



Corps sans visage

Julie Mazaleigue-Labaste

► **To cite this version:**

Julie Mazaleigue-Labaste. Corps sans visage. Brepols; DELAPORTE François; FOURNIER Emmanuel; DEVAUCHELLE Bernard. La fabrique du visage de la physiognomonie antique à la première greffe avec un inédit de Duchenne de Boulogne, pp.327-346, 2008. halshs-00780017

HAL Id: halshs-00780017

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00780017>

Submitted on 22 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corps sans visage

Version auteur avant correction de Mazaleigue, 2008. « Corps sans visage », dans DELAPORTE, François, FOURNIER, Emmanuel, DEVAUCHELLE, Bernard (dir.), 2010, *La fabrique du visage de la physiognomonie antique à la première greffe avec un inédit de Duchenne de Boulogne*, Turnhout : Brépols, 327-346.

Si la greffe du visage a fait couler tant d'encre, c'est qu'elle est, d'un point de vue anthropologique et au-delà de toute considération technique et médicale, irréductible à toute autre transplantation. La vision d'un visage ravagé provoque horreur et répulsion, bientôt suivies de pitié. La défiguration touche en effet directement au soi, dans sa relation à autrui et à lui-même. La destruction du visage signe la désertion de l'individu, atteint au cœur de son identité et de sa relation aux autres. Cette absence l'éloigne tant de lui-même que de la sphère sociale.

Paradoxalement, il est pourtant des corps sans visage qui attisent le désir : corps masqués, corps cagoulés, où l'interface du rapport à soi et aux autres disparaît, oblitérée et absente. Comment alors ce qui cause l'horreur d'un côté peut-il être objet du désir de l'autre ? Comment celui ou celle qui n'a plus de visage devient objet attirant, et non pas repoussant comme le défiguré ? Existente en effet un type de pratiques et de représentations qui mettent en scène une individualité sans visage. Elles sont habituellement qualifiées - en un sens non clinique du terme¹ - de « sadomasochistes » ou « fétichistes » par beaucoup, leurs acteurs y compris. L'étrangeté de cette absence de visage constitue alors, par contraste, le lieu d'un questionnement sur celui-ci. *Puisque l'identification d'autrui passe de manière*

1. Notons d'emblée que l'emploi de ces mots ici s'éloigne de toute référence psychiatrique, psychologique, ou psychanalytique. A la différence des catégories cliniques, les termes « fétichisme » et « sadomasochisme » dans ses usages non techniques ont vocation à qualifier non des traits psychiques personnels, mais des types de comportements - délibérés, construits et socialisés - bien que les deux genres d'usages puissent se recouper et partiellement se recouvrir. Le terme le plus approprié serait sans doute celui de *fetish*, anglicisme largement employé dans les communautés concernées — bien qu'il existe des différences de catégorie plus subtiles entre « SM » et

fetish. Mais l'analyse de telles distinctions relève d'une sociologie des discours des sexualités alternatives qui n'est pas notre objet. On peut donc rester sur une définition minimale : ces termes vont ici qualifier des types de comportement sexuel, ce qui permet d'interroger les modes du désir qui les sous-tendent, en dehors de toute référence aux dynamiques psychiques qui en rendraient compte.

privilegiée par son visage, que nous apprend l'oblitération délibérée de ce visage sur l'identité du sujet quand ce dernier est objet de désir ?

Quelques précisions restent nécessaires. La question formulée ne porte pas tant sur ce qui advient pour le sujet masqué, que sur le sujet du regard qui s'y porte, et ce pour trois raisons. En premier lieu, la question porte sur l'objet du désir, et ainsi la perception qui le saisit. Ensuite, au sein du contexte spécifique qui constitue le lieu de ces réflexions, représentations et pratiques, esthétique et érotisme, sont intimement liées. Pour l'érotique *fetish* et sadomasochiste, la représentation esthétique des corps – visage compris, qu'il soit d'ailleurs masqué ou pas – fait *partie intégrante du plaisir*, sous la forme de mise en scène théâtrale, d'habillement, de transformation du corps, et de photographie. Le regard porté sur l'autre est une dimension essentielle. Enfin, il ne faut pas oublier, comme le rappelle l'anthropologue David Le Breton, que c'est d'abord l'autre qui a un visage, avant moi, et que c'est à travers ce visage autre que se constitue le mien². Le fait que j'aie un *visage*, non pas seulement un ensemble de traits physiques mais une surface dont une des caractéristiques essentielles est l'expressivité, est essentiellement lié à ma relation à autrui, et c'est à travers lui que je me constitue ce visage. A contrario, les aveugles de naissance présentent un défaut d'expressivité, par cette impossibilité d'un regard porté sur l'autre et de constitution réciproque d'un visage pour soi. De même, les qualificatifs racistes signent à la fois la disparition d'autrui, et celle de son visage, au profit de la « sale gueule », « trogne », « tronche », « face de rat », « faciès »³. Faire disparaître le visage sous un masque, c'est bien nier la relation habituelle à autrui, et faire apparaître un nouveau type d'identité. Tout masque, en cachant le jeu des muscles de la face, annihile l'expressivité qui en est le corollaire, tout comme le regard qui dépend non des yeux mais des mouvements musculaires ; c'est ainsi un autre visage, et un autre regard, étrange et inquiétant, qui apparaît à mon propre regard de spectateur.

Mais que fait-on disparaître lorsque l'on cache ainsi le visage ? Qu'est-ce qui se joue pour l'identité du sujet quand son visage a disparu ? Une telle absence ne doit pourtant pas seulement être saisie négativement. Cacher le visage, c'est aussi faire apparaître autre chose, et il reste à savoir quoi. Quelle est cette individualité sans visage qui surgit ? Quel type d'identité que celle du corps dé-visagé par opposition à celle du sujet en-visagé ? Et enfin, corollaire de cette seconde question, que cela nous apprend-il sur la place du visage dans la dynamique du désir ? Cette interrogation sur l'identité de

2. Le Breton D., Des visages : essai d'anthropologie. Paris, Métailié, 1992.

3. Ibid.

l'autre, objet du désir, va se distribuer selon quatre dimensions qui apparaissent dans les représentations sadomasochistes et fétichistes : l'obscénité, la désindividualisation, le grotesque, et la théâtralisation.

