1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

62 | 2010

Varia

Profondeurs du visible : à propos de *Der sichtbare Mensch* de Béla Balázs

The depths of the visible: on Béla Balázs's Der sichtbare Mensch

Mikhaïl Iampolski

Traducteur : Régis Gayraud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3779>

DOI : 10.4000/1895.3779

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 28-51

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Mikhaïl Iampolski, « Profondeurs du visible : à propos de *Der sichtbare Mensch* de Béla Balázs », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3779> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3779>

1895 /
n° 62
décembre
2010

28

Béla Balázs.

Profondeurs du visible : à propos de *Der sichtbare Mensch* de Béla Balázs

par Mikhaïl Iampolski

L'isolement qu'ont connu les territoires de langue allemande pendant la Première Guerre mondiale a paradoxalement permis le développement dans ces pays d'une pensée cinématographique originale, dont les origines remontent aux années 1912-1913 avec Karl Bleibtreu (1859-1928) ou le Viennois Théodor Heinrich Mayer (1884-1949). On ne saurait citer ici tous les théoriciens qui, à la faveur de l'expressionnisme ou des remises en question d'ordre social agitant le monde germanique au cours des années 1910-1920, se sont penchés sur le cinéma, que ce soit pour en étudier les dimensions sociologiques, comme Siegfried Kracauer (1886-1966), ou s'y intéresser plus spécifiquement en tant qu'art, comme Carl Hauptmann (1858-1921)¹.

Ce dernier s'est attaché en particulier à la fonction du geste au cinéma. De ce fait, et bien qu'il n'emploie pas le mot de « physiognomonie », Hauptmann se trouve être le précurseur direct de la théorie de Béla Balázs. C'est en effet la notion de « physiognomonie » qui va servir de clef de voûte à la théorie de « l'homme visible » développée par Béla Balázs (1884-1949), le meilleur et le plus connu des théoriciens germanophones du muet. Sans passer au crible tous les aspects de sa théorie, on voudrait s'attacher ici à cette question de « l'homme visible » qui a

¹ Cf. F. Hardekopf, « Der Kinematograph », *Nord und Süd*, 2 août 1910 ; I. Viertel, « Im Kinematographentheater », *März*, 18 octobre 1910 ; K. H. Ströbl, « Der Kinematograph », *Die Hilfe*, 2 mars 1911 ; H. Tannenbaum, *Kino und Theater*, München, 1912 ; A. P. Igar, « Das Drama im Kinematographen », *Der Sturm*, n°2, 1912, K. Bleibtreu, « Filmkritik », *Die Ähre*, 21 septembre 1913 et 26 juillet 1914 ; « Theater und Kino », *Kinema*, 12 avril 1913 ; A. Kerr, « Kino », *Pan*, n°3, 1912-1913 ; W. Serner, « Kino und Schauspiel », *Die Schaubühne*, 28 août 1913, G. Lukács, « Gedanken zu einer Ästhetik des Kino », *Frankfurter Zeitung*, 10 septembre 1913 ; Ernst Loh, « Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik », *Die Argonauten*, 1914 ; F. Avenarius, « Vom Schmerzenskind Kino », *Der Kunstwart*, 1^{er} juillet 1918 ; Carl Hauptmann, « Film und Theater », *Die neue Schaubühne*, 1^{er} juin 1919 ; C. Mierendorff, « Hatte ich das Kino », *Tribüne der Kunst und Zeit*, n°15, 1920 ; Leo Rott, *Die Kunst des Kinos*, Wien, 1921 ; Oskar Diehl, *Mimik im Film. Leitfaden für den praktischen Unterricht in der Filmschauspielkunst*, Georg Müller, München, 1922 ; Georg Otto Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*, Bremerhaven, 1924 ; Otto Foulon, *Die Kunst des Lichtspiels*, Aachen, Die Kuppel, 1924 ; Rudolf Harms, *Philosophie des Films*, Leipzig, Meiner, 1926 ; etc.

1895 /
n° 62
décembre
2010

29

Profondeurs du visible : à propos de *Der sichtbare Mensch* de Béla Balázs

Études

fourni le titre de son premier livre, quelque peu occulté par des rééditions augmentées ultérieures².

Balázs est le seul chercheur ayant réussi à synthétiser pratiquement tous les thèmes de la pensée cinématographique de langue allemande dans une théorie exceptionnellement riche et satisfaisante du point de vue logique. Dans ses articles et dans ses livres, nous retrouvons les motifs développés isolément par ses prédécesseurs : le plan, la visibilité, le masque, le rythme, la suggestion énergétique, la corporalité, le caractère cosmique, la mimique et la gesticulation, etc. Mais tout cet ensemble hétérogène passe, chez Balázs, au travers d'un prisme philosophique propre. En 1904, il fait la connaissance de son compatriote György Lukács (ils fondent tous deux la compagnie théâtrale « Thalie »), qui consacrera plusieurs essais à Balázs réunis en 1918 dans le livre *Béla Balázs et ses ennemis*³. Avant de soutenir en

1908 une thèse de doctorat sur « La théorie métaphysique de la tragédie chez les romantiques allemands et Friedrich Hebel », Balázs a pour partie passé ses années universitaires à Berlin et à Paris, où il a été l'élève de Bergson (1906-1907) ; il a par ailleurs suivi, à Vienne, les cours d'un des représentants les plus cotés de la vie philosophique du moment, Georg Simmel, qui a eu sur lui une influence capitale.

Il met très peu de temps à édifier sa théorie cinématographique. Il fait paraître son premier article sur le cinéma, dénué de toute prétention théorique, dans le journal communiste berlinois *Die Rote Fahne* du 10 octobre 1922. En décembre 1922, il devient critique cinématographique du journal viennois *Der Tag*. Un an plus tard, il termine *Der sichtbare Mensch* (*l'Homme visible*). Le livre est achevé d'imprimer en mars 1924. Ultérieurement, Balázs

2 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien-Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924 (puis sous le titre *Eine Film-Dramaturgie*, Halle (Saale), Wilhelm Knapp, 1926) ; *Der Geist des Films*, Halle (Saale), Wilhelm Knapp, 1930 ; *Iskousstvo kino*, Moscou, Goskinoizdat, 1945.

3 G. Lukács, *Balázs Béla és akiket nem kell*, Gyoma, Kner, 1918.

Béla Balázs et György Lukács.

1895 /
n° 62
décembre
2010

31

Études
Profondeurs du visible : à propos de *Der sichtbare Mensch* de Béla Balázs

affinera et modifiera ses conceptions, mais le noyau de sa théorie demeure conservé jusque dans ses derniers travaux. Dans *l'Esprit du film* (*Der Geist des Films*⁴, 1930) et *la Culture du film* (*Filmkultúra*⁵), beaucoup plus développés que *l'Homme visible*, l'expérience du cinéma soviétique est assimilée, les enseignements de la révolution sonore sont compris, mais les chapitres fondamentaux de *l'Homme visible* sont reproduits sans modifications substantielles. Dans le premier chapitre de *l'Homme visible*, composé à partir d'articles publiés précédemment, Balázs, en réalité, reproduit sans y ajouter la moindre modification les idées exprimées par Hauptmann. Il affirme qu'il y eut autrefois une époque de « culture visuelle » où dominait l'image du corps humain.

