Language Related Research
E-ISSN: 2383-0816
https://lrr.modares.ac.ir
https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27
http://dorl.net/dor/20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9

Tarbiat Modares University

Vol. 12, No. 5
pp. 691-709
November & December 2021

Reçue: 07 November 2021
Reçu sous une forme révisée: 22 December 2021
Accepté: 30 December 2021

Visage et visagéité
Hantise figurative chez Mehdi Sahabi

*Denis Bertrand**

Résumé[1]

Le visage est partout dans l'œuvre de Mehdi Sahabi, frontal (« Portraits », « Figures », « Archamanians » et « Photo-journalism ») ou indirect (« Grafiti », « Totems », « Puzzled » et « Junkyard Cars »), toujours altéré, formellement transformé... La visagéité, entre figuralité et figurativité, en est un motif central. Pour montrer ses enjeux, nous étudions un extrait de *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty sur le visage *vu*. Exercice de « suspension phénoménologique » (*épochè*) que donne à voir un visage « à l'envers », détaché de nos habitudes de vision. Une double interrogation en résulte : (i) sur l'événement visuel qui fait passer le visage de son statut de « canon » du visible (*la* beauté) à un statut tératologique (*le* monstrueux) ; (ii) sur la relativité de l'*épochè*, jamais épurée de toute modalité, inévitablement imprégnée de pré-construits culturels.

Ces interrogations éclairent le statut du visage chez Sahabi, à la fois signe et emblème de la figurativité altérée. On identifie les chemins de sa déformation – de l'estompe à la déchirure, de la fragmentation à l'écrasement – à travers une typologie (extraits des séries ci-dessus). L'analyse sémiotique conduit à la dimension axiologique du visage, manifesté et dissimulé, exhibé et interdit. Cette exigence éthique définitoire de la visagéité, propre de la personne et induisant sa fragilité, est mise à nu dans le geste esthétique de Sahabi. Exigence ainsi exprimée par Levinas : « Ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. »

Mots clefs : visage, figurativité, sémiotique, phénoménologie, axiologie

*Corresponding author: Professeur émérite, Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis. Paris. France; *Email: denis.bertrandcotar@gmail.com*. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4013-4295

[1] Cet article est issu d'un projet de recherche « La sémiotique des œuvres de Sahabi » élaborée par Galerie *Mojdeh*. La conférence a été présentée au Musée d'Art Contemporain de Téhéran à l'occasion d'un colloque sur les œuvres de Mehdi Sahabi avec le patroniat de *Galerie Mojdeh*, *Fondation de Mehdi Sahabi* et *Musée d'art contemporain de Téhéran* (TMOCA).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

Introduction

Les conditions de rencontre à distance imposées par la pandémie du Covid 19 ont donné au visage un statut nouveau. Impossible désormais de parler et d'échanger face à face, de regard à regard, de sourire à sourire. Il nous faut en effet assumer le visage à distance, le visage médiatisé par l'image, avec son cadrage, sa fragmentation, son éclairage particulier, la lumière qui l'inonde ou sa pénombre en contre-jour. Il nous faut présenter un visage-portrait à des visages portraits ou à des visages absents, chacun dans sa vignette, parfois effacé et réduit à un simple nom sur un fond noir. Il nous faut, confrontés à un visage qui nous apparaît comme un nouveau signifiant, retrouver l'état brut de la vision. Ces circonstances particulières qui ont introduit une nouvelle réalité culturelle dans nos interactions a aussi, pour mon objet d'étude, un avantage inattendu. C'est en effet non seulement à une méditation sur le visage que j'invite ici, mais aussi, et plus précisément, à une réflexion sur le visage médiatisé par l'image, et appelant de ce fait une analyse sémiotique. Car cette médiation-même génère l'espace complexe de la « visagéité » comprise comme événement de sémiose, comme avènement de signification.

1. Problématique et corpus

Cet événement et cet avènement, j'en ai éprouvé la surprise et même la fascination en contemplant les œuvres en séries de Mehdi Sahabi.

Je me suis aperçu en effet que le visage y était partout disséminé, sous des formes et des formants divers, parfois de manière inattendue. Il y apparaissait moins comme représentation – figurative, réaliste, ou symbolique, que sais-je ? – que comme question, une question centrale, impérieuse, insistante, lancinante même, comme une hantise, du fait de cette diversité de ses modes de présence et, je dirais, de ses modes d'absence. Le visage y avait perdu l'évidence naturelle de sa donation, comme s'il lui fallait, à chaque fois, retrouver ses formants, élaborer sa forme ou ne pas la perdre tout-à-fait, bref, se constituer.

On le voit tantôt de manière directe et frontale, dans la série des « Portraits » bien entendu, – ou plutôt dans les « séries » de la série (qui se trouvent, de manière récursive, à l'intérieur de la série en question), chacun des visages ne semblant pas pouvoir exister isolément. Dans l'exemple suivant, les quatre états du visage de femme montrent surtout quatre traces de sa transformation. Celle-ci vient de l'extérieur, du matériau et de son traitement (les à-plats blancs, les effacements), non pas d'un contenu intérieur à la représentation elle-même

(comme le serait un changement d'humeur). De plus, il est difficile de « séquentialiser » la série des quatre images et d'y trouver une possible organisation syntagmatique qui permettrait de les lire comme un récit : la dimension narrative y est bien présente, mais elle est davantage fragmentée en éclats disjoints qu'unifiée en une séquence (d'anéantissement, par exemple) solidement ordonnée entre un état initial et un état final. La main qui disparaît n'est elle-même qu'un indice sans suite...

