, certains sont amenés encore plus radicalement à le confronter aux trucages des images de synthèse. La malléabilité du comique américain Jim Carrey s'est ainsi mesurée aux pouvoirs métamorphiques du dessin animé, de sorte à interpréter le versant licencieux de ses personnages en crise. Dans la comédie hollywoodienne *The Mask*, réalisée par Chuck Russell en 1994, il prête ses traits à Stanley Ipkiss, un brave garçon sans histoires employé dans une banque. La nuit, devant le miroir, en apposant sur son visage le masque du démon nordique Loki, il se transforme en *cartoon* numérique. Au contact de la peau, le bois prend la forme d'un *moule-tête* en chewing-gum pistache. En faisant de sa langue un dard rosacé, en expulsant ses yeux au delà des orbites, l'animation numérique projette une énergie libidinale jusqu'alors bridée dans la vie en prise de vue réelle de Stanley. Quelque cinquante ans auparavant, le théoricien et cinéaste Eisenstein a nommé «plasmaticité» la faculté dynamique qu'ont les personnages dessinés et animés de se transformer, «à l'instar du protoplasme originel qui n'avait pas de forme stabilisée, mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle». Il l'associe à un «aspect attrayant et fascinant», comme la contemplation de «l'omnipotence» revêt une «attractivité aiguë» pour un



Fig. 5 Chuck Russel, *The Mask*, 1994 (d. r.)

spectateur soumis aux contraintes d'un «ordre social particulièrement impitoyable<sup>14</sup>». Le héros plasmatique est un personnage labile pour lequel la variabilité de l'apparence est... naturelle. Lors du retrait du masque numérique, les effets spéciaux distordent le visage humain de Jim encore en prise avec la matière-mouvement élastique qui l'avait recouvert et avec laquelle il s'était confondu (→ fig. 5). On peut voir par quelle imagerie le référent réel a été destitué, défait au profit d'une «latex-isation du visible<sup>15</sup>»; ou bien, davantage que la destitution de l'ancien, on perçoit la réinvention d'un nouveau mode de vie à l'écran. Se rend alors visible de quelle image le visage de Carrey est fait. Pour le critique Jean-Marc Lalanne, inspiré par les propositions de Deleuze et Guattari, le comique de l'acteur est porteur d'une «révolte schizophrénique généralisée contre l'ordre social». Il y a «schize» entre «l'omnipotence» du corps dessiné et l'impotence du personnage filmé<sup>16</sup>. Cet écart nous apparaît en partie comblé par l'habileté plastique de Jim Carrey à transfigurer ses traits. La conversion de l'impuissance à la toute-puissance, de la conformité à la dérégulation, s'effectue par son intégration, naturelle mais *heurtée*, des pouvoirs de l'image de synthèse quand il se retrouve dans le champ. En 2000, Érik Bullot insiste sur le critère de la rupture dans l'opposition qu'il avance entre le polymorphisme illimité des êtres de synthèse et la mouvance cinéplastique:

Si la plasmaticité définie par Eisenstein qualifie bien une puissance de métamorphose proche de la plasticité, elle suppose en revanche un polymorphisme sans point de rupture. Le corps des

<sup>14</sup> EISENSTEIN (1991: 27–28). «L'omnipotence» correspond à la possibilité de prendre n'importe quelle forme et de transgresser les normes dans les dessins animés de Walt Disney.

<sup>15</sup> TESSON (1995: 348).

<sup>16</sup> LALANNE (2003: 120–121).

personnages du dessin animé, même morcelé, animalisé, découpé, transformé, peut toujours revenir à sa forme initiale, il ne résiste pas à sa transformation<sup>17</sup>.

