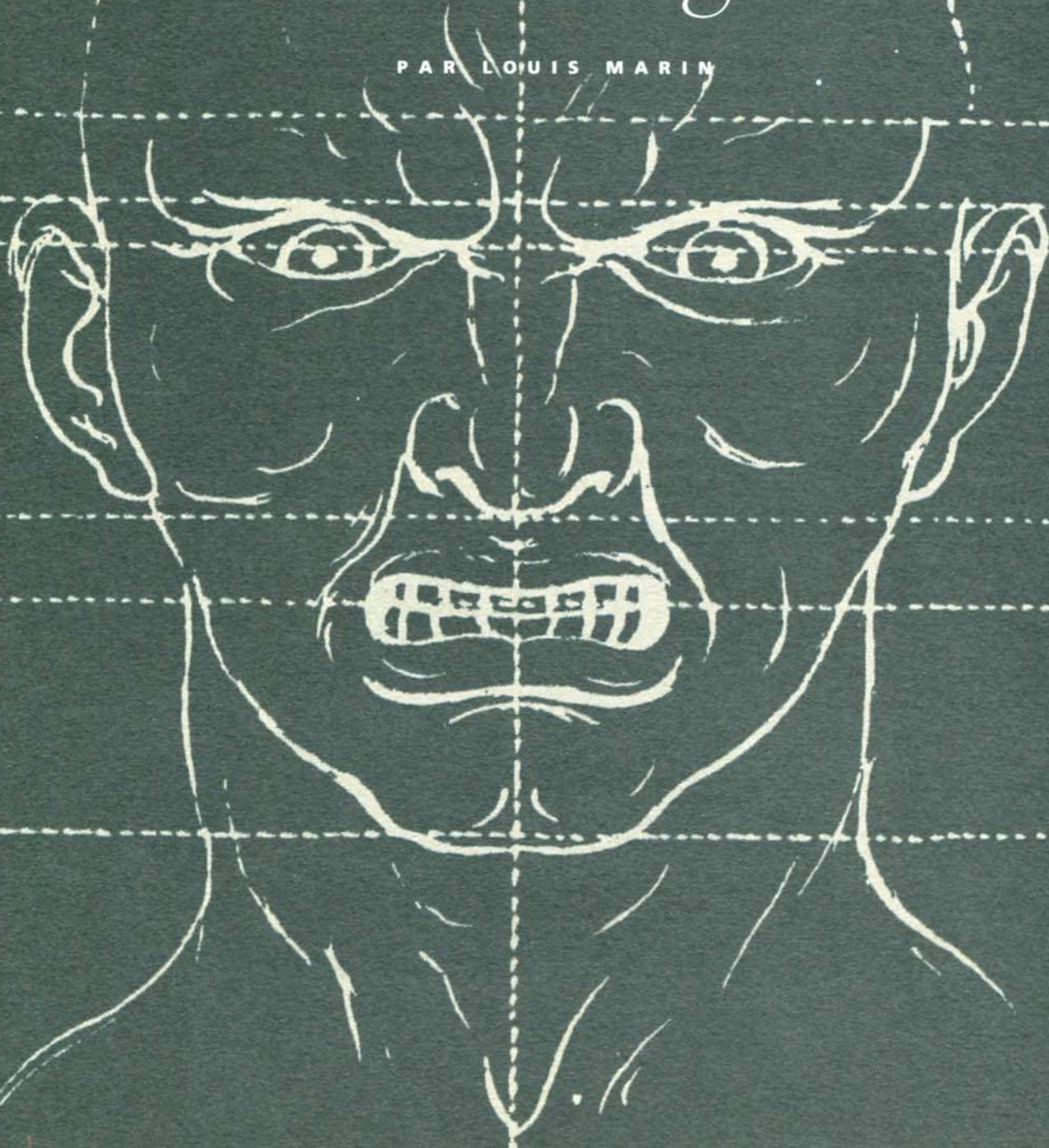


V

2 La Colere

*grammaire royale
du visage*

PAR LOUIS MARIN



Grammaire

La grammaire, nous expliquent Arnauld et Lancelot dans l'introduction à la *Grammaire générale et raisonnée*, est l'art de parler, et parler est expliquer ses pensées par des signes que les hommes ont inventés à ce dessein, les plus commodes étant les sons et les voix, « mais parce que ces sons passent, on a inventé d'autres signes pour les rendre durables et visibles [je souligne] qui sont les caractères d'écriture que les Grecs appellent *grammata* d'où est venu le mot de grammaire. Ainsi l'on peut considérer deux choses dans les signes : ce qu'ils sont par leur nature de sons et de caractères et leur signification, la manière dont les hommes s'en servent pour signifier leurs pensées. »