Fig. 1.
Série «Portraits»

Quoi qu'il en soit, la manifestation directe et frontale du visage se prolonge, dans d'autres séries, en apparitions de face, de profil ou de trois-quarts soumises à d'autres traitements plastiques. Elles caractérisent ainsi la série des « Archamanians », celle des « Figures » et celle du « Photo-journalism » dont voici quelques manifestations assez spectaculaires :

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

Fig. 2.
Série«Archamanians»

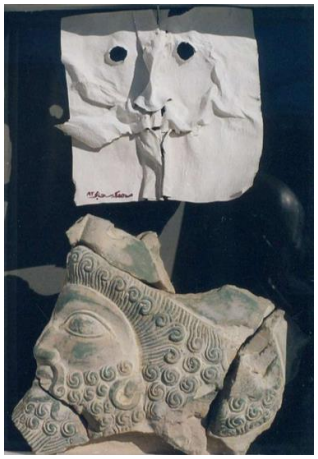
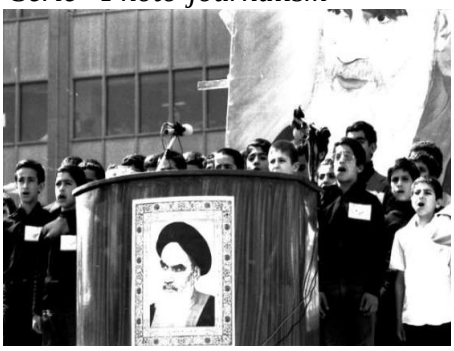


Fig. 3.
Série «Figures»

Fig. 4.
Série «Photo-journalism»



Mais, souvent, le visage apparaît de manière indirecte, fragmentée, détournée, déformée jusqu'à l'indistinction ; il devient même parfois imperceptible jusqu'à la quasi-invisibilité. C'est ce qu'on observe dans les séries des « Graffiti », des « Totems », des « Puzzled » et « Junkyard Cars », dont les quelques figures qui suivent sont assez représentatives : le visage ici ne s'impose pas d'emblée, on le perçoit peu à peu ; il émerge de ce qui n'avait rien à voir avec lui, ou même de ce qui le niait.

Fig. 5.
Série
«Graffiti»

Fig. 6.
Série
«Totems»

Fig. 7.
Série
« Puzzled cars»

Fig. 8
Série
«Junkyard cars photos »

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

Cela va jusqu'au triptyque grimaçant où les deux panneaux périphériques, faits de corps et de visages estompés, encadrent le panneau central où l'on perçoit, en très gros plan, une « gueule cassée » se confondant avec la carcasse cabossée d'un véhicule accidenté qui se l'est littéralement incorporée :

Fig. 9.
Série «Junkyard cars»

Et, si on veut suivre une sorte de gradation, on aboutit au visage énigmatique et effrayant de quelque figure d'outre-monde qui fixe et sidère son observateur timoré en contre-bas (figure 10). Bien entendu ce rapide parcours à travers les formes de visages relève d'un agencement second, et d'une certaine liberté interprétative. Mais il est intéressant d'observer, dans ces deux derniers visages des « Junkyard cars » (figure 9 et 10) un renversement formel de la rection figurative et des modes d'existence formels des deux figures en jeu : dans le premier cas (figure 9) la figure du « véhicule » est actualisée et celle du « visage », virtuelle, n'accède que peu à peu à l'actualisation. Le « véhicule » régit donc le « visage ». Cette rection explique peut-être l'effet d'incorporation qu'on a observé. Dans le second cas (figure 9), c'est l'inverse : le visage apparaît en premier, même monstrueux, avec ses deux yeux écartés dont l'un est surmonté d'un sourcil géant, le rictus de sa bouche déchirant la face d'un bord à l'autre, son nez réduit à une gigantesque fosse nasale... Et ce n'est que dans un second temps que le véhicule accidenté se dessine avec ses constituants, son capot, ses phares. Le « visage » régit donc le « véhicule ».

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

Fig. 10.
Série « Junkyard cars »

Dans tous les cas, frontal ou non, direct ou détourné, le visage se présente comme on le voit de façon estompée, altérée, déchirée, dédoublée ou pluralisée. Il se trouve pris dans un processus, apparaît comme une phase dans un devenir ; il est toujours formellement en transformation... On le voit simultanément affecté, par le matériau sur le plan de l'expression (rature, pochoir, tracé...), et par le lien qu'il cherche, le plus souvent en vain, en tant que sujet sur le plan du contenu, en quête d'un autrui qui se dérobe. En mouvement permanent et jamais statique, il relève de l'« action » et non pas de l'« état », il relève du « faire » et non pas de l'« être » – et ajoutons que ce « faire » lui vient du pur dehors, comme actant hétérodestiné, manipulé en somme. Bref, même nommé « portrait », le visage sahabien ne relève pas du descriptif et, d'une certaine manière, ne s'appartient pas.