Les artistes pouvaient dépeindre l'âme et l'esprit sans pour cela devenir « littéraires », car l'âme et l'esprit n'étaient pas enfermés dans le cercle des concepts, mais pouvaient entièrement se transformer en corps.⁶

L'accroissement progressif de la domination du mot dans la culture a fait le contenu des textes s'exprimer de plus en plus au moyen de notions intellectuelles détachées de la spontanéité inarticulée et de la nature vive. Le corps a perdu son contenu et, « sans âme, il est devenu vide ». Auparavant, « l'homme était visible » en tout son corps, « Mais dans la culture du mot, l'âme (à partir du moment où elle est devenue si facilement audible) est devenue presque invisible »⁷. Aujourd'hui, grâce au cinéma, l'homme retrouve sa visibilité, et l'âme, de ce fait, retrouve un moyen d'expression qui avait été atrophié dans le processus du développement culturel.

Nous voyons que le mouvement corporel, tout comme chez Hauptmann, est lié chez Balázs à une manifestation de l'âme, de la vie. Gertrud Koch, étudiant quelques sources de l'esthétique de Balázs, a mis en évidence la ressemblance frappante entre ses idées et les conceptions de Georg Simmel, notamment dans son essai sur Rodin⁸ (auquel se réfère également

4 Balázs, *Der Geist des Films*, Halle (Saale), Wilhelm Knapp, 1930 (Rééd. Frankfurt am Main, Makol Verlag, 1972 et dans *Schriften zum Film* Tome 2, Berlin [DDR], Henschelverlag, 1984 [désormais *Schriften* 2] ; trad. ital. [lacunaire] *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1954 ; trad. franç. *l'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977).

5 Balázs, *Filmkultúra. A film művészetfilozófiája*, Budapest, Szikra, 1948 (trad. allemande : *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*, Vienne, Globus Verlag, 1949 ; trad. angl. [du hongrois] : *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*, London, Dennis Dobson, 1952 puis dans une autre traduction : New York, Dover, 1970 ; trad. ital. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1952 ; trad. franç. [de l'allemand] : *le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 1972).

6 Balázs, *l'Homme visible*, [s.l.], Circé, 2010, p. 18 (trad. modifiée en fonction des sources de l'auteur qui sont le texte allemand et la traduction russe de Piotrovski [*Kul'tura kino*, Moscou-Léninegrad, Gos. izdatel'stvo, 1925]).

7 *Ibid.*, p. 19 (trad. modifiée).

8 G. Simmel, « Rodin », *Philosophische Kultur : Gesammelte Essays*, Leipzig, Klinkhardt, 1911 (trad. franç. *Michel Ange et Rodin*, Paris, Rivages, 1996).

Georges Simmel.

1895 /
n° 62
décembre
2010

33

Études
Profondeurs du visible : à propos de *Der sichtbare Mensch* de Béla Balázs

Hauptmann). Simmel a lui aussi montré que le psychologique s'exprime avec le maximum de poids dans le corps en mouvement⁹. Balázs assimile une manifestation aussi spontanée de l'âme à la nature, dans la mesure où la nature, justement, agit en opposition au mot, lequel démembre, isole et tue le corps. Dans un article de 1922, « Samson et Dalila », où Balázs pose presque pour la première fois la question, essentielle pour lui, de la stratification sémantique du film, le jeu de Maria Korda est caractérisé de la façon suivante :

Elle n'est pas naturelle – elle est elle-même la nature (laquelle n'est pas toujours « naturelle »). Dans sa beauté irrationnelle, physiognomiquement indestructible, elle est une force de la nature, de l'esprit, des éléments. Elle ne « joue » pas (ce qui manque, quelquefois), mais agit aussi justement qu'une tempête ou une chute d'eau¹⁰.

Le spectacle du corps expressif comme de la nature doit, selon Balázs, réapprendre à l'homme le langage oublié de la nature et conduire au rétablissement de l'unité perdue de l'homme et du cosmos. Un tel projet rappelle involontairement l'observation que feront plus tard Max Horkheimer et Theodor Adorno : l'homme, en plaçant la nature devant lui, s'en sépare au nom de son emprise sur elle¹¹. L'introduction de la notion de physiognomonie et l'examen de la corporalité, transformée en élément naturel, contredit une pratique aussi distanciée. Dans l'esprit de Dilthey et Simmel, le physiognomonique, l'humain, le spirituel s'étendent à la nature, au monde de la matière inerte. Ainsi, l'opposition « homme en contemplation – nature » disparaît. L'humain et le naturel se fondent en une vie qui leur est commune. Cette anthropomorphisation physiognomonique du monde se renforce chez Balázs d'article en article. Dans sa critique du film de Georg Jakobi *Ainsi sont les hommes*, il remarque que, pour Jakobi, « la masse n'est pas un élément naturel chaotiquement informe »¹². Au premier abord, une telle déclaration oppose la physiognomonie au naturel et la rapproche de l'ornementation (l'abstraction). Il faut toutefois comprendre la physiognomonie à travers le prisme des théories d'Aloïs Riegl, qui lie l'ornementation au concept de *Kunstwollen* (c'est-à-dire « volonté d'art » – d'après Riegl, l'ornement est l'expression la plus complète de la

9 G. Koch, « Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Bela Balázs », *Frauen und Film*, n°40, août 1986, p. 76 (trad. angl. « Béla Balázs : The Physiognomy of Things », *New German Critique*, n°40, Winter 1987, p. 170) .

10 « Samson und Dalila », *Der Tag*, 22 décembre 1922, dans B. Balázs, *Schriften zum Film* Tome 1, Berlin (DDR), Henschelverlag, 1982, p. 157 (désormais *Schriften 1*).

11 « Par le fonctionnement de leur intellect, les hommes se distancient de la nature pour la placer pour ainsi dire devant eux, afin de voir comment ils la domineront. » (Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [trad. franç. *la Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard « Tel », 1983, p. 54]).

12 Balázs, « So sind die Manner », *Der Tag*, 16 mars 1923 (*Schriften 1*, p. 181).

« volonté artistique » d'une époque et d'une nation donnée)¹³. Mais l'interprétation même de l'ornement à travers la catégorie schopenhauerienne et nietzschéenne de « volonté » le relie à l'idée d'*expression* énergétique, vitale, spontanée. Le naturel et l'ornemental, dans ce contexte, ne sont aucunement en opposition. On peut même dire que l'ornement (surtout physiognomonique) agit en qualité de substrat du naturel ayant atteint la volonté d'auto-expression, comme vecteur du principe anthropomorphe vital, introduit dans le naturel. La notion de physiognomonie acquiert progressivement des significations de plus en plus étendues. Dans l'article « L'Érotisme d'Asta Nielsen », l'érotisme, défini comme « possibilité illimitée de compréhension muette », acquiert lui aussi des traits physiognomoniques¹⁴. Dans sa critique de *L'Explosion* de Karl Grüne, Balázs étend pour la première fois les notions de mimique, de visage, de physiognomonie à la nature inanimée et aux machines :

La machine acquiert pour la première fois une vie, une physionomie sur laquelle se lit son humeur, une âme... [...] Le monte-charge de la mine a un visage aussi sinistre qu'une nuée d'orage dont le sombre secret cache et le bonheur et la mort¹⁵.