Aussi la *Grammaire générale* est-elle, comme toute grammaire savante et rationnelle, divisée en deux grandes parties : la première, une vingtaine de pages, où il est parlé des lettres et des caractères d'écriture, des lettres comme sons et d'abord des voyelles, et des consonnes, puis des syllabes et des mots en tant

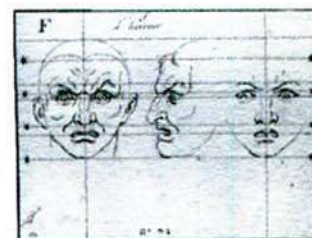
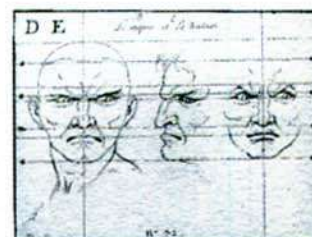
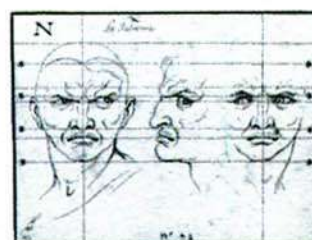
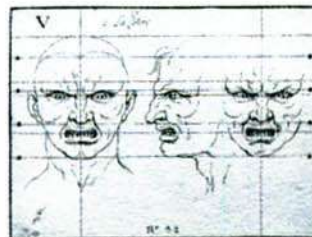
que sons, et enfin des caractères d'écriture ; la seconde partie, près de quatre-vingt-dix pages, « où il est parlé des principes d'abord et des raisons sur lesquelles sont appuyées les diverses formes de la signification des mots », les noms substantifs et adjectifs propres ou généraux, singuliers ou pluriels, masculin ou féminin, puis les prépositions, articles, pronoms, relatifs et adverbess, puis les verbes, ce qui leur est propre et essentiel, personne, nombres, manières ou modes, actifs, passifs ou neutres, etc., et enfin, la syntaxe, reléguée au vingt-quatrième et dernier chapitre, qui concerne la construction des mots ensemble et des jeux possibles sur elle ici nommés figures de construction.

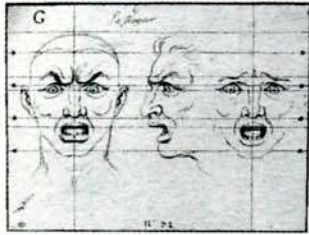
Visage

Dans un volume relié, conservé au cabinet des Dessins du musée du Louvre, nous explique Hubert Damisch, nous découvrons soixante-dix-huit « têtes », groupées en douze planches, faisant partie d'un ensemble de soixante-trois dessins intercalés dans ce volume qui reprend la page de titre et

quelques feuillets de l'édition Audran de 1727 de la célèbre conférence de Charles Le Brun sur l'*Expression générale et particulière*, dite plus communément *Conférence sur l'expression des passions*. A l'exception d'une occurrence initiale, chaque tête est reproduite trois fois, deux fois de face et « en visage », et, entre les deux, de profil, selon un parcours qui va de la tranquillité à la rage, en passant par l'admiration, l'espérance, la hardiesse et le ris, la douleur d'esprit et la tristesse, le mépris et la haine, l'horreur et la colère, la jalousie et le désespoir, pour n'en citer que quelques-unes.

Il ne s'agit pas ici de « réciter » l'admirable étude qu'en fit Damisch dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, au printemps 1980, mais simplement d'y voir la déclinaison d'une *grammaire générale et raisonnée du visage*. Sur une portée de huit lignes en pointillés, Le Brun pose le visage et son profil : les deux premiers intervalles, dont la ligne centrale est marquée d'un astérisque, enferment le haut de la tête et le front, les deux suivants, plus





étroits, les sourcils et les yeux (ligne centrale là encore marquée d'un astérisque), les trois derniers, le nez, la bouche, les lèvres et le menton enfin, deux astérisques indexant la ligne sur laquelle reposent la base du nez et la dernière ligne du menton. Notons également que chaque visage-face est tracé d'une ligne verticale qui souligne la parfaite symétrie de ses deux moitiés. Parfois le cou, voire l'amorce des épaules, sont dessinés, ne serait-ce que pour permettre la discrète inscription de la pomme d'Adam dont la saillie peut-être significative pour certaines passions, comme le mouvement des épaules pour certaines autres.