C'est pour ces raisons transformationnelles que l'on peut parler de « visagéité » à son propos. Définissons ce terme, absent des dictionnaires ordinaires : la visagéité, à la différence de l'objet fini, accompli, qu'est le « visage », se présente comme une sélection de traits partiels, d'éléments minimaux, de fragments de sens plus ou moins disparates, susceptibles d'entrer en composition et de faire advenir « du » visage. On pourrait dire, en reprenant les termes de la sémantique structurale, qu'il s'agit de « sèmes » – ou unités minimales de signification – dont la composition en contexte de discours produira

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

un « sémème » : le sens effectif qu'on attribuera à un mot ou à une image dans leur énonciation en situation. Du fait de ce « précis de décomposition » analytique – et aussi créatif –, on comprend alors qu'une forme peut être « visagéifiée » ou « dévisagéifiée » à partir du seul jeu de quelques traits figuraux : deux ronds noirs alignés deviennent candidats à la figuration d'yeux – même s'ils ont été des phares de voitures automobiles.

Au total, comme le montre le rapide corpus que j'ai construit au sein des principales séries de l'œuvre de Mehdi Sahabi, il semble qu'entre figuralité et figurativité, et entre figuration et défiguration, le visage se présente bien comme un motif transversal de cette œuvre ; et on peut dire que la visagéité est à considérer comme une de ses préoccupations centrales.

La visagéité est également une préoccupation de la sémiotique plastique et figurative. C'est pourquoi je parlerai de cette dimension théorique dans un premier temps. J'essaierai d'en faire ressortir deux ou trois questions centrales, peut-être un modèle, avant de revenir, dans un second temps, sur les *manifestations* et les *enjeux* de cette visagéité dans l'œuvre de Mehdi Sahabi : les manifestations d'abord, pour en tirer une typologie ; et les enjeux ensuite, pour appréhender les implications plus larges, en termes axiologiques – c'est-à-dire en termes de valeurs, éthiques, esthétiques, politiques, culturelles en somme –, qui peuvent résulter de cette extension typologisable de la visagéité.

2. Sémiotique de la visagéité

Afin de faire apparaître les propriétés sémiotiques de cette visagéité, je prendrai appui sur un court extrait de *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty que j'ai intitulé, à partir d'une formule du philosophe dans son texte même : « Le visage vu "*à l'envers*" est méconnaissable ».

Pour le sujet pensant, un visage vu « à l'endroit » et le même visage vu « à l'envers » sont indiscernables. Mais pour le sujet de la perception, le visage vu « à l'envers » est méconnaissable. Si quelqu'un est étendu sur un lit et que je le regarde en me plaçant à la tête du lit, pour un moment ce visage est normal. Il y a bien un certain désordre dans les traits et j'ai du mal à comprendre le sourire comme sourire, mais je sens que je pourrais faire le tour du lit et je vois par les yeux d'un spectateur placé au pied du lit. Si le spectacle se prolonge, il change soudain d'aspect : le visage devient monstrueux, ses expressions effrayantes, les cils, les sourcils prennent un air de matérialité que je ne leur ai jamais trouvé. Pour la première fois je vois vraiment ce visage renversé comme si c'était là sa

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

posture « naturelle » : j'ai devant moi une tête pointue et sans cheveux, qui porte au front un orifice saignant et plein de dents, avec, à la place de la bouche, deux globes mobiles entourés de crins luisants et soulignés par des brosses dures. On dira sans doute que le visage « droit » est, entre tous les aspects possibles d'un visage, celui qui m'est donné le plus fréquemment et que le visage renversé m'étonne parce que je ne le vois que rarement. Mais les visages ne s'offrent que rarement en position rigoureusement verticale, il n'y a aucun privilège statistique en faveur du visage « droit », et la question est justement de savoir pourquoi dans ces conditions il m'est donné plus souvent qu'un autre. (...) (Merleau-Ponty , 1945 : 291-292)

2.1. L'épochè

Merleau-Ponty écrit quelque part, dans le même ouvrage, qu'on ne voit jamais les yeux d'une personne aimée, mais seulement son regard et son expression. On ne perçoit que le plan du contenu derrière lequel le plan de l'expression – qui le conditionne pourtant – disparaît. Or, ici, la scène qui nous est décrite consiste justement à faire disparaître le regard pour remonter à la perception brute des « yeux », la substance d'expression elle-même ; car, comme on vient de le lire, il ne s'agit même plus d'yeux mais de « globes mobiles entourés de crins luisants » (les cils)... Qu'est-ce donc que cet exercice de perception ? C'est ce que la phénoménologie appelle l'*épochè*. Ce terme désigne la fameuse « suspension phénoménologique », c'est-à-dire la mise en « suspens », entre parenthèses, de ce que l'on sait d'avance sur les choses simultanément à leur perception. Il faut rappeler ici le caractère fondateur de cette opération de virtualisation jusqu'à l'effacement des modalités appliquées aux objets perçus – les croire, les savoir et les vouloir dont nous les enveloppons –, opération fondatrice du regard phénoménologique. Le sémioticien-philosophe français, Jean-François Bordron, en note l'importance centrale dès le début de son texte « Phénoménologie et sémiotique », publié dans les *Actes sémiotiques* en 2011, dossier consacré aux relations entre les deux disciplines, ou plutôt aux deux « méthodes » dit-il. Il écrit, à propos de la phénoménologie :