En fait, il s'agit de généraliser la conception de physiognomonie à tout le monde des images de l'écran. De la sorte, Balázs trouve une véritable *universalia* théorique, comparable par sa globalité à la notion de photogénie, elle aussi étendue à toutes les composantes cinématographiques. Aussi la physiognomonie permet-elle de synthétiser toute la richesse de la pensée cinématographique antérieure, de la concentrer en un seul noyau sémantique commun. Pour comprendre l'essence de la « révolution » théorique de Balázs, il faut, fût-ce brièvement, s'arrêter sur quelques postulats de la physiognomonie, formulés longtemps avant l'invention du cinématographe. Les idées physiognomoniques remontent à la plus haute Antiquité, mais elles ont pris un caractère relativement systématique à la fin du XVIII^e siècle, surtout dans les travaux du littérateur et prédicateur suisse Johann Caspar Lavater¹⁶. Pour

¹³ Aloïs Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893 (*Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 1992, 2002). Sur le concept de « volonté d'art » chez Riegl voir Erwin Panofsky, « Der Begriff des Kunstwillens », *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920 et, plus récemment, Daniel Arasse « Notes sur Aloïs Riegl et la notion de "volonté d'art" », *Scolies*, n°2, 1972, pp. 123-132).

¹⁴ Balázs, « Die Erotik der Asta Nielsen », *Der Tag*, 6 avril 1923 (*Schriften 1*, p. 185 ; trad. franç. dans *Hungarofilm*, n°3, 1984, p. 17 ; l'article est condensé dans l'entrée « Nielsen (Asta) » dans Alain Bergala, Jacques Déniel, Patrick Leboutte (dir.), *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 1991, p. 250).

¹⁵ Balázs, « Explosion », *Der Tag*, 6 avril 1923 (*Schriften 1*, p. 187).

¹⁶ Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778) (trad. franç. Gaspar Lavater, *la Physiognomonie ou l'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.*, Paris, Depélafoi, 1820, reprint à l'Age d'Homme, « Delphica », 1979).

Asta Nielsen dans *Afgrunden* (*The Abyss*), Urban Gad, 1910.

Lavater et ses partisans, l'appréciation physiognomonique est possible, parce qu'il existe un lien déterministe entre le visible et l'invisible, l'externe et l'interne, la forme et son contenu. De ce fait, la conception physiognomonique du monde (la mise à nu de ce lien) diffère de tout autre conception en ce que la compréhension en elle des objets nous est donnée globalement, spontanément, instantanément. Lorsque nous voyons un visage ou un paysage, nous portons sur eux une appréciation au niveau inconscient. La connaissance physiognomonique apparaît en nous sur la base du contact direct avec le monde ou sa représentation.

La méthode physiognomonique, qui connut une grande diffusion à l'époque du romantisme, agit comme méthode universelle de compréhension du monde. Alexandre von Humboldt, dans ses *Idées pour une physiognomie des plantes* qualifie la physiognomonie de la nature d'opposition aux disciplines désarticulantes que sont la botanique ou la zoologie, et montre sa relation avec la pensée artistique¹⁷. Il s'agit de comprendre le paysage comme un tout expressif possédant un caractère propre et unique en son genre. Tout naturellement, dès le XVIII^e siècle, une relation solide a été établie entre la physiognomonie et la théorie artistique. C'est en effet dans les Beaux-Arts qu'on rencontre la nécessité de concevoir un contenu doté d'une certaine profondeur à travers la représentation de formes purement externes, organisées dans un tout individualisé perceptible spontanément et intuitivement.

Au début du siècle, l'ouvrage capital de Heinrich Wölfflin *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) fut le point de départ de l'approche physiognomonique de la représentation. Wölfflin soumet à la critique la notion d'« imitation de la nature » en montrant que la *mimésis* ne saurait être un instrument effectif d'explication de la variété des formes picturales, qui doivent être liées à une « manière d'expression connue » :

Toutes les améliorations possibles dans la manière de « rendre la nature », n'expliquent pas en quoi un paysage de Ruysdael diffère d'un paysage de Patinir, et l'idée d'une « maîtrise croissante de la réalité » n'explique pas davantage le contraste que forment ensemble une tête de Frans Hals et une tête d'Albrecht Dürer. L'objet de l'imitation peut différer tant qu'on voudra, l'essentiel n'en reste pas moins qu'au XVII^e siècle, on s'est fondé sur d'autres principes « optiques » qu'au XVI^e, sur des principes qui sont bien plus profondément enracinés que ne le laisse soupçonner le problème des variations de l'art de l'imitation...¹⁸

D'après Wölfflin, tout paysage représenté n'est pas seulement le reflet d'une quelconque réalité objective, mais le témoignage de la vision intérieure de l'artiste, son « psycho-

¹⁷ A. von Humboldt, *Ansichter der Natur*, Leipzig, Reclam, 1977, pp. 84-101.

¹⁸ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952 (rééd. Gallimard, « idées-arts », 1966, p. 18, puis Gérard Montfort, 1989, p. 14).

portrait » original. En regardant un tableau, le spectateur saisit de manière physiognomonique l'état psychologique du peintre, tel qu'il transparaît à travers le « schéma optique » de la représentation. En 1909, dans son roman *l'Autre côté*, le peintre autrichien Alfred Kubin décrivait déjà le processus du dessin par le terme de *psychographique* :

Je renonçai à tout, sauf au trait, et pendant des mois je développai un singulier système de lignes. Un style fragmentaire, plus écrit que dessiné, exprimait, comme un instrument météorologique sensible, les moindres oscillations de mon âme... ¹⁹

Kubin était l'ami du jeune historien d'art Wilhelm Fraenger, qui appliqua la théorie physiognomonique aux Beaux-Arts. Il le fit dans son livre *les Gravures d'Hercules Seghers. Une recherche physiognomonique*, paru en 1922, c'est-à-dire juste au moment où Balázs s'intéressa le plus à la physiognomonie²⁰. Avant d'écrire son livre sur le peintre hollandais du XVII^e siècle Hercules Seghers, Fraenger avait collaboré avec Hans Prinzhorn, qui édita en 1921 un livre promis à un grand retentissement, *la Peinture des malades mentaux*²¹. Prinzhorn étudia près de 5000 dessins, sculptures, tableaux réalisés par des malades mentaux, et essaya de montrer de quelle manière le texte plastique est capable d'exprimer les caractères psychiques individuels de l'homme.

Dans son analyse des gravures de Seghers, Fraenger essaya de trouver une méthode encore

¹⁹ A. Kubin, *Die andere Seite*, Leipzig, Reclam, 1981, p. 119 (trad. franç. *l'Autre Côté*, Paris, Nouvelles éditions Oswald, 1983, pp. 124-125).