1. L'obscène

Ce qui apparaît quand on dépouille un corps *nu* de son visage soit en le masquant, soit en le cagoulant, est sa dimension *sexuée*. Le sexe lui-même, par contraste, amène le regard à s'y accrocher. En effet, le visage est habituellement le premier lieu de notre regard sur autrui. Le faire disparaître, c'est priver ce regard d'un point d'ancrage fort. Si un corps « simplement nu » laisse le loisir d'aller d'un pôle à l'autre du corps, du visage aux attributs sexuels, un corps nu d'où le visage est absent les laisse voir de manière écrasante, et dégage une impression d'obscénité.

C'est ce que l'on peut retrouver sur un certain nombre de photographies de Joel-Peter Witkin⁴. Ces dernières mettent le plus souvent en scène des corps monstrueux, ou infirmes, a minima étranges : handicapés, transsexuels non opérés, obèses, individus dotés de membres inversés, mais aussi fétichistes et sadomasochistes. Elles sont toujours à la fois érotisées et très esthétisées, la mise en scène théâtrale, les négatifs travaillés, souvent au niveau des visages, qu'il griffe ou retravaille pour y faire comme des masques et les rendre méconnaissables. Le travail de Witkin est revendiqué comme étant celui d'un *renversement* : renversement des valeurs, de l'histoire de l'art, mais aussi et surtout, puisque c'est ce qui nous intéresse ici, renversement des piliers de l'identification personnelle de manière à introduire un questionnement sur ces repères de l'identité de la part du spectateur. A propos d'une photographie intitulée *Le prince Impérial*, où il reprend en scène de manière grotesque une photographie de Napoléon III et de son fils, Witkin dit « *j'eus l'intention de montrer l'aspect fallacieux de toute identité dans notre monde moderne*⁵ ». C'est un des objectifs stratégiques de tout son travail.

[Joël-Peter Witkin, *Le prince impérial \(The prince imperial \)* – Photographie, 1981](#)

4. Castanet H., Joël-Peler Witkin, *L'angélique et l'obscène ; suivi d'un entretien inédit avec le photographe*, Nantes, Pleins feux, 2006. Witkin J.-P., *Joël-Peler Witkin*, Paris, Centre national de la photographie, 1999.

5. Castanet, *op. cit.*, p. 23.

Ainsi, dans *Phrénologue*, le masque posé sur le visage de la femme, qui oblitère ses traits et ainsi la possibilité d'une expression, fait d'autant ressortir par contraste l'obscénité du sexe aux lèvres distendues par des poids. Dans d'autres photographies, comme *Les grâces*, l'oblitération du visage par un masque oblige le regard à l'immédiate prise en compte du sexe masculin, enchâssé de manière dérangement dans des corps aux attributs et à la forme bien évidemment féminins. Le regard hésite alors entre le poids de la féminité du corps et celui de la masculinité du sexe. A contrario, la grande beauté du visage de *l'Homme au chien*, cette fois non masquée mais au contraire soulignée à l'excès, par la pureté des traits qu'il présente couplée à l'attitude corporelle qui impose immédiatement l'image d'une Madone, fait du sexe masculin un objet obscène et étrange.

[Joël-Peter Witkin, *Journies of the Mask, Phrénologue \(Phrenologist\)* – Photographie, 1983](#)

[Joël-Peter Witkin - *Les Grâces \(The Graces\)* – Photographie, 1998](#)

[Joël-Peter Witkin - *L'homme au chien \(Man with a dog\)* – Photographie, 1990](#)

On voit ainsi que l'obscène qui émerge du corps sans visage, en tant qu'il est objet du désir, n'est pas un caractère « en soi » du corps ou de certaines de ses parties habituellement cachées. L'obscène est une catégorie relationnelle. Il est le fruit d'un regard sur un objet, et apparaît lorsqu'il y a contraste, décalage, voire discordance entre des éléments, et lorsque ce décalage est cause d'une émotion chez le spectateur, gêne ou tout simplement malaise. Ce malaise est ici perceptif : dans la représentation qui nous intéresse, *Phrénologue*, il est le fruit d'une imposition du corps lascif et du sexe distendu au regard qui ne trouve plus dans le visage de point d'accroche, et ainsi de retrait.

Ce qui émerge alors de la disparition du visage sous le masque est l'écrasante présence d'un corps sexué sans contrepoids perceptif, qui devient, par cette puissance même, obscène. Lorsque l'on cache le visage au profit du corps, la perception que nous avons habituellement d'autrui dans les interactions sociales est alors dérangée. Dérangée non seulement par le passage d'un contexte social à un contexte privé, mais aussi par l'impossibilité de retrouver le premier pôle de notre regard, ce qui en conséquence donne au corps sexué une présence étrange.

Une telle obscénité apparaît aussi dans la célèbre toile de Magritte intitulée *le Viol*. Le malaise perceptif et le décalage y sont issus de trois sources. Ce qui est crûment montré en lieu et place du visage offert à tous est ce qui est ordinairement caché : il y a viol, le spectateur contemplant une intimité que l'on

s'attend à voir voilée. Mais, de plus, le visage disparu, et remplacé par les attributs sexuels, est dépourvu tant de pouvoir d'identification que d'*expressivité* ; ce qu'il donne à voir, ce n'est pas une femme, mais, pour reprendre les termes de Marcel Paquet⁶, *l'image du sex-appeal* : les attributs sexués de la femme, *génériquement* parlant. Enfin, le malaise et l'obscène naissent du fait que, perceptivement, on ne peut s'empêcher de tenter de *reconstruire* un visage : l'art de Magritte tient à ce remplacement des yeux par les seins, de la bouche par le sexe, du nez par le nombril, qui fournissent au regard des points d'accroche pour une possible reconstruction perceptive qui échoue toujours. Le résultat est la perception dérangeante d'un visage à l'expression muette et stupide. Le malaise tient alors à cette hésitation permanente du regard, entre reconnaissance d'un visage et constat de son absence et de son remplacement par un corps qui lui, reste désespérément sans visage. Visage absent de lui-même et corps sans visage venant en lieu et place, c'est ainsi qu'est exhibée la femme objet de désir.