Grammaire du visage

Si tant est qu'une telle opération soit possible ou même imaginable, mais acceptons-en le mouvement fantasmatique, amenons en recouvrement grammaire et visage, lettres et caractères d'écriture d'une part, linéaments et traits de la face d'autre part, syllabes et mots, d'un côté, front, sourcils, yeux, nez, bouche, menton, visage en bref, de l'autre; le mot et le visage ainsi composent leurs primitifs éléments, les uns sur les autres, jusqu'à leur ensemble, du trait et de la syllabe à l'ensemble cohérent, structuré et, comme le dit superbement Damisch, « tramé » dans et par le

diagramme, linéaire côté Le Brun, analytique côté Port-Royal: le mot, le visage, unités de base de la parole et de l'expression.

Mais il est dans la *Grammaire*, nous l'avons noté, une deuxième partie, la plus longue, où sont déployées, par principes et raisons, les diverses formes de la signification des mots pour que, « construits » ensemble, ils constituent une phrase dotée d'un sens. Chacun des visages dont nous parcourons la série ordonnée, de la plus simple expression, la Tranquillité, à la plus complexe, la Rage, peut désormais se lire et se voir comme une phrase complète où, à pousser les choses jusqu'au fantasme d'une mise en visage de la grammaire et d'une déclinaison grammaticale du visage, le front serait le sujet, le suppôt, la substance, les yeux (et les sourcils) le verbe, la puissance expressive de position et d'affirmation, et la bouche (avec les lèvres) l'attribut, le complément, l'exprimé, le déterminé, par lequel la phrase visagère, le visage-phrase s'accomplit, s'achève et trouve sa complétude dans ce qui bientôt se ramassera et se concentrera dans l'unité d'un nom général, commun, la Tranquillité, l'Admiration, l'Amour simple, le Ris, la Colère, etc.

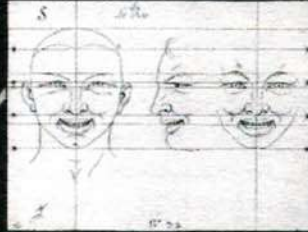
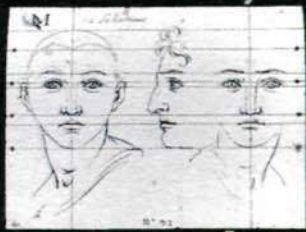
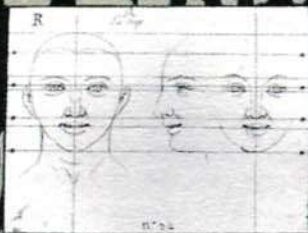
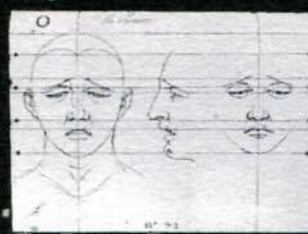
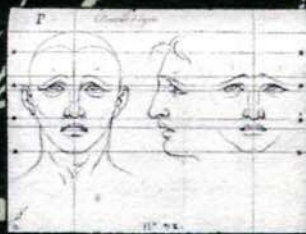
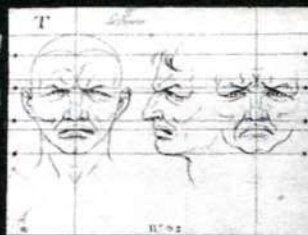
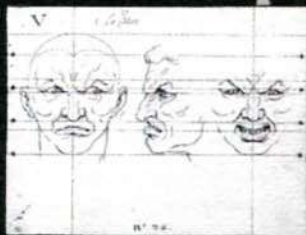
Les phrases du visage

L'Art de penser qui, correspon-

dant à l'art de parler qu'est la *Grammaire générale*, vise à doter la phrase bien formée d'un jugement exact, introduit une réflexion sur l'idée de signe dont la *Grammaire* se bornait à décrire la nature et le fonctionnement dans le langage, une réflexion en forme de trois tables de classification et des règles qui leur sont liées.