²⁰ W. Fraenger, *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch*, Leipzig, Reclam, 1984 [1922].

²¹ H. Prinzhorn, *Bildnerei der Geifangenen. Studie zur Bildnerischen Gestaltung Ungebetter*, Berlin, Axel Juncker, 1926.

Johann Caspar Lavater, *l'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depélafoi, 1820.

plus différenciée, celle de l'analyse physiognomonique de la représentation. Il se concentra sur l'analyse microscopique d'une gravure de Seghers, *Grandes ruines d'une église*, mena une analyse comparative poussée de cette gravure en la confrontant à un fragment du roman de Carl Philip Moritz, *Anton Reiser*, et arriva à la conclusion que ce peintre hollandais peu connu souffrait d'une forme particulière de psychose liée à des phobies²². Cette étude de Fraenger est, d'un point de vue méthodologique, d'une importance capitale. Elle démontre la possibilité de regarder une œuvre représentant un paysage, lequel semblerait avant tout n'avoir de rapports qu'avec des formes naturelles extérieures, comme un « miroir de l'âme », comme une masse à travers laquelle on peut lire la configuration d'un monde psychique. Les paysages de Seghers sont analysés par Fraenger comme des visages²³.

En 1923, Balázs publie, en hongrois, un texte important pour sa théorie, « Fiziognomia » (la Physiognomie), où il écrit :

Les visages des autres gens sont semblables à des masques de verre qui laissent entrevoir un autre visage secret, plus vrai. (Parfois, il est même caché sous deux masques). Je vois la *distance* entre

²² Fraenger, *Die Radierungen des Hercules Seghers*, op. cit., pp. 29-31.

²³ Sur les gravures de Seghers, voir également l'article de Carl Einstein dans *Documents* n°4, septembre 1929, pp. 202-208 : « Seghers projette son impuissance et son masochisme dans le paysage qui n'est pas la réalisation de sa personne mais plutôt son déguisement. [...] Il se cache dans le paysage, mais à cause de la crainte qu'il a de représenter les figurations érotiques refoulées, ceci se manifeste d'une manière voilée et les rochers grouillent de nus cachés et de monstres, symptômes d'une couche atavique. [...] ... chez Seghers la composition d'un paysage est équivalente à un déguisement, à une fuite, à un suicide. ».

le masque et le visage caché. Cela, c'est le caractère de l'homme : l'éloignement de soi-même, sa relation avec soi-même. Et tout ça prend des milliers de formes²⁴.

Le visage extérieur de l'homme est ici compris comme un masque, comme un élément « éloigné du soi », aliéné, exporté (Cf. la conception du masque chez Carl Einstein²⁵). Mais cet éloignement du masque extérieur peut être compris comme l'aliénation de l'humain, de l'intime, de l'intérieur dans l'extérieur, la nature (dans l'esprit de la philosophie de la vie [*Lebensphilosophie*]). Au fond, cette séparation du visage (sous forme du masque) et de l'homme n'est autre que la transformation du visage en un « texte étranger » ; en fin de compte, un paysage dessiné peut devenir le « texte étranger » de son visage. L'ouvrage de Fraenger expose la phénoménologie de cet aliénation du visage dans la représentation du paysage. Un autre trait éminemment important de la théorie physiognomonique de l'art est le dépassement radical de la *mimésis*, ou imitation de la nature, au sein, pourtant, d'un texte figuratif. Certes, la représentation cinématographique ne peut être comprise comme la psychographie kubinienne du caméraman ou du réalisateur. Mais la critique d'art a fourni une base pour quitter la problématique d'une pure imitation de la nature. Elle a permis de regarder la représentation comme l'expression du monde intérieur, comme un élément qui participe à l'expressivité. C'est justement dans ce contexte qu'il faut comprendre pourquoi Balázs étend la notion de physionomie au paysage, aux objets, aux machines, à tout le monde visible.

Jusqu'ici, cependant, les théories énoncées n'ont toujours rien dégagé de spécifiquement cinématographique. L'attrait de la physiognomonie pour la théorie du cinéma commence là où l'esthétique physiognomonique de la peinture se met à dériver. Tous les traités de physiognomonie indiquent que la grande difficulté dans la lecture des visages réside dans la superposition et l'interférence de trois « textes » simultanés sur le même visage : la structure innée et invariante du visage (on sous-entend qu'elle rend compte des qualités immuables du sujet), quelques lentes modifications apportées par l'âge, le mode de vie ou la profession, et le changement rapide des mimiques, qui révèlent sentiments et passions. Lavater distinguait la *physiognomonie*, science des éléments statiques du visage (son domaine de recherches essentiel), de la *pathognomie*, science de la langue des mimiques²⁶. Il distinguait

²⁴ Balázs, « Fiziognomia », *Tüz* (Vienne), 23 juillet 1923 (trad. allemande dans *Schriften I*, pp. 205-208 ; trad. russe dans *Iskousstvo kino*, n°2, 1986, p. 92).

²⁵ C. Einstein, « Maske und Verwandtes », dans *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1915 (trad. franç. *la Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, « L'art en bref », 1998, pp. 44-48).

²⁶ « L'une [la physiognomonie] révèle le caractère en repos, l'autre [la pathognomonie] le caractère en mouvement. Le caractère en repos se traduit dans la forme des parties fixes et dans l'inaction des parties capables de se mouvoir ; le caractère passionné, dans le mouvement des parties mobiles. » (Lavater, *op. cit.*, p. 6).

H. Richter, S.-M. Eisenstein, B. Balázs, La Sarraz, 1929.

de même la « forme naturelle » et la « forme accidentelle »²⁷. Louis Pierre Gratiolet (très apprécié par Eisenstein²⁸) distinguait la « morphologie », qui révèle la véritable nature des choses, et la « synésiologie », qui étudie les mouvements passagers²⁹. Des scientifiques américains contemporains, Paul Ekman et William Friesen, distinguent ainsi sur le visage trois types de signaux : « statiques », « lents » et « rapides ». Les trois types de signaux coexistent cependant sur une même surface, se superposant comme sur un palimpseste³⁰. L'un des critiques les plus perspicaces de la physiognomonie, Georg Christof Lichtenberg, reprochant à Lavater son mépris de la pathognomonie, niait la possibilité de lire dans les visages, en raison, justement, de la surcharge subie par les visages sous le poids de ces textes qui entrent

²⁷ Lavater, *Essais sur la physiognomie destinés à faire connaître l'Homme et à le faire aimer*, seconde partie, la Haye, 1783, pp. 131-132.

²⁸ Louis Pierre Gratiolet (1815-1865), professeur d'anatomie comparée dont les travaux portent sur l'anthropologie physique, l'anatomie du cerveau et la physiognomonie. Eisenstein le cite notamment dans *Montage* (nouvelle édition russe), Moscou, Muséï kino, 2000, pp. 83, 84, 145, 340, (éd. angl. *Towards a Theory of Montage*, London, BFI, 1991, p. 93 ; éd. ital. *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 50n, 113, 334).