Cette attitude de pensée « spécifiquement philosophique » s'oppose à la méthode qui prévaut dans les sciences de la nature, de telle sorte que si la phénoménologie peut prétendre à la scientificité, ce n'est pas au même sens que ces dernières. La différence réside dans la mise entre parenthèses de toute croyance au monde à laquelle renvoie le terme d'*épochè* et qui est le nerf et la

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

raison d'être de cette méthode. (...). Il faut ajouter que l'épochè ne supprime pas véritablement la croyance au monde mais *la révèle comme croyance* [je souligne, DB]. Elle est ainsi moins une négation qu'une libération par laquelle la croyance peut être décrite pour ce qu'elle est. (Bordron, 2011 : 114)

L'important est bien dans cette « révélation » : le croire est la modalité première soumise à nos perspectives perceptives et ensuite cognitives, ultérieurement narrativisées et pathémisées en désir, en crainte, en pouvoir, en action... Et c'est bien à un exercice d'épochè que se livre le narrateur-philosophe – comme l'artiste – en regardant un visage familier « à l'envers ».

Cet exercice révèle l'étonnante élasticité signifiante du visage, illustrant par excellence le « paraître imparfait du sens », formule inaugurale du dernier ouvrage de Greimas, *De L'imperfection* (1987), et qui en constitue le mot d'ordre. Car si le visage est une forme par essence déformable, c'est qu'il n'est jamais définitivement « accompli », « parfait ». Or, son paradoxe est qu'il est aussi par essence reconnaissable, identifiable, singularisable comme nulle autre forme dans le monde des formes. C'est par lui qu'on se reconnaît comme personne unique, c'est notre visage qui est sur nos cartes d'identité et qui atteste celle-ci.

Le visage est une des évidences premières du sens structuré qui nous est donné à la naissance, à travers le visage de notre mère, la première « chose vue », le premier ordonnancement du sens, peut-être les premières symétries au sein du monde alors « bariolé », comme dit Greimas, de la prime enfance. Les immenses variations culturelles de la représentation du visage – masques, portraits, monstres, extra-terrestres, etc. – semblent, plus ou moins directement, se fonder sur cette « norme » érigée comme *référent figuratif interne*, avant de donner lieu au formidable potentiel de variations – figuratives, thématiques, pathémiques – du visage en tant que motif. L'entreprise de Merleau Ponty, dans le texte qu'on a lu, consiste à nous mettre au plus près de cette fondation formelle du sens émergeant qui nous place dans un « espace phénoménal orienté » et, en même temps, au plus près de ce qui menace notre perception elle-même, entre l'évidence, la normalité et... l'aberration.

2.2. Analyse textuelle : la profondeur figurative

Observons donc ce texte sans engager évidemment, faute d'espace, l'analyse littérale qu'il pourrait appeler. On se contentera que quelques remarques, pour mieux comprendre le statut de la visagéité dans l'œuvre de Mehdi Sahabi. Notons d'abord que la segmentation de ce texte fait apparaître un « préambule » suivi de

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

trois brèves « séquences ».

2.2.1. Le Préambule : problème de perspective

Le Préambule repose sur un double jeu de catégories, articulant un *sujet* et un *objet*. Ou plutôt deux sujets dotés d'une compétence différente et deux objets distingués par leur orientation spatiale : le « sujet pensant » opposable au « sujet de la perception », l'objet-visage « vu 'à l'endroit' » opposable au même objet « vu 'à l'envers' ». L'opération qui les distingue est, pour le sujet pensant, la conjonction absolue des deux objets-visages, et pour le sujet percevant, au contraire, leur disjonction radicale : pour le premier, vus à l'endroit ou vus à l'envers, ces visages sont « indiscernables », sachant que « indiscernable », comme le précise le dictionnaire (*Petit Robert*), désigne ce « qui ne peut être distingué d'une autre chose de même nature » ; alors que, pour le second, au contraire, le visage vu à l'envers est « méconnaissable » – ce qui présuppose la connaissance établie du visage vu à l'endroit, connaissance dont le sujet de la perception se disjoint alors radicalement (par *épochè*).