1. Il y a des signes certains et des signes probables, ainsi la respiration est-elle signe certain de la vie, la pâleur, signe probable de la grosseur. Règle: ne pas attribuer un effet à une certaine cause quoiqu'il puisse naître d'autres causes.

2. Il y a des signes joints aux choses et des signes séparés des choses (dont ils sont les signes): ainsi l'air du visage, qui est signe des mouvements de l'âme, est joint à ces mouvements qu'il signifie; ou, à l'inverse, les sacrifices de l'ancienne loi étaient séparés de ce qu'ils représentaient (ou signifieraient), à savoir le sacrifice de Jésus-Christ. Quatre règles découlent de cette division: a) Ne jamais conclure de la présence du signe à la présence de la chose signifiée ou à son absence: c'est par la nature particulière du signe qu'il faut en juger. b) Une même chose peut être dans un certain état chose figurante et dans un autre chose figurée, tout signe demandant une distinction entre



chose représentante et chose représentée. c) Une même chose pouvant être en même temps chose et signe, elle peut cacher comme chose ce qu'elle découvre comme signe. Ainsi les formes empruntées par les anges les couvraient comme choses et les découvraient comme signes. d) La nature du signe consistant à exciter dans les sens par l'idée de la chose figurante l'idée de la chose figurée, tant que cet effet subsiste, c'est-à-dire tant que cette double idée est excitée, le signe subsiste quand bien même cette chose serait détruite en sa propre nature.

3. Enfin, troisième division des signes, il y a des signes naturels qui ne dépendent pas de la fantaisie des hommes, et d'institution ou d'établissement qui n'ont pu ou pas de rapport avec la chose qu'ils figurent : ainsi le *visage* d'un homme dans son miroir est-il signe naturel ; ainsi les mots sont-ils signes d'institution des pensées et les caractères des mots. Règle : on peut en quelque occasion affirmer de cette sorte de signes les choses signifiées ; ainsi dire du *portrait* de César que c'est César.

Poétique du visage

Il est aisé d'apercevoir que le visage, par les signes-linéaments et marques qu'il articule dans sa phrase expressive, parcourt les trois divisions des signes construites par les logiciens de Port-Royal et se joue des règles que ces divisions permettent de poser

pour toute *connaissance par les signes* : la pâleur, les sourcils froncés, les coins de la bouche abaissés ne seront jamais signes univoques du mouvement de l'âme qu'ils signifient et, quoique l'air du visage, signe des mouvements de l'âme, soit joint à ces mouvements, il peut aussi bien en être séparé : « Cache tes sentiments ou affecte des sentiments contraires [...] sois grave avec les mélancoliques, bilieux avec les colériques, patient quand il s'agit d'un supérieur [...] ne cherche pas à prendre l'air grave avec un savant [...] farde ton cœur autant que ton visage [...] de toute façon cache tes colères [...] », autant de conseils donnés par le cardinal Jules Mazarin à l'homme de cour qui « disjonctent » le visage de la passion qui anime l'âme, autant d'instructions qui visent à l'affecter de signes séparés ou probables, qui couvrent l'émotion, le désir ou la crainte comme chose et les découvrent comme signes, qui provoquent, dans le vis-à-vis, l'effet singulier de signe alors même que la chose figurée – la passion, l'émotion, le trait de personnalité – est anéantie dans sa propre nature...

Etourdissante plasticité du visage comme signe, vertigineux parcours des phrases du visage qui se déplace à travers tous les régimes de phrases dont l'*Art de penser* construit les classifications et établit les règles : certain, probable ; joint, séparé ; naturel, arbitraire ; figurant, figuré ; représentant, représenté ; montré,

caché... Le visage, ou le tableau général de ses signes, est saisi par la métamorphose, le glissement, la dérivation métonymique, ou le saut métaphorique. La grammaire du visage ne conduit ni à une logique ni à une rhétorique : elle est une poétique des phrasés.