[René Magritte – Le Viol – Huile sur toile, 1934](#)

Que se joue-il alors pour l'identité de cet objet ? David le Breton, à nouveau, rappelle à quel point *pour nous* le visage et les organes sexuels sont deux piliers de l'identification de l'individu⁷. Second constat : habituellement, ils sont cachés, et c'est à travers le visage de l'autre qu'il est objet de mon regard, et que je l'identifie. C'est donc d'un tout autre type d'identité, bien différente de l'identité personnelle, dont il est question quand il s'agit du corps sans visage. Si ce qui apparaît au regard est un corps complètement polarisé autour de ses attributs sexuels, nous pouvons alors dire qu'il s'agit d'un type d'identité bien plus large : identité de genre, qui a contrario est justement celle qui, dans *les Grâces*, est perturbée par la vision du corps des femmes transgenre non opérées dont les visages neutralisés par le masque ne nous disent rien. Car si nous sommes capables d'identifier des milliers de visages sans les confondre, c'est-à-dire de faire du visage un critère d'unicité, nous ne savons pas, pour des raisons qui tiennent à l'histoire tant individuelle que collective, individualiser à partir des corps eux-mêmes, encore moins des attributs sexuels – prendrai-je le pari d'être capable de reconnaître entre mille un corps dont je suis habitué à la nudité, il n'est pas certain que je le gagnerai. Comme le note Michel Leiris à partir des photographies de Seabrook d'une femme encagoulée de cuir dont il souligne l'inquiétante étrangeté, « *il ne s'agit plus d'une personne déterminée, mais d'une femme en général, qui peut être aussi bien*

6. Paquet M., *René Magritte. La pensée visible*, Cologne, Taschen. 1993.

7. Le Breton, op. cit.

toute la nature, tout le monde extérieur, que nous ainsi mis à même de dominer ». « Grâce à eux (les masques) la femme devient méconnaissable, plus schématique, en même temps que l'image de son corps s'impose avec un surcroît d'intensité⁸ ». C'est le *type*, au détriment de l'individu, qui s'impose à travers la perception du corps sans visage.

Néanmoins, cette analyse en termes d'obscénité reste insuffisante pour trois raisons. Premièrement, s'il est vrai que l'absence du visage perturbe notre relation habituelle à l'identité de l'objet pour en faire *un autre type de relation*, il serait faux de dire que nous vivons dans un monde où le corps sexué, objet de désir, est caché. Il s'offre au contraire en quasi permanence au regard, à travers l'omniprésence des images, qui, sans être nécessairement pornographiques sont le plus souvent érotisées - d'un érotisme dont on pourrait certes déplorer la fadeur et la froideur, mais qui n'en est pas moins présent. Et le regard habitué est aussi un regard moins sensible aux perturbations possibles.

Ensuite, n'oublions pas que cacher le visage derrière un masque, même une cagoule, ce n'est jamais le faire *réellement* disparaître : on sait qu'il est là, derrière le masque, et ce savoir constitue une dimension essentielle. Il ne s'agit pas tant d'une disparition que d'un *remplacement*, de l'apparition d'autre chose. Aurais-je à faire face à un corps à tête coupée – comme dans une des photographies de Witkin – je sais que ce corps a eu un visage, qu'il a été individu, et c'est justement cette absence anormale qui fait l'horreur et la fascination provoquée par le corps sans tête.

Enfin, le corps nu est loin d'être une constante des représentations sadomasochistes. La plupart du temps, le corps est mis en scène, à travers le jeu du vêtement qui prend alors dans la représentation une place essentielle. L'identité du corps sans visage est loin de se réduire à ce qui émerge d'une analyse en termes d'obscénité et de poids du corps sexué.

2. Désindividualisation et disparition de l'unicité.

La seconde dimension essentielle à une analyse du corps sans visage comme objet de désir est celle de la *désindividualisation*, à comprendre comme disparition de l'unicité et de la personnalité.

En effet, l'identification d'autrui par le visage ne relève pas, comme nous l'avons dit plus haut, simplement de types généraux, dont le genre ferait partie : l'identité de l'autre à travers son visage est celle d'un individu un et unique. C'est ce que montrent à l'inverse, les troubles liés à la prosopagnosie.

8. Leiris M. 1930, « Le "Caput mortuum" ou la femme de l'alchimisie », Documents, G. Bataille (dir.), rééd.. Paris. J.-M. Place. 1991. p. 461-466, p. 25.

Cette pathologie rare, due à des lésions cérébrales, se traduit en un trouble de la perception : le sujet atteint, s'il reste capable de décider qu'un stimulus est un visage et d'effectuer une reconnaissance typique en fonction de critères génériques comme l'âge, le sexe, l'appartenance ethnique, ainsi que de trouver dans certains visages une familiarité vague, est incapable d'individualiser. Les visages et leurs différences interindividuelles, corollaires de l'identité personnelle, lui restent opaques. Ce qui est alors ici lésé n'est pas une capacité à catégoriser sous des types (femme ou homme ; jeune ou plus âgé ; asiatique ou européen ; etc.), mais à individualiser.

Le visage est donc bien le haut lieu de l'identification individuante, et il ne faut pas oublier que, sur ce que l'on nomme carte d'identité, le visage, dont l'apparition photographique est sévèrement normée, est un critère essentiel de reconnaissance. Il est ce qui permet à chacun d'identifier les autres, et par là de s'identifier, comme individu autonome et non simplement comme membre d'un groupe. Il est donc à la fois fonction et valeur identitaires.

Par opposition, faire disparaître le visage sous une cagoule ou un masque revient à opérer une désindividualisation de pair avec une dévalorisation, coïncidant avec une double privation. D'une part privation des moyens de la reconnaissance d'un autrui en tant que personne : autrui masqué à mes yeux disparaît, et c'est autre chose qui apparaît en lieu et place. Cacher le visage, c'est rendre la personne à l'anonymat, qui, s'il peut être exploité positivement dans certains contextes sociaux ou politiques, revêt ici un tout autre sens, celui d'un dénuement. D'autre part privation de l'ancrage de la communication. Le visage en effet, en tant qu'il est à la fois le lieu de mon rapport aux autres et celui de l'expressivité, accompagne et sous-tend toute communication sans y être pour autant réductible. Son absence signe un déficit dans les conditions de la communication, me coupant d'autant plus d'avec les autres.