Arrêtons-nous un instant sur la question de ce que signifient les locutions adverbiales « à l'endroit » et « à l'envers ». Le dictionnaire nous dit que l'« endroit », c'est le « côté *destiné à* être vu, dans un objet à deux faces » : endroit est alors « *opposé à* envers », logiquement destiné à n'être pas vu, si on en croit le dictionnaire. Mais cette description sémantique fait immédiatement surgir des problèmes : en quoi le visage peut-il être assimilé à un objet « à deux faces » ? Et, si on admet l'homologie de « endroit et envers » avec quelque chose comme « de haut en bas » et « de bas en haut » (ce qui reste très imparfait), que signifie, à propos du « côté » en question, qu'il est « destiné à être vu » ? Quel est l'actant source de cette « destination » ? Qui est le Destinateur ? Sans entrer dans cette discussion, il suffit de marquer la force de l'« orientation », ou, en termes sémiotiques, de la *perspective* qui s'articule en *point de vue* (du côté sujet) et en *focalisation* (du côté objet). La perspective est une force distributive de la spatialité à partir de la deixis (haut et bas, devant et derrière, etc.). C'est cette prégnance majeure de la perception qui détermine la suite du texte et son organisation elle-même.

Cette suite peut être comprise, narrativement, comme une aventure de l'*épochè*. Or, on constate que cette suspension n'est jamais aussi « pure » ou « totale » ou « absolue » que le laisse entendre la phénoménologie ; elle est toujours partielle et mêlée d'autres éléments qui font resurgir des croyances, des

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

peurs, des archaïsmes à la fois figuratifs et passionnels et font surgir ici, à propos du visage, les figures enfantines du monstrueux, du tératologique, de l'effrayant. N'est-ce pas ce qui apparaît aussi dans les visages de Mehdi Sahabi ?

2.2.2. Les trois séquences : le conflit perceptif / cognitif

Observons les *trois séquences* maintenant. On les distingue en observant à chaque fois en chacune d'elles une transformation narrative. Les traits démarcateurs de ces séquences sont, pour la première, un débrayage actoriel (« Si *quelqu'un* est étendu sur un lit... »), pour la deuxième un débrayage aspectuel-temporel (« Si le spectacle *se prolonge*... »), et pour la troisième un débrayage énonciatif (« *On dira* sans doute que... »). Observons ce qui se passe du point de vue perceptif, concernant la suspension modale du *croire*. D'une manière générale, on peut dire que l'« impureté » de son processus tient d'abord à la relation entre les deux sujets, à la rection de leurs rapports : le sujet « pensant » (ou sujet cognitif) et le sujet « perceptif » (ou sujet sensoriel). Lequel dirige l'autre ? Qui domine ? Sont-ils vraiment distincts ? Tantôt le premier empiète sur le second, et tantôt c'est l'inverse. Leur rapport de régissant / régi se renverse donc en cours de route.

Dans la première séquence, lorsque je regarde le visage depuis la tête du lit, la mémoire du savoir acquis fait que la perception est régie par le sujet cognitif ; elle offre alors l'image d'un visage « normal », c'est-à-dire « comme » à l'endroit. Mais le sujet perceptif réclame ses droits, il s'actualise presque : il est troublé, il constate un « désordre », il éprouve une difficulté à reconnaître un sourire à l'envers... Pourtant, aucun doute, le sujet cognitif reste le maître de la scène : c'est lui qui opère le transfert spatial en déplaçant le point de vue au pied du lit. Il se livre alors, « mentalement », à une épreuve de sanction véridictoire : le visage vu à l'envers est bien le même que le visage vu à l'endroit.

Dans la deuxième séquence, tout change sous la pression de l'aspectualité durative. Le sujet perceptif, comme libéré, s'échappe des contraintes cognitives et s'abandonne à sa perception. Celle-ci se manifeste par une profusion figurative d'images condensées dans une double isotopie : l'isotopie thématique du « monstrueux » et l'isotopie pathémique de l'« effrayant ». La bouche est au milieu du front, le nez renversé est privé de ses narines, le bas du visage et l'énorme menton sont occupés par les globes agités des yeux. On le voit, l'épochè ici mise en scène n'est pas totale. Si elle est bien régissante, abandonnant les repères du savoir – à l'inverse de la séquence précédente –, voilà cependant que le sujet perceptif est contaminé par le sujet pensant qui, à l'insu du premier, refait

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

surface : c'est lui qui revient rétablir, en un arrière-plan structurant, le cadre formel du visage vu à l'endroit, comme si sa topologie était enkystée dans la mémoire visuelle. Ce « sujet pensant », même virtualisé à son tour, impose la perspective – ou l'orientation – qui enchâssera les figures tératologiques sur le point de surgir : *la monstruosité naît de la norme*. Enseignement utile pour appréhender les visages de Sahabi.

Car il convient surtout d'interroger le statut des éléments figuratifs qui viennent, lexicalement, occuper ce cadre. Ce ne sont pas les parties habituellement identifiées du visage qui sont ici nommées : ni menton, ni bouche, ni yeux, ni nez, ni front. Ce qui se manifeste est, dit le texte, un « air de matérialité », c'est-à-dire une substance d'expression qui semble ne pas accéder encore à la forme du contenu : « orifice saignant », « globes mobiles », « crins luisants », « brosses dures ». En réalité, ces mots, s'ils annulent la nomination des organes du visage – organes du goût, de l'odorat, de la vue, du toucher... –, ne sont pas sémantiquement neutres pour autant, ni même minimalistes. La sémiose opère. Ils sont porteurs de contenu. Ils construisent un espace figuratif propre qui a lui-même son univers de référence dans l'imaginaire narratif. Ce sont les formes élémentaires d'un bestiaire archaïque, dinosaurien et prédateur – le tyrannosaure n'est pas loin ! –, que souligne la présence du sang dans l'orifice béant pourvu d'un grand nombre de dents (« plein de dents » – seul objet du visage effectivement nommé), des dents destinées à lacérer des chairs ! On le voit, les éléments figuratifs supposés n'être que substance d'expression désignant des matières dans une épochè véritable, désinvestie de tout savoir et de toute croyance, se déploient en réalité à partir des mots eux-mêmes en un univers narratif, thématique et pathémique déjà mentionné : « visage (...) monstrueux » et « expressions effrayantes ». Comme si les récits fantastiques et les peurs de l'enfance resurgissaient...