Seule la cinéplasticité associe, via l'invention des formes de coupure et de résistance, le changement d'apparence au changement d'être. Sans vouloir stigmatiser la retouche numérique du *morphing*, ainsi que la *performance capture*<sup>18</sup>, il semble donc nécessaire que les métamorphoses et dédoublements du visage impulsent une tension dans la durée entre la force d'irruption et le pouvoir de modulation, de sorte à intriquer au fil du visible les sensations du vécu aux exhibitions spectaculaires de la transformation. C'est pourquoi nous proposons de rattacher le double jeu de l'acteur comique, qui interprète un personnage à la personnalité double, à une *schizo-plasmaticité* dès lors que l'élasticité de son visage se déploie au travers d'une poétique de la rupture. Par



Fig. 6 Frères Farrelly, *Fous d'Irène*, 2000 (d. r.)

l'élasticité de sa face, Jim Carrey accomplit dans *Fous d'Irène* (*Me, Myself and Irene*, 2000) des frères Farrelly, la transformation spectaculaire de Charlie le soumis en Hank le terrible et ce, en un seul plan justement coupé en deux par une scansion comique. Dans cette comédie sur la schizophrénie, le policier de Rhode Island, après dix-huit ans de service et d'assujettissement publics, vient de subir l'humiliation de trop. Isolé par le resserrement du cadrage, son visage essaie tout d'abord de faire bonne figure en se figeant dans un sourire pathétique de convention, mais, au rythme entraînant des percussions de la musique *off*, il se voit agité et convulsé par un enchaînement continu

17 BULLOT (2000: 206).

18 Jim Carrey a d'ailleurs été choisi pour prêter ses expressions, grâce à la technique de la *performance capture*, à plusieurs personnages dans *Le Drôle de Noël de Scrooge* (*A Christmas Carol*, 2009) de Robert Zemeckis.

de mimiques incroyables: tics nerveux de l'œil à la bouche, crispation désespérée des mâchoires, retroussement incongru des lèvres, contraction folle furieuse de la face, enfouissement monstrueux de la tête dans le buste. Les traits du visage sont défigurés au point de l'apparenter à une image qui se retrousse (→ fig. 6). À l'acmé du repli, Jim Carrey en Charlie pose sa main sur sa tête baissée comme s'il apposait un nouveau masque expressif sur son visage. Son geste produit un effet de coupure, de montage, dans le plan<sup>19</sup>. Quand il se redresse subitement en entraînant avec lui le recadrage, le nouveau Charlie se tient plus droit et son attitude a incontestablement changé, de la mollesse à la dureté. Suite à cette transformation inaugurelle à vue, les changements de personnalité sont autant réalisés par l'élasticité faciale que par des opérations filmiques, si bien que l'on ne sait plus, du visage transgressif ou du visage normatif, lequel des deux est celui d'un pantin. Dorénavant, l'énergie masculine libidinale (érection, bondissement, agrandissement) provient de la dynamique du montage qui rythme le délire transgressif des expressions. À un moment de confrontation déplaisante avec la réalité de son contrechamp, la transformation en Hank est actionnée par la saccade d'un *montage mitraillette*, qui enchaîne *cut* des plans de plus en plus rapprochés du héros planté devant le distributeur de boissons cassé. Le simple durcissement par clignement d'un regard, qui occupe toute la largeur de l'écran, signifie alors l'altération comportementale en prolongement de la mécanique du montage.

C'est aussi dans l'ellipse entre les plans que Jerry Lewis a placé, pour son adaptation du même récit de Stevenson, *D'r Jerry et M'r Love* (*The Nutty Professor*, 1963), les métamorphoses du professeur foldingue Julius Kelp en Buddy Love, un séducteur gominé (→ fig. 7 et 8). Peu à peu, le processus d'interférence entre les deux personnalités s'avère incontrôlable comme si, à force, le jeu de Jerry avait intérieurisé un élément de discontinuité provenant du montage *cut* des transformations. Lors du changement ultime sur la scène du bal de fin d'année, Buddy le *crooner* s'arrête de chanter car sa voix onctueuse déraille, et s'adresse à son public avec son timbre inimitable de Julius le vilain petit canard. La série de champs-contrechamps frontaux avec sa blonde bien aimée introduit après chaque coupe une modification visuelle supplémentaire: teint



Fig. 7 Jerry Lewis, *D'r Jerry et M'r Love*, 1963 (d. r.)



Fig. 8 Jerry Lewis, *D'r Jerry et M'r Love*, 1963 (d. r.)