²⁹ Gratiolet, *De la physionomie et des mouvements d'expression précédé de Conférences sur la physiologie en général et en particulier sur la théorie des mouvements d'expression*, Paris, Hetzel, 1865, pp. 10-11.

³⁰ P. Ekman, W. V. Friesen, *Unmasking the face. A guide to recognizing emotions from facial clues*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1975, p. 10.

en collision et se contredisent mutuellement. « Là où nous avons trop à voir, nous ne voyons rien du tout », écrivait-il³¹.

Le problème de la délimitation de ces signaux hétérogènes et celui de leur lecture isolée ont été fondamentaux dans la physiognomonie et ont suscité l'intérêt pour les textes figuratifs. Lavater, cherchant à extraire du visage tout le fortuit, « l'accidentel », considérait que l'idéal de la représentation était une silhouette au lavis d'encre de Chine, qui gommait entièrement les signaux « rapides ». Dans la première moitié du XIX^e siècle, les esthètes rompaient des lances pour savoir si les peintres devaient représenter des visages altérés par une grimace, c'est-à-dire par des signaux « rapides » (les grimaces dévoilent-elles l'essence de l'homme ou au contraire l'obscurcissent-elles ?). Mais la question se posa avec plus d'intensité encore quand apparut la photographie et la possibilité de fixer l'instant. Schopenhauer et Darwin donnèrent immédiatement leur préférence à la fixation photographique plutôt qu'à la peinture. H. Krukenberg, en revanche, affirmait qu'une appréciation physiognomonique ne peut être rendue sur la base d'un instant, mais à partir de l'impression synthétique d'un mouvement s'écoulant dans le temps, alors que la photographie fait passer en quelque sorte la pathognomonie au rang de physiognomonie³². Tout à fait caractéristiques en ce sens sont les efforts déployés par le célèbre physiognomoniste allemand Theodor Piderit, qui dénie tout rôle physiognomonique à la fois à la peinture et à la photographie, et travaille à partir d'un compromis imaginé par lui-même : des gravures spéciales, stylisées et synthétiques, prétendument aptes à dévoiler dans la statique le caractère synthétique du mouvement³³.

L'importance de la théorie de Balázs tient au dépassement effectif qu'il parvient à réaliser de la problématique « sans issue » du démembrage des différentes couches du texte figuratif. Balázs part, en effet, du principe de leur unité organique, non démembrable. C'est dans cette unité, ce caractère non démembrable, que le théoricien voit l'originalité fondamentale du texte physiognomonique. Le « langage naturel » dans lequel est « écrit » ce texte se fonde sur la théorie d'un sens vital, énergétique et transcendant, allant du plus profond au plus superficiel, traversant la stratification de l'être. L'énergie avec laquelle le sens se fraye un chemin jusqu'à la surface détermine aussi son caractère vital, parfois décrit comme « érotisme ». Pour Balázs, l'étude du cinématographe dans les catégories de « stratification » – « couche unique » est extrêmement caractéristique. Un tel point de vue permet d'intégrer à nouveaux frais la problématique déjà bien connue du caractère plan, superficiel de la repré-

31 G. C. Lichtenberg, *Werke in einem Band*, Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 1982, p. 253. Lavater répond au professeur Lichtenberg dans le chapitre XXXVII de son ouvrage (*op. cit.*, pp. 118-122).

32 H. Krukenberg, *Der Gesichtsausdruck des Menschen*, Stuttgart, Enke, 1913, p. 182.

33 T. Piderit, *Mimik und Physiognomik*, Detmold, Klingenberg, 1925 [1858].

sensation, en donnant à la notion de « visible » une profondeur qui lui fait défaut. Au tout début de *l'Homme visible*, Balázs décrit le théâtre comme « quelque chose de double » : nous percevons le drame et sa représentation. Mais les acteurs ne sont que « les interprètes du texte, qui, au-delà de la représentation, du début à la fin, nous est accessible à travers leur jeu – dans l'original. Cela parce que le matériau du théâtre est constitué de deux couches³⁴. » N'ayant pas une base littéraire préalable qui serait ainsi exprimée, le cinématographe ne provoque pas chez le spectateur cette traversée permanente de la couche du jeu et la lecture, à travers elle, de la couche du texte. C'est pourquoi dans un premier temps, Balázs définit le cinéma comme un texte à « couche unique ». Mais il se reprend aussitôt :

Toutefois, l'art cinématographique, à ce qu'il semble, n'a pas l'intention de renoncer à cette « profondeur » littéraire qui est une troisième dimension, celle de la pensée et se définit par le fait que *derrière* un phénomène visible en surface il est possible d'en pressentir un autre, caché³⁵.

Au théâtre, la stratification est créée par le niveau des mots. Le cinéma, lui, est purement figuratif (il s'agit du cinéma muet), comme un tableau. Et plus loin, Balázs pose le postulat fondamental de sa théorie du cinéma :

Comme sur la surface bidimensionnelle de l'écran, l'image du film, à la différence du mot, ne peut comporter aucun « arrière-plan », aucune « signification cachée » [...] cette seconde dimension du phénomène doit être portée à la surface du visible par la mise en parallèle. C'est dans ce qui est commun que réside la loi et dans cette loi se cache un sens profond, couché sous la surface, racine *unique* déployant une pluralité de rameaux. Le film n'a pas de langage philosophique capable de révéler le sens. Il peut le montrer au point d'intersection de différentes destinées.³⁶

De la sorte, la présence en parallèle sur une surface unique de différentes couches sémantiques, qui n'a cessé de poser problème aux physiognomonistes, est revendiquée par Balázs comme étant le mécanisme fondamental de l'accroissement de la richesse sémantique du texte cinématographique.

D'où l'attraction de Balázs pour toutes sortes de stratifications cinématographiques (souvent métaphoriques) et de parallélismes interprétables de plusieurs manières : montage parallèle, fable dédoublée, effet de « déjà vu »³⁷ sur l'écran, intervenant en interaction avec le visible à un moment donné ; pour le thème des doubles, où le parallèle sémantique est porté à la surface du sujet.

³⁴ Balázs, *l'Homme visible*, op. cit., p. 28 (trad. modifiée).

³⁵ *Ibid.*, p. 32 (trad. modifiée).

³⁶ *Ibid.*, pp. 32-33 (trad. modifiée).

³⁷ Ce terme qui apparaît en français dans le texte de Balázs (repris dans *Der Geist des Films* [*l'Esprit du cinéma*, op. cit., p. 144]) provient en droite ligne de Bergson (Cf. *l'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 1959 [1919]).