Les phrasés du visage

Le phrasé est à la phrase comme l'emphase expressive est au développement régulier et complet : faire sentir le rythme et la progression, insister sur la succession, accentuer moins le mouvement que ses étapes et ses scansion. A feuilletter les têtes d'expression de Le Brun, nous découvrons ceci : il n'y a dans leur ensemble ordonné qu'un seul « vrai » visage-phrase : tous les autres ne sont que les phrasés de cette unique phrase, chaque phrasé signalant son insistance, son accentuation, son emphase par une variation ponctuelle, celle d'un deuxième visage, à la droite de la trame-portée de présentation, dépourvu du contour qui en fait une tête, et où seules quelques lettres ou syllabes visagères sont indiquées ou indexées d'une variété d'accent ou d'aspect.

La Tranquillité dans le premier des visages-diagrammes est ainsi moins le degré zéro de la passion que celui des phrasés du visage. C'est la simple phrase, la phrase simple : complétude. C'est là la définition des dictionnaires : proposition formant un sens complet ou, en musique – et la

portée sur laquelle s'inscrivent les têtes invite à ce déplacement de la grammaire de la musique – succession de sons présentant à l'oreille un développement régulier. Le visage de la Tranquillité est la « tranquillité même » de tout visage, la mise en repos de tous les traits et linéaments, sourcils, yeux, nez et narines, bouche et lèvres, menton et front, au plus proche de leur essence anatomique. Tranquillité se dit négativement de l'état de ce qui est sans agitation, sans inquiétude : la complétude de la phrase se fait ici plénitude de l'être, quiétude de ce qui repose en soi-même dans une identité à soi qui dérobe le visage à toute altérité ou altération singulière et propre, qu'elle soit du moment, de l'instant ou de l'habitus et du caractère.

Généricité pleine : visage de l'homme-*homo* (qui est, en ce « lieu commun », « presque » au-delà du *vir* et de la *mulier* de la différence de genre), visage qui est celui de la personne, celui de *personne*. Un masque est la manifestation de la généralité de l'être même. Le premier phrasé qui affecte la phrase de la Tranquillité est marqué par Le Brun, ou l'éditeur de sa conférence, de la lettre A. C'est celui de l'Admiration : « La première et la plus tempérée de toutes les passions, et où le cœur sent moins d'agitation, le visage aussi reçoit fort peu de changement en toutes ses parties ; et s'il y en a, il n'est que dans l'élévation du sourcil : mais

il aura les deux côtés égaux et l'œil sera un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire, et la prunelle également entre les deux paupières et sans mouvement, attachés sur l'objet qui aura causé l'admiration. La bouche sera aussi entrouverte, mais elle paraîtra sans aucune altération, non plus que le reste de toutes les autres parties du visage. Cette passion ne produit qu'une suspension de mouvement pour donner le temps à l'âme de délibérer sur ce qu'elle a à faire, et pour considérer avec attention l'objet qui se présente à elle [...]» Le dernier phrasé marqué de la lettre Y est celui de la Rage, variété extrême de l'extrême désespoir marqué X : « A de semblables mouvements que le désespoir : mais ils semblent être encore plus violents car le visage sera presque tout noir, couvert d'une sueur froide ; les cheveux hérissés ; les yeux égarés et dans un mouvement contraire, la prunelle tirant tantôt du côté du nez et tantôt se retirant dans les coins de l'œil du côté des oreilles : toutes les parties du visage seront extrêmement marquées et enflées [...]» Le phrasé du visage, on l'aperçoit dans ces deux cas extrêmes, insiste sur un ou plusieurs traits de la phrase, il accentue telle syllabe par renforcement, déplacement, allongement, ou par raccourcissement de l'accent, il précipite la progression d'une lettre à une autre, annule ou distend un développement, bouverse une construction en sus-

pendant telle ou telle règle d'ordonnance. Le phrasé du visage est dans l'ordre de l'image expressive ce qu'est la figure de syntaxe dans celui de la grammaire du parler. Alors que la syntaxe organise l'état de tranquillité de la phrase (« lorsque toutes les parties du discours sont simplement exprimées, qu'il n'y a aucun mot de trop ni de trop peu et qu'il est conforme à l'expression naturelle de nos pensées»), les figures qui en relèvent « introduisent comme autant d'irrégularités dans la grammaire, quoiqu'elles soient quelquefois des perfections et des beautés dans la langue » : elles expriment les mouvements passionnels du discours ; elles phrasent ses phrases « parce que les hommes suivent souvent plus le sens de leurs pensées que les mots dont ils se servent pour exprimer et que souvent pour abrégé, ils retranchent quelque chose du discours ou bien que regardant à la grâce, ils y laissent quelque mot qui semble superflu ou qu'ils en renversent l'ordre naturel [...] ». Syllepse, ellipse, pléonasme, hyperbate, quatre grands types de phrasés. Ainsi en est-il des phrasés de la phrase-visage : chacun est une « figure » de phrase, modifiant la syntaxe de la tranquillité qui est du visage l'ordre le plus naturel et le plus « désemparré ». Chaque phrasé est lui-même une espèce générale de la *généricité* pleine de l'état de visage : l'admiration, la rage, l'étonnement, l'amour simple, l'horreur ou la tristesse, et