Faire du corps sans visage un objet de désir, c'est ainsi le dépersonnaliser en en faisant un corps anonyme. C'est en ce sens bien précis que l'on peut y voir une dynamique *sadique*, sous plusieurs aspects. Sadisme, car négation de la personnalité, et disparition de l'identité individuelle. Le corps sans visage n'est plus cet autrui auquel j'ai affaire dans les relations interpersonnelles. Qu'émerge alors à sa place ? Soit, du côté dominant du jeu de pouvoir sadomasochiste, une *fonction* en lieu et place de l'individu : celle du bourreau. Ainsi que l'analyse Foucault dans un cadre autre, celui de la punition, masquer la figure du bourreau n'est pas simplement le rendre impossible à reconnaître⁹. C'est aussi, en faisant disparaître la personne et en la rendant à l'anonymat, faire apparaître au premier plan et mettre en scène la fonction punitive et tout l'appareil qui la sous-tend. Analogiquement, cacher la figure du

⁹. Foucault, 1975, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, Paris.

dominant sous un masque ou une cagoule dont la ressemblance avec celles des bourreaux est loin d'être anecdotique, revient à l'investir d'une fonction dans un jeu érotique de pouvoir, de discipline et de punition. Celui qui cache son visage et se rend ainsi anonyme apparaît comme un personnage étrange et inquiétant : inquiétude d'une relation dans laquelle la communication est amputée, disparition de la personne au profit d'une inquiétante fonction, et inquiétude causée par cet anonymat.

Le second sens du sadisme, pour celui qui est dans ce cadre soumis au pouvoir du bourreau, rejoint les analyses sur l'obscène en les dépassant. Dépersonnaliser en effaçant le visage, c'est jeter un éclairage cru sur le corps sexué, ce qui investit le regard du spectateur complaisant d'une précision anatomique sur ce corps offert à la vue, soit dans sa soumission, soit dans sa fixation dans la représentation : mise en avant du sexe et des attributs sexuels secondaires, qui sont alors les points d'accroche de ce regard qui découpe.

Le jeu d'un tel découpage du corps par le regard est en permanence à l'œuvre dans l'écriture de Sade. Comme ont pu le souligner Barthes¹⁰, Klossowski¹¹ et Foucault¹², l'écriture sadienne opère une permanente *morcellisation anatomique* qui atomise le corps : jambe, sexe, cul – le terme est dans le texte sadien - sont les objets du désir, jamais un corps total. De fait, cette atomisation renvoie à un premier découpage qui la fonde : une décollation fictive et implicite, dont la conséquence est la désintégration de l'unité corporelle sans saisie perceptive unifiante. Le corps n'est plus pour mon regard cette totalité dont l'unité est garantie par la présence du visage qui joue comme garant de l'identité de l'autre, mais se réduit en permanence à l'une de ses parties.

Il est deux témoins privilégiés d'une telle disparition du visage chez les victimes sadiennes qui fonde cette découpe anatomique, et va de pair avec leur dépersonnalisation. D'une part l'asymétrie des *portraits* brossés par Sade. Comme le note Barthes, si les héros libertins se voient accordées de longues descriptions mettant en avant leurs traits et leur physionomie, c'est à dire l'expressivité de leur visage qui va de pair avec la description de caractères bien identifiés et uniques, les victimes, quant à elles, ne sont décrites que de manière purement rhétorique et *stéréotypée*, à travers des qualificatifs récurrents et *interchangeables* (des yeux « à peindre », « de la fraîcheur dans la peau », « une gorge sublime », etc.). Les descriptifs des visages et des corps ne renvoient qu'à des types généraux, faisant disparaître l'identité personnelle qui se fonde sur la différenciation fine des visages, et mettent au centre des parties

10. Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

11. Klossowski P., *Sade mon prochain*, précédé de *Le Philosophe scélérat*. Paris. Éditions du Seuil, 1967.

12. Foucault M., « Sade, sergent du sexe », in *Dites et Écrits II*, 1970-1975, Paris. Gallimard, 1994, p. 818-822.

sans qualifier le tout. Rappelons que le fétichisme se définit d'abord ainsi : comme remplacement dans le désir du tout par la partie, métonymie érotique, qui correspond exactement à ce qui s'opère dans l'écriture de Sade. L'autre exemple est celui de la mort de Justine à la fin de *l'Histoire de Juliette*¹³ : Justine ayant été foudroyée, les libertins trouvant son corps ironisent sur la beauté conservée de son cul par opposition à son visage calciné et détruit.

Ainsi, l'écriture de Sade dépersonnalise dans le discours même en ôtant leur visage aux victimes par des descriptifs qui n'en sont pas, les réduisant, privés de parole, à une identité de l'ordre de la partie anatomique. Le visage, garant de l'unité personnelle et du coup de l'intégrité du corps de l'autre, laisse quand il disparaît les atomes d'un corps qui ne sont plus que des objets réifiés du désir. C'est la partie et le type qui apparaissent, au détriment de la totalité et de l'individu. On pourrait lire à nouveau le tableau de Magritte en ce sens : car c'est bien une telle réification et morcellisation qu'il présente, en remplaçant le visage par des parties du corps sexualisées sans ambiguïté, faisant échouer le regard dans sa tentative pour reconstruire une physionomie qui reste désespérément absente.

Hans Bellmer ne s'y est d'ailleurs pas trompé lorsqu'il a, illustrant notamment Sade et Bataille, dessiné les impossibles désarticulations du corps¹⁴. Ses images mettent en œuvre, de pair avec la disparition du visage, une explosion des corps recomposés en constructions anatomiques hallucinées où n'apparaissent plus que les parties objets de désir, qui s'amalgament pour former d'improbables figures, telles ces images féminines pourvues uniquement d'une tête et de jambes gainées de bas, ce cube où bourgeonnent ce qui ne peut être décrit que comme un paquet de jambes néanmoins articulées, ou cette femme dont le corps ployé en d'improbables courbes se superpose et s'identifie à l'image du phallus. Bellmer fait de son crayon à la fois le scalpel et l'aiguille composant de nouveaux Frankenstein, qui ne suscitent pas tant l'horreur qu'ils ne mettent en scène la fascination du sujet désirant pour le corps de l'autre – surtout féminin pour Bellmer - qui n'est jamais plus l'objet du désir que lorsqu'il est ainsi fragmenté et distordu. Comme l'annonce son ouvrage éponyme, il décrit *l'anatomie de l'image*¹⁵, matérialisant sans relâche par ses œuvres l'objet du désir et tentant d'en capter à l'essence à travers ses images fantasmées, ainsi celle de la Poupée¹⁶, sculpture justement poupine, dont le regard qui s'attarde sur elle ne peut pas ne pas saisir l'érotisme trouble qui s'en dégage. On pourrait aussi tenter de

13. Sade D.A.F (1799), *Histoire de Juliette. Ou les prospérités du vice*, parties IV à VI. Paris. J.-J. Pauvert, 1987, p. 580.