Soulignons donc, pour clore cette approche sémiotique de la visagéité, que la « naturalité » du visage « à l'endroit », où tous ces éléments sont si spontanément identifiés dans notre familiarité d'espèce, voisine brusquement avec la monstruosité : la normalité est presque contiguë à la tératologie. Est-ce à dire que le visage est perçu d'emblée comme fragile et menacé ? On pense à l'image des « gueules cassées », venue de la guerre de 1914-1918, ou aux visages des handicapés si incertains, quand de la moindre déformation surgit le monstrueux... On pense aux visages de Mehdi Sahabi.

Comment cohabitent en eux, selon une étrange proximité, l'évidence de la

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

norme et l'aberration de la tératologie ?

3. Visagéité en crise chez Sahabi

Ces analyses suggèrent donc les éléments d'un modèle, qui reste à construire. Mais en l'état, ces éléments sont susceptibles d'éclairer l'œuvre de Sahabi : tout particulièrement le statut du visage en son sein, à la fois manifestation et indice, signe et emblème de la figurativité altérée. Il s'agit d'identifier les chemins de sa déformation – de l'estompe à la déchirure, de la fragmentation à l'écrasement – à travers l'esquisse d'une typologie fondée sur quelques exemples (on s'appuiera sur un tableau de chaque série mentionnée ci-dessus).

Car la question qu'on peut se poser à propos des visages de Mehdi Sahabi est moins celle de leur présence insistante et transversale à travers tous les thèmes, les séries et les régimes visuels de l'œuvre, que la variété des formes de cette présence et le fait que cette variation même crée un espace de signification propre. C'est dire que la variation devient le lieu d'un discours et ce « lieu », comme n'importe quelle topique, même s'il est nouvellement créé, peut se structurer en une typologie.

Cherchons donc à apercevoir et à ordonner – même provisoirement – cette typologie issue de l'œuvre picturale de Sahabi.

La *première observation* porte sur les catégories qui vont la sous-tendre. Loin d'être des termes fixes, exprimant la plénitude accomplie d'un état de choses, elles vont nous apparaître comme des catégories mouvantes, processuelles, en modulation et en transformation continues, glissant en quelque sorte d'une imperfection à une autre. Ce phénomène est rendu perceptible, tant en création qu'en réception, par le cadre formel des *séries* et, mises en abyme, des séries au sein des séries : la série insiste, répète, module, transforme, revient encore et encore sur le motif, lui imprimant ici une variation ténue, là une métamorphose, ailleurs une répétition rageuse...

La *deuxième observation* concerne le travail de la matière : il n'y a pas de modulation du visage, en terme de contenu figuratif normé, qui ne soit corrélée à une ou plusieurs opérations dans un matériau. Les contraintes du signifiant dictent pour une part les principes de la déformation. Elles font du peintre une sorte de partenaire de la matière, presque soumis à ses lois : ils sont comme un duo Destinateur, constitué de deux instances inséparables. Dès lors, le signifiant semble précéder le contenu qui n'y apparaît parfois que comme un accident, un accident faisant surgir, sur le mode de l'aléa, l'esquisse imparfaite d'un visage.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

La *troisième observation* concerne la mouvance des catégories elles-mêmes : pour les besoins de la clarté, en raison des impératifs du langage analytique et peut-être des exigences conceptuelles propres à la sémiotique, ces catégories vont nous apparaître comme des termes fluents certes, mais néanmoins discrets, isolables. Elles sont réunies par des relations logiques fondées « en profondeur » sur des proto-catégories telles que l'opposition entre le continu et le discontinu. Or, en réalité, dans les œuvres elles-mêmes, la fluence des catégories montre qu'elles empiètent les unes sur les autres et que leurs rapports de co-présence sont noués de diverses manières.

La *quatrième observation* enfin est que chaque mouvance catégorielle concerne une déformation cohérente du visage. Cela implique l'existence inévitable d'un référent interne normé : chaque visage déformé est ainsi perçu en vertu d'une normalité intériorisée, celle du visage au sens le plus familier du terme qui, même si on le perçoit plus, même s'il a disparu de notre monde, mêmes si des forces l'ont impérieusement effacé, demeure néanmoins dans la mémoire comme étalon de nos mesures. Ce référent interne fait du sujet voyant, l'observateur, une instance d'évaluation et même l'impose comme telle : il reconnaît le monstrueux. Comme on l'a vu dans le texte de Merleau-Ponty, *la monstruosité naît de la norme*.