<sup>19</sup> Ce geste rappelle celui de Marcello Mastroianni, en héros désaccordé qui souffre de désordres de la personnalité, lors du final de *Trois vies et une seule mort* (1995) de Raoul Ruiz. Le cinéaste écrivain a toujours revendiqué un intérêt poétique pour la pathologie du *Multiple Personality Disorder*.

blafard, dentition proéminente, coiffure au bol. La performance visuelle et vocale est ainsi propulsée par un savant mécanisme de réinvention par à-coups. Ce montage corporel actionné par la mise en scène de Lewis conçoit un passage à vide de soi, cet abîme d'où l'on essaie de ressortir changé, qui n'est pas sans danger dépressif de coupure définitive. Lors de la résolution dramatique de *Fous d'Irène*, la dimension transgressive, déjà comprise en tant que schizophrénie cathartique pour l'homme social ordinaire, revient en effet *boomerang* à la figure du comique. En fin de compte, Carrey offre le spectacle d'un visage qui est un « champ de bataille schizoïde<sup>20</sup> » ; Hank et Charlie s'en disputent l'usufruit en pleine invraisemblance psychologique qui n'est pas sans crédibilité émotionnelle pour autant. L'incroyable performance du cinéâme crée un *jeu actorial de synthèse*, sans effet spécial ni prothèse, mais non sans écho avec les manipulations préalables de son image. Les effets de discontinuité auxquels il avait été jusqu'alors soumis, par le montage ou le récit, sont physiquement incarnés par le double jeu comique qui devient l'illusion vivante d'un mouvement de désarticulation. Dans ce duel entre lui et lui, il se crache à la figure, se cogne le visage, s'étrangle, ce qui rappelle la gestuelle grimaçante de Lon Chaney dans *L'Oiseau noir* (*The Blackbird*, 1926) de Tod Browning<sup>21</sup>. La cohabitation en Jim Carrey des deux facettes conflictuelles compose un numéro radical de grand écart. Il a fallu s'ériger en autre et se retourner contre son visage au risque de casser le ressort comique de la transformation de sorte qu'elle puisse aboutir.

#### Opérations fantasmatiques de substitution : masquage et plastage

Le plus grand péril à l'écran pour le visage cinématographique est d'être remplacé par le visage d'un autre. L'instabilité narrative d'un rôle prend une tournure plastique radicale avec le casting d'un nouvel acteur, ou d'une nouvelle actrice, au cours de la fiction. Le défi consiste alors à associer les figures de deux acteurs (et non plus les deux facettes d'un interprète). Dans *Ne te retourne pas* (2009), de Marina de Van, les visages des deux actrices principales sont soumis à un traitement iconographique monstrueux. La cinéplasticité parvient à rendre sensibles des processus psychiques à même les faces en détresse avant que le traumatisme infantile oublié soit explicité. L'héroïne prénommée Jeanne connaît des troubles physiques de la personnalité. Elle se voit jouée par Sophie Marceau puis, après des étapes intermédiaires, par Monica Bellucci. Sa figuration conçoit une hybridation visuelle, d'abord par assemblage des deux moitiés des deux visages, puis par amalgame des deux faces en recouvrement intégral. Ce jeu de massacre naturaliste se signale en premier lieu par l'incrustation de l'œil droit, appartenant à la colossale Italienne, à la place de celui de la Française

<sup>20</sup> LALANNE (2003: 121).

<sup>21</sup> Le personnage de voyou endosse par malice la fausse identité d'un frère imaginaire, révérend et infirme. Alors qu'il n'est vu que par le spectateur, Lon Chaney mime une bagarre contre lui-même en se serrant la gorge. Les intertitres soulignent les *auto-répliques* qu'il se donne pour faire croire aux protagonistes, cachés derrière la porte, à la rixe entre les deux frères qui ne font qu'un.