14. Dourthe P., *Bellmer. Le principe de perversion*, Paris, J.-P. Four éditeur, 1999.

15. Bellmer H., *Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image*, Paris, Le Terrain vague, 1957.

16. Bellmer H., *Les Jeux de la poupée*, Paris, Editions Premières. 1949.

comprendre à travers les mêmes grilles de lecture ce qui se joue dans les images qui constituent la plus grande partie du cinéma pornographique contemporain, où l'enchaînement des *gros plans*, qui a bien aussi pour fonction et effet de *morcelliser* en permanence les corps, est centrale.

Faire de l'individu un « pur corps » sans visage, le privant de la fonction identifiante portée par ce dernier et de la valeur personnelle qu'il accorde, c'est ainsi faire de l'objet du désir un pur objet, car le corps anatomique n'est pas le corps investi d'une subjectivité, mais une *chose*. Ici, autrui disparaît, et son corps comme entité organique anatomiquement découpable le remplace.

[Hans Bellmer – La mitrailleuse en état de grâce – Assemblage, technique mixte, 1961](#)

[Hans Bellmer – La boule carrée – Dessin, 1940](#)

[Hans Bellmer – La poupée – 1937 \(photographies publiées dans *Les jeux de la poupée*, 1949\)](#)

C'est en suivant cette voie que Michel Leiris, déjà cité, tentant de comprendre la jouissance que l'on a « au simple fait de masquer - ou de nier - un visage¹⁷ », analyse le regard porté sur l'objet du désir sans visage : joie sadique, au sens déjà décrit, qui met le partenaire dominant face à un objet « sans âme, sans personnalité », qui n'est plus qu'une « universelle mécanique érotique » : « il n'est plus question maintenant d'une femme douée d'un état civil quelconque, ni même d'une figure représentant à nos yeux le féminin éternel¹⁸ ». Une telle qualification s'applique aux deux figures de la relation sadomasochiste décrite : le bourreau devient lui aussi, en tant qu'il n'est plus qu'une fonction, une simple mécanique érotique, instrument au service du désir de l'autre. Le corps sans visage et son anatomie crûment exhibée se confondent alors avec l'automate cartésien, sans esprit, pensée ni conscience, qui, déchu de son rôle épistémologique, figure le corps fantasmé, organique machine : construction mécanique, et instrument de plaisir.

Généralisation (passage de l'individu au type), instrumentalisation, « anatomisation », atomisation, et mécanisation, sont donc les processus qui accompagnent la disparition du visage.

Néanmoins, cette analyse reste encore insuffisante à dégager la totalité des dimensions en jeu dans la représentation sadomasochiste du corps sans visage. En effet, cette dynamique suppose que je sache

17. Leiris, art. cit., p. 23

18. Ibid, p. 24.

très bien que l'autre a un visage. Autrement dit, *il faut que cette tentative de réification n'aboutisse jamais*, que le regard se sache aux prises avec ce qui n'est pas une chose et dont il cherche à faire une chose, et que le masque reste un masque derrière lequel le visage est toujours présent. C'est à cette seule condition que le jeu de désindividualisation a un sens : *il présuppose et requiert un individu en-visagé*. Même dans l'écriture de Sade, même dans la mort de Justine, c'est encore elle, en tant que *personne*, que les libertins cherchent à profaner quand ils abusent du corps en moquant le visage disparu. Il faut que le spectateur hésite entre un visage et un non-visage pour que le tableau de Magritte garde un sens. Et, plus loin, le jeu érotique du masque ne vaut que dans la mesure où le sujet du regard peut imaginer la beauté cachée. Si, le masque ôté, se découvre un visage laid, ou même détruit, le choc du réel annihile le désir. Il s'agit donc d'un jeu de dupes : ubiquité du masque, qui n'a de sens que s'il cache un visage déjà désirable. C'est ce qui différencie alors essentiellement cette disparition fictive de la destruction réelle du visage dans la défiguration. L'existence du visage comme vecteur essentiel de l'identité de l'autre et de sa reconnaissance individuelle est la condition nécessaire de cette dialectique qui n'est jamais que *jouée* dans le sadomasochisme : il faut que le visage soit, toujours, pour pouvoir à chaque instant l'escamoter.

Mais au-delà de cette absence simulée de visage qui laisserait apparaître une autre dimension de l'identité non personnelle, liée au corps, le masque, comme il a déjà été dit, n'a pas simplement pour fonction de faire disparaître ; il représente et fait apparaître quelque chose. Il est non seulement cache, mais aussi représentation positive.

3. *Le grotesque*

La fonction positive du masque sous la forme du grotesque signe la troisième dimension de ces corps sans visage, objets de désir. Il est en effet difficile de nier les aspects grotesques des représentations qui ont été présentées, qu'elles soient visuelles ou littéraires. De plus, le masque, dans son emploi dans l'esthétique fétichiste et sadomasochiste, reçoit souvent un visuel *revendiqué* comme grotesque, autrement qualifié de « *bizarre* »¹⁹.

19. Voir Giard A., *Le sexe bizarre, pratiques érotiques d'aujourd'hui*, Paris. Le Cherche-Midi. 2004. On peut dire du bizarre, apparenté au « *freak* », qu'il est l'héritier historique du grotesque. Les relations entre le grotesque, le burlesque (voir supra), le *freak* et le bizarre mériteraient une étude conceptuelle et historique.