En 1924, Robert Musil publie une critique de *l'Homme visible* intitulée « Une nouvelle approche de l'esthétique ». Il y définit le caractère symbolique de l'objet au cinéma, qui provient de la physiognomonie, comme le résultat de l'abstraction et de la désagrégation des liens habituels du monde. Il a senti précisément les conclusions esthétiques prometteuses recelées dans l'ouvrage de Balázs. Puisque le texte physiognomonique crée une stratification mouvante à l'infini, il juxtapose constamment à la surface visible des couches qui, par essence, sont dispersées, n'ont pas de relations. Le palimpseste physiognomonique agit dès lors comme un désagréateur et un abstracteur des liens « naturels ». Selon Musil, dans la sensibilité physiognomonique,

[...] les liens psychologiques sont presque toujours tressés de telle manière que même si le tout y devient compréhensible à travers l'unique, l'unique n'apparaît qu'à travers le tout ; aussi lorsque les impressions deviennent inhabituelles et étranges, elles s'échappent aussitôt de leur contexte ordinaire et donnent à penser qu'elles entrent dans d'autres relations apocryphes. Dans ce cas, nous aurions quelque chose comme un maillon élastique dans notre tableau du monde apparemment défendu avec une férocité indestructible.³⁸

Musil a réussi à formuler de manière extraordinairement juste la manière dont l'entrelacement du tout et de la partie crée ce « maillon élastique » ouvert à de nouveaux sens et de nouveaux liens « apocryphes ». Mais il ne faut pas oublier que c'est toujours le visage humain qui a servi de modèle à toute cette nouvelle esthétique. Plusieurs textes parallèles – physiognomoniques, pathognomoniques, etc. – débouchent à la « surface du visage », venant des profondeurs. En un certain sens, il s'agit du « changement » ininterrompu des visages, décrit de manière expressive par Rilke dans les *Carnets de Malte Lauritz Brigge* (1910) :

... il y a des gens qui changent de visage à une vitesse incroyable, l'un après l'autre, leurs visages flambent, tout simplement. [...] Ils n'ont pas l'habitude de conserver une même figure, en huit jours, elle est usée jusqu'à la corde, ça et là, elle devient fine comme du papier, et de plus en plus, on voit l'envers du visage qui transparaît, et non le visage lui-même...³⁹

Chez Rilke, cette vision des changements de masques, d'une part est motivée par le fait que le héros reçoit le don de *voir*, d'autre part est liée à d'évidents dérèglements psychiques (plus tard, Brigge se rend à l'hôpital psychiatrique de la Salpêtrière, où il essaie de se faire soigner à grands renforts d'électrochocs).

³⁸ R. Musil, « Ansätze zu neuer Aesthetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films », *Der neue Merkur*, vol. VIII, mars 1925, pp. 493-494.

³⁹ Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Les Carnets de Malte Laurids Brigge* dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1993, p. 437).

Le lien de la multiplication des masques avec l'hystérie ou autre détraquage psychique n'est pas fortuit. La « plurimasquité » reflète directement l'idée du dédoublement de la personnalité, populaire dans la psychiatrie de la fin du XIX^e siècle, notamment chez Pierre Janet, et d'une importance particulière dans les travaux de Freud). La différenciation de l'inconscient et du conscient chez ce dernier s'appuie bien évidemment sur les recherches plus anciennes sur l'hystérie, en particulier sur l'idée de dédoublement de la conscience. Dans des textes antérieurs de Balázs – le livret de la pantomime *les Ombres* et le scénario *la Dernière Ruse de Tom Brann* (l'un et l'autre de 1920) –, le thème du dédoublement de la personnalité apparaît au premier plan. Le biographe de Balázs, Jozef Zsuffa, remarque :

Son intérêt pour le dédoublement de la personnalité, également clair dans sa pantomime *les Ombres* et dans son scénario reflète le trauma psychique qu'il a lui même subi, ainsi que les émigrés de son entourage qui essaient d'acquiescer une nouvelle personnalité, souvent opposée à l'ancienne. L'influence de Freud, qui vivait et travaillait à Vienne à la même époque, a certainement aussi permis le développement de la thématique balázsienne, même si Lukács et Balázs ont nié leur lien avec le freudisme⁴⁰.

Une seconde source de la conception duale du corps expressif chez Balázs fut certainement la philosophie de Nietzsche. À la veille de la Première Guerre mondiale, Balázs découvre les ballets de Diaghilev, en tournée à Budapest.

Il considère la danse comme une « possession » où le corps est subordonné à l'esprit. Il a découvert la double fonction de chaque geste : le geste doit être en même temps ornemental et plein de significations, créer une synthèse de mutité et d'intemporalité.⁴¹

⁴⁰ J. Zsuffa, *Béla Balázs: The Man and the Artist*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California, 1987, p. 97.

⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

1. Béla Balázs in der Wiener Zeit, wie ihn Benedikt Fred Dolb sah, der Zeichner des „Tag“.
(„Unsere Mitarbeiter in der Karikatur II.“,
in: Der Tag, Nr. 1110, 3. Januar 1926, S. 3.)

L'idée de la danse comme possession remonte au dyonisiaque nietzschéen. Gilbert Rouget, analysant la conception nietzschéenne de la danse, a remarqué que cette possession, selon Nietzsche, revêtait deux aspects – l'un de style abstrait, privé de tout caractère figuratif et s'exprimant dans le caractère convulsif de l'expressivité pure et débridée, et l'autre de style figuratif, fondé sur la « mimésis hystérique », l'imitation des dieux⁴². Le philosophe américain Allen Weiss découvre dans l'universum de Nietzsche deux corps – un corps dyonisiaque chaotique, privé de forme, d'identité, de mémoire et un corps apollinien, ayant forme, ordre et identité⁴³. Pour autant, les deux corps découlent en quelque sorte l'un de l'autre, troquant la *mimésis* contre l'expressivité pure, l'identité contre une pleine désintégration de la personnalité, l'objectif contre le subjectif. Cette dualité dialectique nietzschéenne, cette amovibilité dynamique et convulsive de l'objectif et du subjectif est présente dans la conception de Balázs de la stratification du texte comme stratification des corps, des masques. Ce que Rilke décrivait comme un carnaval successif de masques, comme un changement d'hypostases, Balázs le transforme pratiquement en interpénétration des masques, des corps, en une stratification du geste unique où l'ornemental (l'abstrait) s'unit de manière indissoluble au sémantique (au figuratif). Le sens de la conception de Balázs apparaît bien dans les divergences qui se font jour entre lui et un théoricien qui lui est parfois proche, Georg Otto Schnindt. Celui-ci fit paraître son livre l'année même où Balázs publia *L'Homme visible*. Beaucoup d'idées de Schnindt ressemblent à celles de Balázs. Lui aussi confère une grande importance au geste, voit dans l'art de l'écran un mode d'intégration de toute la diversité du cosmos – des pierres et des nuages aux personnes et aux plantes. Pour Schnindt, le rythme a une signification énorme. Mais les exigences de pureté stylistique et rythmique conduisent Schnindt aux conclusions suivantes :

au théâtre, le visage a plusieurs masques, au cinéma, un seul et unique masque doit être modelé. L'exigence du théâtre est : le visage ne doit pas avoir des traits trop marqués, trop énergiques, sinon, il ne sera pas assez mobile (E. von Possart). Au cinéma : le visage doit avoir des traits marqués, énergiques, mais sa mimique doit être atténuée⁴⁴.