Fig. 9 Marina de Van, *Ne te retourne pas*, 2009 (d. r.)

idéale<sup>22</sup> (→ fig. 9). Pareil événement figuratif survient quand Jeanne se regarde dans la porte coulissante en miroir de sa penderie. Avant de comprendre les tenants et les aboutissants identitaires de cette mutation iconographique, c'est la sidération visuelle qui frappe les esprits. Ce dé-visage d'un genre étrange fait office de fiction en devançant, en *doublant* le sens psychologique du récit par une mise en avant des conditions de recréation. D'ailleurs, la révélation du visage biface ne se produit pas via le plan subjectif du reflet, mais se découvre avec un cadrage objectif frontal curieusement placé au fond du placard, de l'autre côté du miroir. La teinte soudain grise de l'image (dé)voile le spectacle. La face anormale est intégrée, contrairement au célèbre cas de *Persona* (1966, Ingmar Bergman)<sup>23</sup>, à une mise en scène spectaculaire de réflexion selon les lois déjà signalées du *visage-attraction*. Par transparence, nous percevons l'effroi de la décomposition sur un visage se regardant être troué par un autre. Bellucci en vient à occuper la moitié de la face de Marceau, de part et d'autre d'une ligne de faite.

Le détournement de la beauté classique va s'accentuant puisque la gueule sculpturale cassée en deux devient un *masque de synthèse* lors des transformations suivantes. Sophie, dont le grain de voix continue d'indiquer un semblant de présence corporelle qui lui soit propre, porte sur son visage une image composite résultant de la confusion de ses traits avec ceux de Monica... à moins que cela soit l'inverse. Le malaise engendré, proche du dégoût, provient de la création d'une face étrangère aussi dérangeante

<sup>22</sup> La dysharmonie entre les deux yeux, accentuée par l'allongement inquiétant de la chevelure noire, rend si perçant et pénétrant ce regard obscur que l'on se met à halluciner qu'un cyclope prenne possession d'une déesse.

<sup>23</sup> *Persona* compose un visage biface en très gros plan détaché du récit par un montage abstrait. La moitié du visage d'Alma (Bibi Andersson) est collé à celui d'Elisabeth (Liv Ullmann), pour exprimer allégoriquement le combat identitaire, au risque de la confusion, entre l'infirmière volage et la tragédienne mutique.

que l'effet biface, mais autrement; car la nouvelle Jeanne perd de vue ses modèles de référence et devient un temps méconnaissable. *Elle* finit par arborer un air un peu bête et « obtus<sup>24</sup> ». Dans ce recouvrement plastique du visage à la fois démenti et dévoilé par un masque numérique, la mobilité réduite et l'expressivité émuossée donnent au personnage un air d'humanité artificiellement recréé, proche aussi des visages dessinés en *performance capture* dans les contes kitsch de Zemeckis, voire des faces liftées dans les comédies dramatiques de la vie et de l'écran. Cet être hybride va se transformer à vue en Monica Bellucci par une sorte de chirurgie plastique interne à l'image. Un plan au tracé ovale filme la métamorphose *sous toutes les coutures*: contraction des traits, serrement de la bouche entrouverte, renversement de la tête. Ces mimiques, déjà vues sur les visages des acteurs en Hyde pour exprimer l'extase de l'autre en soi, résultent ici du *morphing* entre les grimaces des deux stars. À la surface de la peau qui prête sa matière à la (con)fusion, se gondole et se soulève une masse osseuse devenue fluide (→ fig. 10). Parfois, Sophie Marceau ressurgit par flashes sous le masque