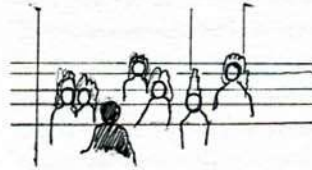
non pas cet homme frappé d'étonnement ou cet autre saisi d'horreur... C'est dire que dans le parcours de la grammaire du visage à la poétique de ses phrasés, le poème bouleversant du visage, le poème de ce visage dans l'écriture singulière de son récit singulier, reste encore à écrire. Le Brun le tentera dans l'épopée d'Alexandre ou mieux encore dans l'*Histoire du roi*.

Visages princiers

Trouvain grave, de 1694 à 1698, une suite de six pièces intitulées *Appartements ou Amusements de la famille royale à Versailles*. Voici la « seconde chambre » où se trouvent réunis, comme le signale la légende : 1. Monseigneur ; 2. Madame la Princesse de Conty, douairière ; 3. Monsieur le Duc de Bourbon ; 4. Madame la Duchesse de Bourbon ; 5. Monsieur de Vendôme, Grand Prieur de France. Une table ovale ; des cartes à jouer ; le duc de Bourbon se prépare à servir les cartes ; deux bougies éclairent la scène, une pièce vide et plongée dans l'ombre, mais ouverte à gauche sur une salle brillamment éclairée. Une pièce vide et obscure ; un « flash » soudain (qui excède la lumière douce des deux bougies) fait éclater sept visages, dont quatre sont saisis par cet éclair de lumière qu'ils regardent comme pétrifiés, deux autres en regard oblique, Monseigneur à gauche vers la princesse de Conti (?), l'autre debout qui se prépare à s'asseoir au centre, vers la droi-

te et la duchesse de Bourbon (?). Un dernier grand personnage que le « flash » n'éclaire pas, visage de profil perdu, de dos et en « contre-jour », par sa silhouette, ponctuée d'une syncope noire le syntagme narratif « partie-de-cartes-dans-la-seconde-chambre-des-appartements » : 2-3 ou, pour l'écrire autrement, comme sur une portée musicale, à la manière de M. Le Brun, qui ne « tramerait » pas une tête d'expression, mais un *récit de visages* où se dessinerait une courbe mélodique qui pourrait se traduire sous la forme d'une double note – une double longue [- -] suivie d'un silence [-] puis de quatre notes de l'aigu au moyen et faisant retour à l'aigu :

U U
 U
 U



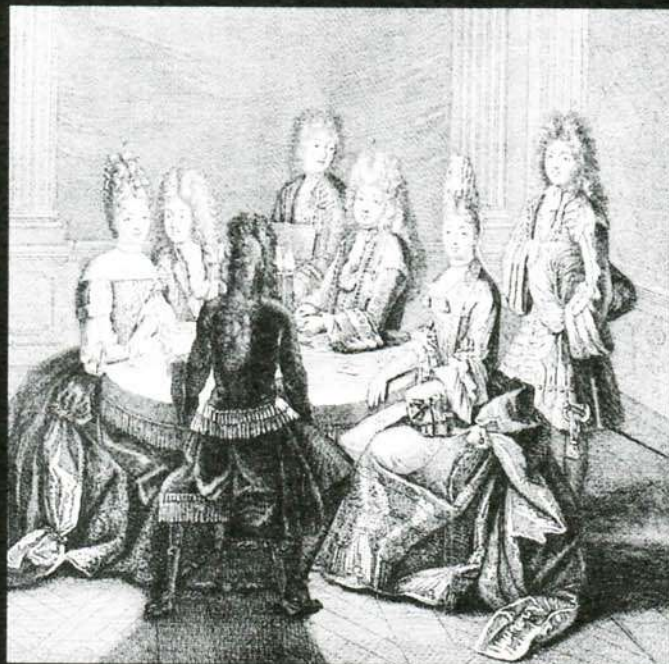
Les six visages regardent, ils ne se regardent pas : ils regardent : il est bien difficile même, comme nous l'avons trop rapidement fait il y a un instant, d'affirmer que celui-ci regarde celle-là qui ne le regarde pas. Ils regardent seulement, mais quatre d'entre eux se laissent saisir dans leurs regards par la lumière qui les éblouit, qui fixe à jamais leurs