Les catégories de pensée sont les mêmes – « plurimasquité », « stratification », mais les conclusions sont à l'opposé de celles de Balázs. Pour Schnindt, ce qui est primordial, c'est la caractéristique physiognomonique, pour Balázs, c'est la superposition des différents textes, le « suintement » de la physiognomonie à travers la pathognomonie.

⁴² G. Rouget, *la Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990 [1980]) (*Music and Trance*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 209).

⁴³ A. S. Weiss, *The Aesthetics of Excess*, New York, Suny series in Aesthetics and Philosophy of Art, 1989, p. 6.

⁴⁴ G-O. Schnindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*, op.cit. (trad. russe : *Isskousstvo kino*, Moscou, 1926, p. 24).

Schindt est l'héritier direct de Lavater. Des considérations analogues aux siennes conduiront le cinéma muet à se tourner vers le modèle vivant. Balázs est beaucoup plus proche de Lichtenberg, l'adversaire de Lavater. Il n'est ainsi pas fortuit de trouver dans *l'Homme visible* un petit chapitre intitulé « Les dangers de la typisation » où il est dit que le personnage choisi pour un film ne doit pas « figure[r] un type trop déterminé de telle sorte que son seul aspect extérieur ne lui confère, « au premier coup d'œil », le hiératisme d'une sculpture sur bois »⁴⁵. Balázs est singulièrement sensible au caractère hypnotique qu'engendre le moindre mouvement vu à l'écran, comme si ce mouvement laissait toujours entendre que sous le visible se tient quelque chose de caché. Et c'est justement dans ce mouvement ininterrompu donnant à entrevoir un sens qui se dérobe, que Balázs voit la base de la sémantique cinématographique. La représentation qui se meut sur l'écran est comprise à travers la métaphore du mouvement mimique. La profondeur des niveaux de sens semble ici presque infinie. Le 20 janvier 1926, dans son article « Le visage invisible », Balázs affirme que derrière le visible (les textes physiognomoniques et pathognomoniques) se trouve une couche supplémentaire, presque éthérée, celle du visage invisible, mais compréhensible⁴⁶.

Cette étrange utopie du visage dans le visage correspond en partie à un puissant mythe culturel formé à la fin du XIX^e siècle selon lequel à l'intérieur d'un corps s'en cache un second, un troisième, etc., jusqu'au dernier qui est réduit presque à l'invisible. Étudiant ce mythe, H. Schwartz a montré qu'il trouvait sa résonance dans la « double exposition » en photographie et dans le développement de la radioscopie. Mais Balázs comprend ce mythe populaire non tant à travers la métaphore originale des poupées gigognes qu'à travers le phénomène du mouvement. La stratification du visage provient de ce qu'à l'intérieur d'un mouvement s'en déploie un autre, ou bien du fait que la mémoire reporte la trace d'un mouvement sur l'autre.

Dans le même article, Balázs souligne l'analogie du cinéma avec le microscope (très populaire à cette époque), qui dévoile la couche invisible du monde. La comparaison du gros plan avec l'expérience microscopique est très importante pour le théoricien, mais l'essence de la sémantique cinématographique n'est pas liée tant au grossissement (comme on le croit parfois), qu'au *mouvement* des couches de sens. Le microscope apparaît surtout comme un mécanisme permettant de lire des micromouvements.

La théorie de Balázs se présente comme une conception phénoménologique originale fondée sur une immersion de plus en plus profonde dans un matériau, sur des procédures de contem-

⁴⁵ Balázs, *l'Homme visible*, op. cit., p. 45 (trad. modifiée).

⁴⁶ Une traduction russe abrégée de cet article – sans les positions théoriques de base – a été publiée dans *Kino* (Léninegrad) du 8 juin 1926.

tion du montage, habituellement envisagée d'un point de vue quasi-linguistique et nullement phénoménologique.

En principe, les physiognomonistes, tout en reconnaissant l'influence des facteurs extérieurs, s'entendent pour dire que la mimique et la physiognomonie expriment avant tout les pulsions internes. La théorie de l'expression se construit ici sur la compréhension du sens comme apparition d'une structure profonde dans les structures de surface (Cf. les théories linguistiques génératives modernes). Néanmoins, Lichtenberg affirmait déjà que l'influence de l'extérieur se reflétait sur le visage davantage que les émotions intérieures (ce qui le distinguait radicalement de la majorité des physiognomonistes)⁴⁷. D'après lui, le visage se présente comme l'agencement d'un « palimpseste » et d'un miroir. Un texte *reflète* les influences extérieures, un autre révèle les structures internes, ce qui suscite une fusion complémentaire des significations.

Si l'on transpose ces conceptions au cinéma, et notamment au montage du film, on peut dire que le cinéma, en jouant sur la substitution de ces sens, fait passer des significations réflexives, reflétées, pour des significations intérieures. Fonctionnant en mode *miroir*, le visage sur l'écran se présente comme un *palimpseste* – là réside l'un des grands paradoxes de la physiognomonie. Cette situation est confirmée, par exemple, par l'article du théoricien américain Lawrence Schaffer, « Reflections on the Face in Film » (Réflexions sur le visage au cinéma). Analysant en particulier le sens du sourire final de Chaplin à la fin de *City Lights* (*les Lumières de la ville*, 1931), dans la scène où la fleuriste, après avoir recouvré la vue, le reconnaît, il note :

La difficulté, pour « prendre la mesure » du sourire de Chaplin, est que ce sourire n'est pas seulement réactif, mais réflexif. Le visage de Chaplin reflète aussi la perception de soi par l'héroïne, autrefois aveugle. Paradoxalement, le sourire est tout autant dirigé vers l'extérieur qu'il renvoie vers soi-même.⁴⁸

⁴⁷ Lichtenberg, *op. cit.*, p. 279.

⁴⁸ L. Schaffer « Reflections on the Face in Film », *Film Quarterly*, vol. 31, n°2, Winter 1977-1978, pp. 4-5.

plation de plus en plus immédiate de son objet (la représentation sur écran), sur une tactique de contact visuel avec l'objet à travers sa « mise à nu » par strates. Mais la particularité la plus remarquable de cette esthétique est peut-être qu'elle permet, malgré sa proclamation phénoménologique, de jeter un pont inattendu vers la ques-

Mais pour la nature du cinéma, cette dualité des directions que suivent les significations – à la fois vers l'extérieur et vers l'intérieur – est fondamentale. L'aspect « en miroir » des structures de montage du film classique, le rôle majeur du regard et de l'échange de regards comme structurant, placent l'homme, dans le film, en position de contact réflexif permanent avec autrui. En ce sens, cette propension du cinéma classique – relevée par Schaffer – à introduire des scènes où la connaissance de soi du héros passe par son propre examen dans le miroir (*M* de Fritz Lang, où l'assassin se découvre dans le miroir, *Der Blaue Engel* [*l'Ange bleu*], de Sternberg, où le professeur prend conscience de sa dégradation en se regardant dans le miroir de sa table de maquillage, etc.) est tout à fait instructive. De la sorte, la révélation des sens profonds est donnée directement comme le produit d'une *réflexion* extérieure.