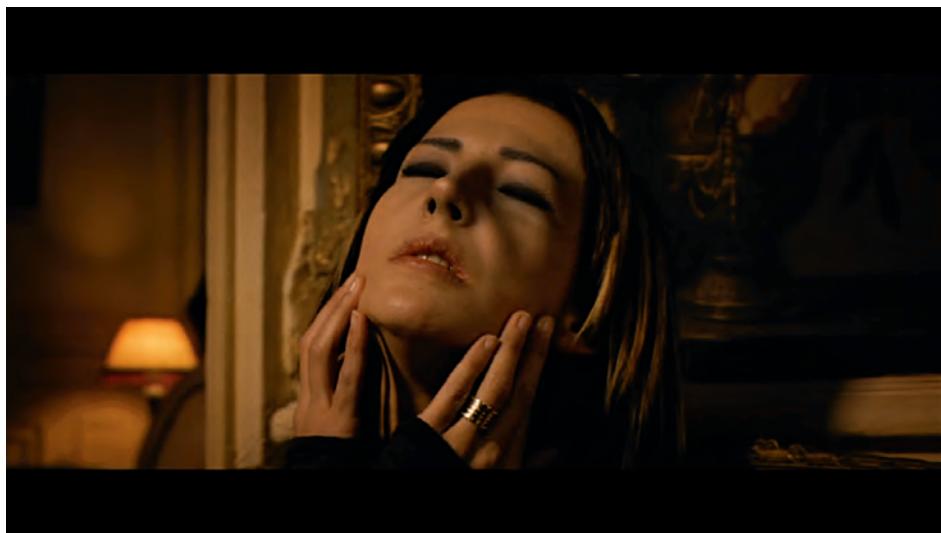


Fig. 10 Marina de Van, *Ne te retourne pas*, 2009 (d. r.)

de synthèse, ce qui atteste la présence réelle d'un jeu humain, affleurant sous l'effet spécial de l'image filmique. L'iconographie monstrueuse du changement à vue travaille l'enfouissement généalogique de plusieurs temporalités corporelles. Autrement dit, il est question de revenir en arrière, jusqu'au temps de formation des images. Ce qui en résulte, c'est de la mémoire faite visage. Au terme du voyage identitaire, dans l'antichambre du passé, telle une Alice de Lewis Carroll à l'allure de Madone, Monica

<sup>24</sup> Barthes qualifie ainsi de «sens obtus», le troisième sens des images, celui de la signifiance, qui échappe au signifié. En se référant au visage d'Ivan le Terrible sur les photogrammes du film d'Eisenstein, il insiste sur l'usage des postiches: «Le sens obtus a donc quelque peu à faire avec le déguisement» (1982: 49). La question est de savoir si le masque de synthèse est encore un déguisement qui puisse être détaché de la figure.

Bellucci, devant le miroir, se métamorphose par *morphing* en la petite fille qu'elle a été: Rosa Maria. Le souvenir traumatisque de son accident de voiture, avec son amie d'enfance, lui est alors raconté. Ces révélations psychologiques tardives, sur le trouble de la personnalité entre Rosa Maria et Jeanne, romancées en *flash-back*, apparaissent comme un prétexte. Elles ne sauraient cependant réduire la portée des changements physiques précédents bien plus troublants dans *Ne te retourne pas*, quand les deux visages d'actrices de quarante ans se sont retournés, se sont fracassés sur leur jeunesse oubliée pour s'en souvenir.

Il est tentant d'invoquer à ce sujet la «force plastique» chez Nietzsche «qui permet de se développer hors de soi-même», de «transformer et d'incorporer les choses du passé, de guérir et de cicatriser des blessures, de remplacer ce qui est perdu, de refaire par soi-même des formes brisées<sup>25</sup>» – sans oublier que la pensée de la plasticité est ici d'obédience cinématographique. David Lynch est justement le grand artiste, le «cinéplaste» de l'avenir appelé de ses vœux par Élie Faure:

Oserai-je rêver, pour un avenir lointain sans doute, la disparition, ou du moins la spécialisation du cinéanime, et la domination absolue du cinéplaste sur le drame formel précipité dans le temps<sup>26</sup>?

Le cinéma de David Lynch a été à même de défigurer, jusqu'à faire disparaître, les têtes des acteurs pour les remplacer par d'autres figures. Le devenir plastiqué du héros dans *Lost Highway* (1996) a été compris par Nicole Brenez comme un circuit plastique inédit où «ruptures et disparitions importent plus que ce qui disparaît, où la substitution est plus forte que les termes substitués l'un à l'autre, où la non-personne est bien plus importante que la personne qu'elle engloutit<sup>27</sup>». Dans la cellule de prison, le tour de passe-passe apparaît des plus énigmatiques puisque la transformation visuelle de Fred Madison (Bill Pullman), condamné à mort pour avoir démembré sa femme, en Pete Dayton (Balthazar Getty), jeune garagiste de la *suburbia* californienne, s'opère par un transfuge explosif. Il procède par fragmentation et par ellipse, le tout dans une ambiance enfumée. La recomposition de la scène impose de passer par-dessus ces crevasses de mystère et de prolonger le lien incertain entre plusieurs bribes: très gros plan sur les yeux de Pete en passe-muraille, mains sur la tête ensanglantée et déformée du prisonnier en convulsion, évaporations fumeuses le long des parois. Après une suspension dans les vapeurs bleutées, l'image mobile se précipite dans une béance corporelle, ce qui préfigure un accouchement cérébral à l'envers. Par recouplement, nous imaginons que Pete serait rentré dans la tête de Fred au point de l'exposer et de l'explorer à son image.