visages, dans l'insignifiante mélodie du récit d'une partie de cartes. La lumière qui les éblouit, l'éclaire-de-flash, fixe à jamais, en éternité fantasmagorique, le moment très éphémère d'un jeu.

Mais d'où notre description a-t-elle donc pris cet éclat, en excès de la lumière de la bougie, sinon de ces quatre regards fixés, fixés vers l'extérieur de cette chambre, comme volatiles de (basse-) cour saisis par la lumière dans un poulailler de haut vol... J'aime à penser que le regard du monarque est cette soudaine lumière inondant la seconde chambre des appartements et réduisant princes et princesses du sang à leurs simples visages dénudés de toute passion, à la simple phrase de leurs visages, de purs regards qui ne regardent rien, sans les phrases passionnels des amusements de la famille royale, attention, espérance, joie et ris, tristesse, colère ou jalousie... Ce regard qui est lumière éblouissante, toute-puissante, en fin de compte, en fin d'éclat, inverse la plénitude de la tranquillité, non dans son contraire, l'agitation et l'altération, mais dans la neutralité vide du visage apathique : ce qu'en fait, veut et doit être le visage du roi, une phrase sans phrasé, une phrase nulle, sans verbe, sans aspect, sans mode, une phrase nominale, mais au-delà de tout nom singulier : « le roi ». La grammaire royale du visage est ainsi une grammaire très singulière puisqu'elle tend, dans la représentation où elle se réfléchit et dans la sienne propre, à vider l'art de parler et d'exprimer de toutes ses flexions et déterminations, de tous ses déclinaisons et accidents particuliers.

* L'Entrée du Roy Louis XIV à Dunkerque le 2 décembre 1662*
(détails d'une tapisserie), manufacture des Gobelins, fin XVII^e s.





Visages du roi

Dans la série des quatorze tapisseries de *l'Histoire du roi* dessinées par Le Brun et Van der Meulen à partir de 1662, et mises sur le métier en 1665, deux seulement nous intéressent ; deux seulement nous montrent le roi « envisagé » et « dévisageant », nous exposent en vis-à-vis au visage du roi : « L'entrée du Roy Louis XIV à Dunkerque le 2 décembre 1662 après avoir retiré cette ville des mains des Anglais », comme le précise la légende, et « La défaite de l'armée espagnole près le canal de Bruges sous la conduite de Marsin par les troupes du Roy Louis XIV en l'année 1667 ». Deux « peintures » d'histoire, deux représentations de récit dont l'acteur principal, le roi Louis XIV, se détourne de l'action que dans les deux événements il déclenche du geste de sa canne de commandement, pour *me faire face* (moi qui regarde la scène représentée) et *me regarder* : m'épingler de son regard. A gauche dans la première « image », à droite, dans l'autre, le roi, posé sur son cheval cabré, donne l'ordre de l'action : il en est l'origine et le commencement ; l'état-major déjà s'élance, les escadrons dévalent la colline, les bataillons marchent à la bataille dans la fumée des canons. Origine de la conception stratégique, commencement dans le temps du haut fait, le roi est son premier moteur et comme le dieu d'Aristote, il est, dans le mouvement des acteurs, il est, dans son propre mouvement, *immobile* et *en repos* : il meut sans se mouvoir, il agit sans agir : une virtualité de motions diverses et déjà unifiées s'indique au bout

de sa canne pointée que les multiples acteurs accomplissent, chacun à leur place, en ordre de bataille sous l'injonction de l'ordre initial. Le signe le plus fort, le plus insistant de cette position royale d'acteur, ou d'archi-acteur transcendant au récit qu'il met en scène, est la tête royale un instant absente de l'action dont elle est l'origine et dont son corps est le commencement.