Entendons-nous bien a priori sur le sens du terme « grotesque » : ce dernier ne renvoie pas à un jugement de valeur, même s'il fait nécessairement appel à une qualification subjective de la part du spectateur, qui voit dans ce qu'il qualifie de grotesque un objet dont il se moque. Si le grotesque est ce qui fait rire ou du moins sourire, il est néanmoins une catégorie esthétique à part entière, qui peut s'appliquer tant aux œuvres de Rabelais²⁰, à la *Comedia dell'arte*, qu'aux représentations que nous présentons aujourd'hui. Il apparaît d'abord, en reprenant les analyses de Thomsen²¹, comme un principe de distorsion et de distanciation. Distorsion de la réalité, et distanciation à travers une exploration de cette réalité qui se veut satirique et moqueuse. Le grotesque est alors ce qui met en scène le réel sous forme d'un jeu, et vaut comme force de subversion de la réalité²². Il renvoie, comme nous l'avons dit, à une dimension subjective de la part du spectateur (ou du lecteur), une dimension affective, ambivalente en ce qu'elle met en jeu l'attraction et la répulsion face à la représentation proposée. Il émerge lorsqu'il y a perception d'une forme de décalage, et un malaise en résultant – il suffit que ce dernier soit perceptif, par la saisie de deux éléments contradictoires dont la coexistence apparaît comme sujet de moquerie. Le grotesque est en cela apparenté à l'obscène. Ce qui fait le caractère grotesque du non-visage du *Viol* de Magritte est le décalage entre d'une part ce que je m'attends à voir et ce que ma perception essaie de reconstruire (un visage) et d'autre part ce que je vois (une tête ridicule avec les seins à la place des yeux et le sexe à la place de la bouche).

Néanmoins, si le décalage qui fait rire ou sourire est le propre du grotesque, il reste que cette catégorie a une histoire, et que ce que nous qualifions de grotesque aujourd'hui diffère du pantagruélique ou du carnavalesque. Analysant la forme moderne du grotesque, Kayser y voit une mise en avant de l'insécurité et la prise de conscience de l'étrangeté à l'œuvre dans ce qui est le plus familier²³. Susciter le sentiment d'une irruption d'un risque dans le réel et d'une « inquiétante étrangeté » pour reprendre la traduction des termes de Freud²⁴, serait le propre du grotesque moderne. Ce glissement de nos

20. Voir le célèbre ouvrage de Mikhaïl Bakhtine sur Rabelais : Bakhtine M. (1965). *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris. Gallimard 1981.

21. Thomsen C. W., *Das Grotteske und die englische Literatur*, Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977 ; lehl D., *Le grotesque*, Paris, puf, 1997.

22. Shozo Numa affirme clairement dans la postface de son grand roman de science-fiction masochiste *Yapou. Bétail Humain* (t. 1, Désordres, Paris. Laurence Viullet. 2005) que l'écriture sado-masochiste relève de la catégorie esthétique du grotesque. Tetsuo Amano, lui, dit du masochiste qu'il est *burlesque*, en tant qu'il est moquerie consciente et prise de distance volontaire vis-à-vis de soi. Cité par : Miyoko T., « Sur Shozo Numa. Réflexions sadiques sur le masochisme », in *Shozo Numa. Cahier critique*, Editions Désordres, 2005—2007.

23. Kayser W., *Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg. Stalling. 1957.

24. Freud S. (1919), « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris. Gallimard, 2004.

catégories habituelles est bien ce que nous avons vu à l'œuvre chez Witkin. Il s'agit de susciter chez le spectateur le sentiment d'une dérobade de ce qui est ordinairement une certitude, et de remettre en question le sentiment de sécurité corollaire à cette certitude. Face aux visages cachés par de grotesques masques ou cagoules, c'est bien la certitude de l'identité individuelle qui est remise en cause.

Et il faut bien reconnaître que le jeu sadomasochiste est tout entier grotesque : bourreaux cagoulés qui ne jouent de la discipline qu'en pseudo-punissant une victime qui appelle le châtement de ses vœux, victimes complaisantes de leur désindividualisation qui recherchent les signes détournés d'un pouvoir qui n'en est pas vraiment un. « *C'est du chiqué*²⁵ », disait Lacan. Mais si ce grotesque est revendiqué et créé par les acteurs eux-mêmes, quel est donc l'objet qu'ils moquent ?

En cachant le visage délibérément, *ce que moquent victime comme bourreau, c'est le rôle de l'individualité personnelle dans le désir, qu'ils cherchent à montrer comme inconsistant en le réduisant à néant à travers le jeu de masques*. La prétention d'une essentialité de l'identité personnelle est rabaissée par ce jeu de retournement ironique. Tout se passe comme si ces représentations nous disaient : ce n'est pas le visage, ce n'est pas la personne qui compte, la preuve en est que nous nous en passons.

Mais il ne faut pas oublier que la présence du visage, et même du beau visage, derrière le masque, est le pivot de son efficace. Ce qui se joue alors n'est jamais qu'une disparition dont personne n'est dupe. Le jeu se retourne ainsi à nouveau : se moquant du visage, le sadomasochisme souligne en creux son rôle essentiel. La moquerie est donc double : en se moquant du visage, *les acteurs se moquent dans le même mouvement d'eux même et de leur propre prétention à destituer ce dont ils dépendent totalement*.

[Leigh Bowery \(performer australien\) par Fergus Greer \(1\)](#)

[Leigh Bowery par Fergus Greer \(2\)](#)

Double jeu, double ironie, double retournement donc. Tout un chacun sait très bien que derrière les masques, il y a des visages. Il y va là de ce qu'est le jeu : comme le rappelle Danto²⁶, le jeu de l'enfant

25. Lacan J., « Leçon du 2 février », in *Le Séminaire, Livre XXI, « Les non-dupes errent »* (1973-1974), inédit. Il qualifie ainsi le masochisme. Faute de pouvoir entrer dans le détail, il est néanmoins important de mentionner que ce que nous appelons ici « sadomasochisme » renvoie en réalité à une dynamique plus proprement masochiste, à l'exception du jeu de morcellement du corps. Pour une discussion approfondie de l'asymétrie entre sadisme et du masochisme à travers les œuvres de Sade et de Sacher-Masoch, voir : Deleuze G. *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris. Editions de Minuit, 1967.