Ce passage filmique entre en résonance avec la réflexion innovante et stimulante de Catherine Malabou confrontant «la plasticité créatrice» qui qualifie la réception et la dotation de forme à «la plasticité destructrice» qui relève d'un «plasticage» de la subjectivité par une force d'anéantissement<sup>28</sup>. Dans son dialogue avec Judith Butler

<sup>25</sup> NIETZSCHE (1988: 78).

<sup>26</sup> FAURE (2010: 31).

<sup>27</sup> BRENEZ (1999: 189).

<sup>28</sup> Voir MALABOU (2009: 10–12).

à propos de *Domination et Servitude* de Hegel, Malabou définit à nouveau la « transformation de soi » comme un « détachement explosif » à l’égard du sujet devenant par « hétéro-affection » étranger à lui-même<sup>29</sup>. Cette pensée du sujet ne peut s’appliquer directement au personnage dans l’univers de Lynch où des tours de passe-passe fictionnel démettent les tenues psychologiques et troubent les identifications. *Lost Highway* introduit ainsi la création plastique d’un rôle composite associant deux figures reliées par une imagerie fantastique de hantise et de possession. Le processus fait intervenir une interface plastique, telle la surface du masque dans *Les Yeux sans visage* (1959) de Georges Franju qui recouvre le visage d’Édith Scob. Dans un long plan flou sur fond noir, après les événements figuratifs chocs en prison, une apparition indécise et indistincte, lueur fragile et fluctuante, n’a-t-elle pas imaginé une vacance figurative à la place du visage en reformation ? (Fred en) Pete, lors du développement second, est associé à une *figure du flou*<sup>30</sup>, symptôme visuel d’une nouvelle vie impossible qui vient signaler le retour du refoulé. La vision brouillée de Pete est diffusée et éclatée au point de sortir d’elle-même et de se retourner contre sa figuration à l’écran (→ fig. 11). Par ce biais, elle renvoie certes le flou identitaire à toutes sortes de



Fig. 11 David Lynch, *Lost Highway*, 1996 (d. r.)

complexes et d’effrois masculins, mais ce, du point de vue d’un œil tout-puissant. Sans jamais définir son sujet, l’esthétique de *Lost Highway* libère des procédés psychiques à partir de figures dédoublées, floutées, amochées, explosées. Bien entendu, « tous les

<sup>29</sup> BUTLER/MALABOU (2010: 95). Judith Butler pense le « redoublement » de la conscience en termes de « suppression » et de « substituabilité » (BUTLER/MALABOU [2010: 74–75]).

<sup>30</sup> Voir ARNAUD (2012: 188–190).

films de doubles jouent sur le flou de l'image<sup>31</sup>. Mais dans le changement de visages entre Fred et Pete la subjectivité a perdu de vue son référent psychologique. La figure du flou définit la matière fantasmatische instable de Pete en Fred, de Fred en Pete, à la merci des déformations et des déplacements. Elle s'étend à la fabrique d'images les unes sous les autres au point d'anamorphoser le regard, le sien, le nôtre, jusqu'à l'effusion. À la toute fin de la fiction, Fred, qui a remplacé Pete à l'écran, est de plus en plus flashé par des lueurs rouges, bleues et blanches, des voitures de police à sa poursuite. Il connaît une dernière transformation périlleuse en Pete. C'est en recourant à des vieux trucages illusionnistes – un masque, de la fumée – que le montage syncopé final de *Lost Highway* laisse entrapercevoir un visage cabossé entre deux états du héros ainsi plastiqué (→ fig. 12).



Fig. 12 David Lynch, *Lost Highway*, 1996 (d. r.)