Sur la base de ces observations liminaires, il m'a donc semblé que quatre régimes catégoriels mouvants se partagent les modes de déformation plastique et figurative des visages :

1. L'altération jusqu'à la dissipation (on est dans le continu et le graduel)
2. La fragmentation jusqu'à la dispersion (on est dans le discontinu et l'opposable)
3. L'enchâssement jusqu'à l'incarcération (on est dans le non-continu et le hiérarchisé)
4. La récursivité jusqu'à la saturation (on est dans le non-discontinu et le suspensif)

Commentons et illustrons ces positionnements catégoriels en quelques mots à l'aide d'un cas érigé en type. Pour cela, nous prendrons naturellement appui sur les tableaux initialement sélectionnés pour constituer notre corpus.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

1. ***L'altération jusqu'à la dissipation*** (on est dans le continu dominant et le graduel)

L'image de référence choisie est ici la figure 1, le visage extrait de la série « Portraits ». On a vu (cf. supra, 1) que l'analyse narrative ne permettait pas de fixer une orientation finalisée au « récit ». On perçoit néanmoins les phases d'un parcours narratif d'altération : il commence par le plan du contenu figuratif avec la disparition de la main, et se poursuit par un effacement graduel sur le plan de l'expression qui fait peu à peu puis brusquement surgir le matériau. Et le visage, dans une transparence d'aquarelle, se dissipe avant de disparaître sous la rature.

2. ***La fragmentation jusqu'à la dispersion*** (on est dans le discontinu et l'opposable)

Je retiens ici comme image-visage les figures 7 et 8, extraites de la série « Puzzled cars » et « Junkyard cars photos ». Brusque contact de l'abstraction formelle apparente avec le matériau brut du référent. Dans les deux cas, on assiste à la fragmentation et au déchirement de ce qui fut un continuum ordonné. Cette fragmentation s'exprime par le contraste radical des couleurs complémentaires (vert/rouge) d'un côté, et par l'éclatement méréologique des parties dans le tout de l'autre. La dispersion qui en résulte trouve son fragile principe d'ordre dans les éléments d'une visagéité résiduelle : des ronds-yeux, des traits-nez ou des rayures-bouche.

3. ***L'enchâssement jusqu'à l'incarcération*** (on est dans le non-continu et le hiérarchisé)

Les images de référence pourraient être ici la fig. 5, de la série « Graffiti », et surtout la fig. 4, de la série « Photo-journalism ». Dans « Graffiti », l'enchâssement du visage résulte du double débrayage plastique qui l'enserre : il surgit, à peine perceptible de la masse chromatique rouge, jaune et noire, sans parvenir à y imposer son ordre figuratif ; car, comme pochoir, sa chair n'est autre que le fond chromatique. Mais il est aussi occulté par un autre visage qui bride son expression : la tête infantile sur feuille de carnet déchirée qui lui tient lieu de bouche. Quant à la fig. 4, ce n'est pas seulement la relation jeune/vieux qui oppose les visages, mais leur disposition sur le plan de l'expression : les deux grands visages redondants dans leur cadre également géométrique, images dans l'image, imposent leur statut plastique figé à la pluralité mobile des autres

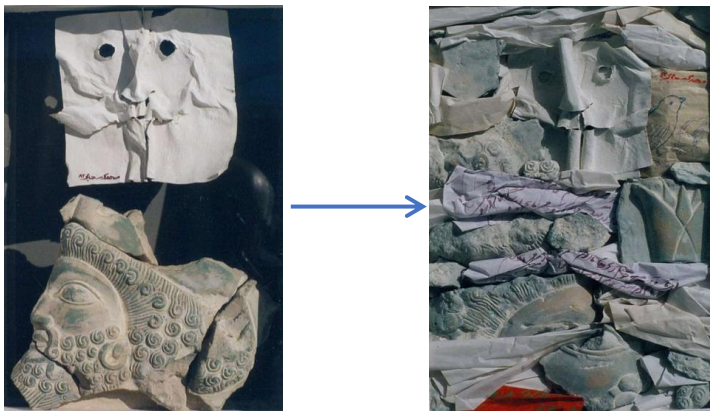
[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

visages, les délimitant et les enchâssant, les incarcérant de leur cadre et infligeant, par ce jeu formel dans l'image et sur le plan du contenu narratif, la figure tutélaire du Destinateur absolu.

4. ***La récursivité jusqu'à la saturation*** (on est dans le non-discontinu et le suspensif)

Les images de référence sont cette fois les figures 2 et 11, de la série « Archamanians », les figures 3 et 10, de la série des « Figures » et de celle des « Junkyard cars ». La récursivité est sans doute partout présente, que ce soit en boucle ou en abyme. Elle demande à être saisie à hauteur de la « série » qui est le support de son interminable déclinaison, conduisant, comme lorsqu'on dit « je dis que je dis que je dis que je dis... », au vertige de la saturation du sens et de son extinction. C'est le cas avec les grandes séries, où la visagéité, précisément saturée, se dé-signifie. Il est frappant de constater par exemple, dans la série « Archamanians », combien le duel entre les deux voies de cette visagéité, plastiquement et culturellement opposables, s'intensifie de tableau en tableau ; il est frappant d'observer comment les visages se fragmentent et interfèrent l'un avec l'autre, mélangeant leurs propriétés au départ si distinctes, et finissent par se perdre en tant que visages dans l'égarement de leurs signifiants.