26. Danto A. C. (1981), *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Paris. Editions du Seuil, 1989.

qui chevauche un bâton n'est un jeu que parce que l'enfant sait très bien que le bâton est un bâton et pas du tout un cheval. Ironie, parce que ce jeu réduit à néant une prétention à travers la moquerie tout en en dépendant. Grotesque, parce que cette prise de distance face au réel reposant sur sa distorsion et mettant en jeu les ressorts du ridicule et de ce qui prête à sourire est dérision tant d'autrui que de soi : jeu dérisoire de dérision, jeu de dérision dérisoire. On retrouve ici la puissance soulignée par Deleuze. L'esthétique inhérente au jeu sadomasochiste, à travers le masque grotesque, se moque de l'identité personnelle et de la prétendue importance d'un autrui pour le désir et dans le plaisir, autant qu'elle se moque de ses propres prétentions. Un tel travail de renversement est aussi présent dans toute l'œuvre de Witkin : « *je renverse les références de l'histoire de l'art* », celles de l'identité personnelle, mais aussi la prétention même de l'artiste. Le sujet entraîne l'objet dans sa déchéance grotesque, et s'accroche à lui pour mieux chuter. Critique radicale, de laquelle tout et tous sortent destitués. Ainsi que le souligne Tanaka Miyoko, « *Le masochiste (...) finit par transformer sa vision du monde de son partenaire en quelque chose de grotesque (...) Par la jouissance de donner aux autres une image repoussante et d'éveiller le dégoût, il projette d'impliquer, par capillarité, l'humanité toute entière dans l'humiliation* ».

A travers la subversion du rôle et de l'importance de l'identité personnelle dans le remplacement du visage par un masque grotesque, les représentations des corps sans visage cherchent à faire *déchoir* l'individu dans le désir. Compris sous cette figure du grotesque, le masque se fait déguisement, et indiquant une dernière dimension : celle de la mise en scène théâtrale de l'absence du visage.

4. Le théâtre

Le premier lieu du masque est en effet le théâtre. Tragédie grecque, théâtre Nô, *Commedia dell'arte*, il y affirme sa présence en cachant le visage des acteurs. Le rapprochement du théâtre et de l'esthétique fétichiste et sadomasochiste est loin d'être accidentelle. Rappelons que l'érotisme dont il est question a essentiellement besoin d'être vu, et que son règne est celui de l'image. Mais c'est d'une image théâtrale dont il s'agit, d'une part par la mise en scène soignée dont les représentations sont l'objet, de l'autre par le jeu de rôles qu'elles impliquent. Les individus y sont personnages, et ne le sont que le temps que se joue la pièce.

L'histoire du masque est celle d'un passage, avec le théâtre grec, d'une logique sacrée de présentation où l'acteur masqué se transforme pour devenir le dieu, à une logique de représentation, où le masque est ce qui, en dissimulant le visage de l'acteur, lui permet de jouer un rôle. Ce qui se joue ainsi dans le masque au théâtre, c'est le remplacement de la singularité du visage de l'acteur, qui est un individu, par l'universalité d'un personnage. Universalité, car si l'individu est un et unique, le personnage lui, être d'abord de mots, peut être incarné par une myriade d'acteurs, quand bien même ces derniers ne seraient pas masqués.

Les masques de la *Commedia dell'arte* sont des figures exemplaires en regard du sadomasochisme. Ils nous sont familiers, au moins parce que nous avons eu affaire à ces personnages masqués que sont Arlequin, Polichinelle, ou Pantalon. Cette forme théâtrale tombe sous la catégorie esthétique du grotesque. Les masques de la *Commedia dell'arte*, pièces maîtresses des costumes, présentent en effet un aspect monstrueux, absurde, le grotesque et le burlesque faisant partie intégrante des mises en scène et scenarii. La *Commedia dell'arte*, forme théâtrale italienne traversant le 16^{ème} siècle jusqu'au début du 18^{ème}, était extrêmement formalisée et codifiée²⁷. On avait affaire à une « économie théâtrale » fixée et typique. Les caractères les plus saillants de ce théâtre sont selon l'auteur les suivants : réseau rigide et typique régissant les relations entre personnages ; stabilité des rôles fixes ; emploi de costumes et de masques immédiatement repérables ; normalisation de l'interprétation imposée aux acteurs par les masques ; simplification de la mise en scène ; gestuelle stéréotypée ; lieux, répliques, monologues génériques.

Elle constitue donc une forme exemplaire du passage de l'identité singulière et individuelle à l'universel. C'est encore une fois le type, et même le stéréotype, le cliché, qui prend la place de la réalité mouvante et complexe, à travers le remplacement du visage expressif et toujours en mouvement par le masque rigide. Mais le théâtre sadomasochiste possède aussi ces caractères : rôles stéréotypés, scenarii rigides et fixes, transformation burlesque des individus, à travers les masques. Cette esthétique du cliché est revendiquée par ses acteurs. Ainsi, Catherine Robbe-Grillet fait de la scène théâtrale stéréotypée l'essence de tout érotisme, qu'elle ne ferait que pousser à l'excès²⁸. Hier et aujourd'hui les photographies fétichistes – clichés au sens premier, matériel, du terme - de Pierre Molinier, Gilles Berquet ou de Jean-Paul Four témoignent d'une mise en scène permanente de l'objet du désir et de ses

27. Zorzi R. (1983). « Autour de la *Commedia dell'arte* ». in *L'art du masque dans la Commedia dell'arte*, Donato Sanofi et Bruno Lanata (dir.), Paris, Belin. 1990.

28. Jeanne de Berg (pseud. de Catherine Robbe-Grillet). *Cérémonies de femmes*. Paris. Grasset. 1985.

ambiguïtés, à travers les jeux du masque, du travestissement, et de la lumière, le présence du théâtre étant fréquemment rappelée dans les images par de lourds rideaux.

Pour revenir à la *Comedia dell'arte*, on voit donc comment l'oblitération du visage par le masque est le point central d'une dynamique théâtrale de représentation et de remplacement de la réalité singulière par le type. Le masque, loin d'être un autre visage pour l'acteur, est un « *visage perdu* », « *parce qu'il est de couleur « perse » presque noire et parce que ce visage noir est un visage absent, qui montre quelque chose qu'on a extirpé. C'est un visage perdu parce qu'il est entièrement extérieur. Il représente, en d'autres termes, la négation du visage en tant que partie du corps où l'intérieur se manifeste de façon privilégiée, particulièrement visible, quasiment immédiate*²⁹ ».