Certes, grande est la tentation de lier ce phénomène au problème philosopho-psychologique fondamental de « L'image de mon corps passant par celle imaginée dans le regard de l'autre », de renvoyer le lecteur au célèbre travail de Jacques Lacan sur la fonction du miroir dans la formation du sujet⁴⁹, etc. Mais cette voie prometteuse nous entraînerait trop loin du cinéma et de Balázs. Nous essaierons plutôt de projeter ce phénomène sur l'expérience classique avec le visage de Mosjoukine, attribuée à Kouléchoff⁵⁰. On sait que le visage « impassible » de Mosjoukine prenait pour le spectateur des expressions diverses selon les différents objets qu'il était censé regarder. La théorie du montage appréhendait cette expérience dans les catégories d'un changement contextuel du sens de l'élément signifiant, et tout, au bout du compte, conduisait à des analogies linguistiques. Du point de vue de la physiognomonie cinématographique, en revanche, la signification qui nous est donnée de l'intérieur, de manière réflexive, peut être lue comme un sens qui remonte des profondeurs, de l'intérieur. Cette transformation du miroir en palimpseste se produit à partir d'une conception – fondamentale pour notre compréhension – du sens comme inhérent à l'objet et non extérieur à lui (le modèle spatial du sens est construit traditionnellement à l'image d'un cocon renfermant la vérité dans ses enveloppes).

Dans son deuxième livre, *Der Geist des Films* (*l'Esprit du cinéma*, 1930), Balázs s'est heurté à

49 J. Lacan, « Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique » (Communication au 14^e Congrès psychanalytique international, Marienbad), *International Journal of Psychoanalysis*, 1937 et « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949), *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, n°4, 1949, pp. 449-455.

50 Sur cette « expérience » controuvée appelée le plus souvent « effet-Poudovkine » puis « Kouléchoff », voir *Iris*, vol. 4, n°1, 1986, « L'effet Kouléchoff » – où M. Lampolski publie une étude sur la nouvelle anthropologie de l'acteur chez Kouléchoff – et F. Albera, « Les faits Kouléchoff », dans Gérard-Denis Farcy, René Prédal (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Montpellier, L'Entretemps, 2001, pp. 97-114.

la nécessité de relier son axiomatique physiognomonique à celle du montage. Au début de son livre, il a relié la spécificité du langage cinématographique à trois composantes : le gros plan, l'angle de vue et le montage. La partie consacrée au gros plan conserve en gros l'orientation physiognomonique traditionnelle. La partie intitulée « L'angle de vue » débute par un passage théorique :

L'angle de vue est également lié à la physionomie, mais il n'offre pas une « physionomie en soi ». Il n'offre que celle que nous voyons. Et ce que nous voyons change selon l'endroit d'où nous regardons. La physionomie est liée au point de vue, c'est-à-dire à l'angle de vue. La physionomie n'est pas seulement une donnée objective, c'est également le rapport que nous entretenons avec elle. Une synthèse.⁵¹

Ainsi, l'intervention de la physiognomonie dans la structure du film s'effectue pour le compte de sa « miroirisation », de son rapport dans le montage. Ce qui est représenté sur l'écran s'unit à ce qui se trouve hors de celui-ci et ce qui est projeté sur l'écran. Il n'est pas fortuit que dans *l'Esprit du film*, Balázs revienne ouvertement et à deux reprises au thème du miroir.

Dans la partie « Le point de vue du miroir », Balázs étudie un épisode de *The Docks of New York* (*les Damnés de l'océan*, 1928) de Joseph von Sternberg⁵², où se superposent dans l'eau les reflets de la lune, des nuages et d'une ombre féminine. « Et cette ombre se dresse, remontant du fond du plan d'eau à sa surface »⁵³. Il se produit comme une égalisation sémantique de tous les objets qui se trouvent devant la caméra, et c'est à partir de cette égalisation que se produit l'intériorisation du monde cinématographique. Passant de la métaphore de l'eau à celle de l'âme, Balázs écrit : « Ce qui peut se refléter dans l'âme aura la substance, le caractère de l'âme »⁵⁴. Aussi, la structure en miroir, fonctionnant comme un mécanisme signifiant fondamental du cinématographe, réalise une véritable réunion de l'extérieur et de l'intérieur, de la représentation sur l'écran et de la réflexion du spectateur.

C'est dans ce contexte que la physiognomonie est introduite dans la partie consacrée au montage. Balázs analyse un passage du film de John Griffith Wray *Her Reputation* (qu'il attribue par erreur à D. W. Griffith). Ce passage se fonde sur le montage d'une série de plans de rotative en train d'imprimer un journal et d'une série de plans du visage terrorisé de l'héroïne victime de calomnies de la presse. Le montage associatif du fragment transforme la rotative en

⁵¹ Balázs, *Der Geist des Films*, op. cit. (trad. franç. *l'Esprit du film*, op. cit., p. 144 [trad. modifiée]).

⁵² Dont le nom n'est pas mentionné (il est seulement indiqué « film américain »).

⁵³ Balázs, *Der Geist des Films*, op. cit. (*l'Esprit du cinéma*, op. cit., p. 146 [trad. modifiée]). Le chapitre s'intitule ici « Cadrage en miroir ».

⁵⁴ *Ibid.* (p. 207 [trad. modifiée]).

une « monstrueuse machine » telle « un régiment de chars d'assaut passant à l'attaque ». Balázs remarque : « Grâce au montage associatif, un dispositif technique, neutre en lui-même, acquiert une physionomie »⁵⁵. Comme nous le voyons, dans le montage, la physionomie acquiert un caractère réflexif.

Ainsi, subitement, le visage passe-t-il du modèle phénoménologique idéal du cinéma au modèle fonctionnel du montage. *L'Homme visible* devient l'homme producteur de sens. Car c'est bien le visage humain qui unit dans le labyrinthe de sa mimique les significations extérieures et intérieures : il fonctionne *comme* le cinéma. Au cinéma, les structures de montage en miroir organisées de façon complexe sont constamment renvoyées, derrière le sens, « à l'extérieur », vers le spectateur, dans l'espace hors champ, et créent l'illusion d'un jaillissement du sens à partir de l'intérieur, à partir du déroulement constant des textes physionomiques porteurs de ce sens. La superposition du réflexif et du profond, de l'extérieur et de l'intérieur, crée, dans le cinématographe, cette stratification que Balázs (à la suite des physiognomistes du passé) considérait comme la base de la sémantique cinématographique.

Ainsi la théorie du regard, de la visibilité, de la corporalité, trouvant chez Balázs son développement le plus abouti et le plus juste, passe à une autre étape de la réflexion cinématographique – à la théorie de la construction des sens, à la conception du langage cinématographique ou du montage.

Traduit du russe par Régis Gayraud, revu par la rédaction et l'auteur.

⁵⁵ *Ibid.* (pp. 161-162 [trad. modifiée]). Dans le texte, le titre du film attribué à D.W. Griffith (*Sa Réputation*, prod. T. Ince, 1923, avec May MacAvoy) n'est pas mentionné. L'analyse est reprise dans les mêmes termes dans *le Cinéma*, *op. cit.*, pp. 116-117.