Figure 2. et figure 11.
Série Archamanians. Numérotées 6 et 21 dans le catalogue (dernier tableau)



Ainsi, si nous avions le loisir d'entrer dans chaque visage, dans chaque dédoublement, dans chaque fragmentation, dans chaque dissipation, dans chaque

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

enchâssement, nous découvririons que les positions, assez sommaires au départ, s'affinent et se complexifient, donnant lieu à une véritable syntaxe des « visagéifications » et des « dévisagéifications ». Ce qui est, à la source de notre modèle, un carré sémiotique opposant le continu au discontinu et le non-continu au non-discontinu, deviendrait vite un édifice de relations croisées dont la schématisation défierait l'entendement.

Or, c'est bien cette prolifération, que j'oserais nommer « visagère » dans l'œuvre de Mehdi Sahabi, qui fait apparaître ce que j'ai appelé la « hantise figurative du visage ». La *hantise* est en effet une passion aspectuelle, dont le foyer est itératif. Elle est caractérisée par une redondance modale impérieuse, un « ne pas pouvoir ne pas penser à » qui se prolonge et se répète sans borne, sous la forme d'une « préoccupation constante », dit le dictionnaire (*Petit Robert*), « dont on ne parvient pas à se libérer ». Tel est, me semble-t-il, avec ses infinies variations, le statut du visage dans l'œuvre de Mehdi Sahabi, vu à l'endroit, vu à l'envers, altéré et méconnaissable.

Pour conclure

Parvenus à ce point, nous pouvons, bien sûr, prolonger l'interrogation et, plus précisément, une double interrogation : la première porte sur l'événement visuel qui fait passer le visage de son statut de « canon » du visible (*la* beauté par excellence, telle que l'incarnent les grands visages féminins de l'histoire de la peinture, de « La Joconde » à « La jeune fille à la perle » de Vermeer, surnommée parfois « Joconde du Nord ») à un statut tératologique (*le* monstrueux qui surgit de la moindre déformation). On peut en tirer une leçon théorique de portée plus générale qui portera sur la précarité de l'*épochè*. Quelle qu'en soit la radicalité, elle n'est jamais épurée de toute modalité, jamais vide de toute croyance ni privée de toute mémoire ; elle se trouve immédiatement reprise et investie par les pré-construits culturels du sujet regardant. Ici, Sahabi rejoint Merleau-Ponty. Et on comprend mieux l'affirmation de Jean-François Bordron lorsqu'il écrit que « l'épochè ne supprime pas véritablement la croyance (...) mais la *révèle comme croyance*. Elle est ainsi moins une négation qu'une libération par laquelle la croyance peut être décrite pour ce qu'elle est. » (cf. supra)

Cette observation modale sur le caractère fondamental du *croire* me conduit à la seconde interrogation, qui est aussi mon ultime remarque. Le statut de la visagéité chez Sahabi ne peut manquer de nous conduire vers les horizons axiologiques du visage, à la fois esthétique, éthique et politique, ou plus largement

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

culturel, vers ce visage qui nous hante d'être à la fois manifesté et dissimulé, multiple et fragmenté, exhibé et interdit. Dès lors, l'intérêt d'une recherche typologique comme celle que nous avons tentée n'est pas simplement de catégoriser l'espace du visage dans l'œuvre du peintre, avec ses dominantes et ses variétés, mais plutôt d'en appréhender la hantise à travers les modes d'existence qui tour à tour le manifestent et l'occultent (virtualisation, actualisation, potentialisation...), et partant, à travers ses modes de déformation : la variété des modes d'existence se concrétise par les opérations de rétractation, de fragmentation, d'effacement, etc. Au miroir d'une culture, le visage se rend à la fois omniprésent et omni-absent. Déchirement de la visagéité qui est aussi la métonymie d'un phénomène historique de plus grande ampleur.

Je conclurai sur cette exigence éthique définitoire de la visagéité, son *ipséité menacée*, en tant qu'il est le propre de la personne et qu'il induit sa fragilité inhérente. C'est cette fragilité qui me semble formellement mise à nu dans le geste esthétique démultiplié de Mehdi Sahabi. Geste qui projette aussi cette exigence éthique, telle que l'exprime Emmanuel Levinas, le philosophe du visage et de l'altérité : « Ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. » (Levinas, 1982 : 91)

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]

Références bibliographiques

Bordron, J.F. (2011). « Phénoménologie et sémiotique ». *Actes Sémiotiques* [En ligne], 114, consulté le 21/10/2021, URL : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2743, DOI : 10.25965/as.2743. §1.

Greimas, A.J. (1987). *De l'imperfection*. Périgueux, Pierre Fanlac

Levinas, E. (1982). *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo.* Paris, Fayard.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception.* Paris, Gallimard, « Tel ».

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-19]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.17.9]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.5.27]