Les masques sombres de la *Commedia dell'arte* effacent sans faire apparaître un autre visage en lieu et place. Ils jouent comme éléments de désingularisation et d'indétermination, cette désindividualisation étant intrinsèquement liée à ce que doit être le personnage joué, évacuant entièrement la personnalité du comédien au profit du rôle et du contexte : « *puisque ce dernier (le masque) enlève plus qu'il n'ajoute, et qu'il dépouille précisément l'acteur de son extériorité, il transforme le comédien en un personnage de surface et d'écorce, fait d'apparence, dont la psychè (...) n'est pas à l'intérieur mais à l'extérieur (...)* » . La disparition du visage sous le masque grotesque signe une dépersonnalisation, une « *personnalisation de surface* » et le remplacement de l'identité individuelle par l'identité générique du personnage, qui est celle d'une fonction.

C'est exactement ce qui se joue, à travers les mêmes mécanismes, dans l'esthétique sadomasochiste. L'oblitération du visage par le masque grotesque marque la substitution de l'individu et par son rôle et sa fonction, rôle stéréotypé dans un jeu théâtral au scénario rigide qui cherche essentiellement à se donner à voir.

29. Taviani F. (1983), « Ce que l'on prête au masque », in *L'art du masque dans la Commedia dell'arte*, op. cit.

Les représentations érotiques de corps sans visage, à travers le grotesque et la moquerie qui l'accompagne, soulignent le caractère dérisoire et pourtant essentiel du visage pour le désir. En ces lieux, le désir moque et se moque de la personne, dans un jeu ubiqué qui a désespérément besoin de ce qu'il s'escrime à cacher. Dérisoire dérision du visage, où tous, acteurs et spectateurs, objets et sujets du regard, déchoient en voyant leur identité et le statut qu'elle leur accorde dangereusement vaciller, faisant du jeu de masques le lieu d'une permanente tension entre personnalité et dépersonnalisation. Dans cette affirmation esthétique d'une érotique où le visage apparaît délibérément caché, le désir pointe alors vers un objet qui n'est plus le sujet personnel, mais le personnage, le rôle, la fonction, ce qui est le premier sens du terme '*persona*' en latin : le masque, et par extension l'acteur et le rôle. Les lois qui régissent l'identité des objets du désir diffèrent de celles qui président aux relations interpersonnelles dans l'espace social. Et si le visage est ce qui fait qu'il y a un autrui pour moi, alors ce désir n'a pas autrui pour objet : l'autre n'est objet du désir en tant que tel, mais en tant qu'il incarne le personnage qui lui est dévolu. Ainsi sont *les Amants* de Magritte. Au-delà de la plaisanterie facile sur caractère communément prétendu aveugle de l'amour, la disparition des amants sous un tissu qui pourrait bien être un linceul donne à voir la désertion réciproque de leur visage dans le désir.

[René Magritte – *Les Amants* – Huile sur toile, 1932](#)

Bibliographie

- Barthes, Roland, 1980, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris
Bellmer, Hans, 1949, *Les Jeux de la poupée*, Editions Premières, Paris
Bellmer, Hans, 1957, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, Le Terrain vague, Paris
Berg (de), Jeanne (Catherine Robbe-Grillet), 1985, *Cérémonies de femmes*, Grasset, Paris.
Bowery, Leigh (2002) ; Cassiada, Mariuccia ; Violette, Robert ; Greer, Fergus, *Leigh Bowery « Looks », Photographs by Fergus Greer 1988-1994*, Violette Editions, London.
Castanet, Hervé, 2006, *Joel-Peter Witkin, l'angélique et l'obscène* ; suivi d'un entretien inédit avec le photographe, Pleins feux, Nantes.
Danto, Arthur Coleman, 1989 (1981), *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Seuil, Paris.
Dourthe, P., 1999, *Bellmer. Le principe de perversion*, J.-P. Faur éditeur, Paris.

- Foucault, 1994, « Sade, sergent du sexe », in *Dits et écrits, tome II, 1970-1975*, pp. 818-822, Gallimard, Paris
- Foucault, 1975, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, Paris.
- Freud, Sigmund, 2004 (1919), « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard
- Giard, A., 2004, *Le sexe bizarre, pratiques érotiques d'aujourd'hui*, Paris, Le Cherche-Midi.
- Iehl, Dominique, 1997, *Le grotesque*, Presses universitaires de France, Paris.
- Kayser, Wolfgang, 1957, *Das Groteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Stalling, Oldenburg.
- Klossowski, Pierre, 1967, *Sade mon prochain ; précédé de Le Philosophe scélérat*, Seuil, Paris.
- Lacan Jacques, 1974, « Leçon du 2 février », in *Le Séminaire, Livre XXI, «Les non-dupes errent» (1973-1974)* (inédit).
- Le Breton, David, 1992, *Des visages: essai d'anthropologie*, Paris, Métailié.
- Leiris, M., 1930, *Le « Caput mortuum » ou la femme de l'alchimiste*, in *Documents*, G. Bataille dir., pp. 461-466, réed. J.-M. Place, Paris, 1991
- Mikhaïl Bakhtine, 1982 (1965), *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris.
- Miyoko, Tanaka, « Sur Shozo Numa. Réflexions sadiques sur le masochisme », in *Shozo Numa, Cahier critique, Editions Désordres, 2005-2007*. Cahier critique disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.editions-desordres.com/critiques/shozo_numa_cahier.php
- Numa, Shozo, 2005 (1956), *Yapou, Bétail Humain, Tome I*, Désordres - Laurence Viallet, Paris
- Paquet, Marcel, 1993, *René Magritte. La pensée visible*, Taschen, Köln.
- Sade, Donatien Alphonse François, 1987 (1799), *Histoire de Juliette, ou les prospérités du vice, parties IV à VI*, J.-J. Pauvert, Paris.
- Taviani, Ferdinando, 1990 (1983), « Ce que l'on prête au masque », in *L'art du masque dans la commedia dell'arte*, Donato Sartori et Bruno Lanata dir., Solin, Paris, 1983.
- Thomsen, Christian Werner, 1977, *Das Groteske und die englische Literatur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Witkin, Joel-Peter, 1991, *Joel-Peter Witkin*, Centre national de la photographie, Paris.
- Zorzi, Rudovico, 1990 (1983), « Autour de la commedia dell'arte », in *L'art du masque dans la commedia dell'arte*, Donato Sartori et Bruno Lanata dir., Solin, Paris, 1983