Les contours formels de la cinéplasticité du visage viennent d'être dessinés en associant le cinéma dit de genre au cinéma dit d'auteur. Les différentes transformations retracées, du docteur Jekyll à *Lost Highway*, en passant par le jeu comique de Jim Carrey et les devenirs fantastiques des visages gothiques, ont ainsi placé le sens psychologique à un autre niveau que celui de l'identification aux personnages. La confrontation entre une technique de transformation et une expressivité faciale, qui va jusqu'à impliquer un changement d'acteurs, fait écho à des processus de formation symbolique ou psychique. Car le rapport de forces qui résulte de cette interaction libère des mouvements de remémoration, de régression et de transgression. Les figures de réinvention allient la mobilité des expressions du visage à une dynamique filmique

<sup>31</sup> LEUTRAT (1999: 85).

heurtée de façon à rendre spectaculaires les risques encourus dès que l'on essaie de changer. L'une des façons<sup>32</sup> de sonder encore plus avant la signification troublante de l'art du *deux en un* pour les visages de l'écran aurait été d'interroger la « plasticité psychique », cette capacité de la libido selon Freud à « changer d'objet » en cas de frustration<sup>33</sup>. Il aurait été question de comprendre la forme rythmique que prend la cinéplasticité avec l'énigmatique substitution d'actrices, qui se produit pour la première fois quand le visage cadré serré d'Àngela Molina surgit derrière la porte, à la place de Carole Bouquet en Conchita, dans *Cet obscur objet du désir* (1977) de Luis Buñuel...

### Bibliographie

- Arnaud, D. (2012),** *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond (Raccords).
- Aumont, J. (1992),** *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile (Cahiers du cinéma : Essais).
- (éd.) (1995), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française – Musée du cinéma (Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique 8).
- Aumont, J. / Benoliel, B. (éds) (2008),** *Le cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le spectaculaire. Série Cinéma).
- Barthes, R. (1982),** « Le troisième sens » [1970], *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil (Points Essais), 43–61.
- Berthomieu, P. (2009),** *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond (Raccords).
- Brenez, N. (1999),** *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris / Bruxelles, De Boeck Université (Arts et cinéma).
- Bullet, É.**, « Photogénie plastique », in : MALABOU (éd.), 194–207.
- Butler, J. / Malabou, C. (2010),** *Sois mon corps*, Montrouge, Bayard.
- Eisenstein, S. M. (1991),** *Walt Disney* [1941], traduit du russe par André Cabaret, Strasbourg Circé.
- Faure, É. (2010),** « De la cinéplastique » [1920], *Cinéma*, Houilles, Manucius (Écrits sur l'art), 11–35.
- Freud, S. (1999),** *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, 21 [1916–1917], traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard (Connaissance de l'inconscient).
- Lalanne, J.-M. (2003),** « Du numérique plaqué sur du vivant. À propos de Jim Carrey », *Art Press* 24, 120–122.
- Leutrat, J.-L. (1995),** *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile (Cahiers du cinéma : Essais).

<sup>32</sup> Un autre horizon d'approfondissement aurait été d'interroger les liens entre les procédés filmiques de la transformation à vue et la théorie de la plasticité neuronale qui revendique une part d'imprévisible, marque de notre singularité, dans l'interaction entre l'individu et l'environnement.

<sup>33</sup> FREUD (1999 : 439).

- (1999), «Murmures dans des chambres froides», in: ROUGÉ, 185–190.
- Malabou, C. (2009), *Ontologie de l'accident, la plasticité destructrice*, Paris, Éditions Léo Scheer (Variations X).
- (éd.) (2000), *Plasticité*, Paris, Éditions Léo Scheer.
- Nietzsche, F. (1988), *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* [1874], traduit de l'allemand par Henri Albert, introduction, bibliographie, chronologie de Pierre-Yves Bourdil, Paris, Flammarion (GF).
- Rauger, J.-F. (2008), «Gothique latin ou expressionnisme catholique», in: AUMONT / BENOLIEL (éds), 153–168.
- Rougé, B. (éd.) (1999), *Vagues figures ou les promesses du flou*, Pau, Publications de l'Université de Pau (Rhétoriques des arts 7).
- Tesson, C. (1995), «La transformation à vue», in: AUMONT (éd.), 332–349.