De tête d'agent historique, elle est devenue visage de monarque (c'est-à-dire d'unique principe, de prince sans égal, absolu, *absolutus*, délié de toute altérité, de toute particularité, tel qu'en soi-même...). Elle ne fait pas face à l'avenir, à l'imminence du combat futur et de la victoire déjà acquise, elle s'en retire pour me faire face, moi lecteur du récit, spectateur hors scène de la scène, pour me constituer dans ce rôle et seulement celui-là, « positionné » par le regard impérieux en témoin du haut fait qui commence à se déployer, un regard qui, dans le vis-à-vis, n'exige de moi ni admiration, ni étonnement, ni crainte, ni frayeur, ni espérance, seulement de regarder, sans même attention ou estime, regarder c'est-à-dire prendre en compte de regard, de garder à l'œil, dans l'œil, l'événement. Le visage du roi dans ce face-à-face dont une des faces – la mienne – est posée dans son absence même de la scène n'est point au degré zéro de la passion, dans un phrasé nul du visage. De même que je suis absent de la scène historique en étant positionné comme son témoin, de même le roi s'absente de sa tête dans son visage pour trouver par la vacuité de son regard une

position d'éternité dans la contingence de l'événement dont il est le créateur et le promoteur.

Portrait-visage : le monarque mélancolique

Dans le portrait en majesté – ainsi celui qui en fixa le modèle pour les rois à venir jusqu'à Charles X, Louis XIV par Rigaud (1701) – au sommet des signes et des insignes superposés de la dignité royale, entre la perruque de cérémonie et les talons rouges des chaussures d'apparat, signes et insignes qui font le portrait du roi, la représentation du monarque : le visage. C'est l'agglomérat des signes royaux qui constitue sa présence, produit son identité, forme son être-en-portrait, être, présence, identité qui ne sont pas ceux d'un individu, ni même d'un individu porteur d'un nom propre, mais ceux d'une dignité, d'une fonction et d'un rôle dont le nom propre est le roi. Dans ce fourmillement majestueusement ordonné des signes et des insignes, à leur sommet donc, le visage, dont il faudrait certes dire que le corps-des-signes qui fait portrait vient à s'y assumer et à s'y résumer dans le vis-à-vis, dans le face-à-face ; mais à condition de s'interroger sur les règles qui déterminent la construction de cette figure, figure-visage qui serait à la fois – car il s'agit du roi – la métaphore, la métonymie et la synecdoque de l'amoncellement des signes, du corps-des-signes qui la supporte. Toute-puissance, et absolu au travail dans cet échange interminable entre portrait et visage : présence réelle du prince, comme on le dit du corps divin eucharistique,

sous les espèces du portrait de monarche.

Le modèle et l'original passeraient dans le signe image qui les représente, mais en retour le portrait, la représentation acquerraient l'absolu pouvoir. Il est en effet dans l'essence de tout pouvoir de se désirer absolu, et le pouvoir d'Etat, absolument, et il est dans sa réalité effective de ne pas se consoler de ne pas l'être. La représentation-pouvoir est ainsi le travail du deuil de cet absolu. Mais c'est un travail interminable, infini, de consacrer la perte de ce corps divin, de ce corps de pouvoir, de ce corps d'amour qu'est le monarche. Ce qui se nomme à l'âge moderne « représentation » peut ainsi être considéré comme le deuil de l'objet, du présent, du réel. En ce sens, toute représentation peut être considérée comme mélancolique. Le sujet ne se consolera jamais de la perte du réel, de sa désappropriation du monde. La représentation politique, le travail infini du deuil de l'absolu est deuil mélancolique en ceci que jamais cette perte ne sera acceptée. La représentation rejouera indéfiniment la fin de cette perte, dans les images, les portraits, les récits. Le deuil est ainsi le sentiment même de la représentation du pouvoir au sens que W. Benjamin donne à cette notion : « *Trauer* est la disposition d'esprit dans laquelle le sentiment donne une vie nouvelle, *comme un masque*, au monde déserté afin de jouir à sa vue d'un plaisir mystérieux. »

Le portrait de Louis XIV par Rigaud en 1701, ce portrait « paradigme », en serait la sublime confirmation et c'est ce portrait que travaille la fiction à laquelle se livre Pascal dans une étonnante pensée que Benjamin cite tout au long pour dresser, avec la figure du prince, le paradigme du mélancolique : « La dignité

royale n'est-elle pas assez grande d'elle-même pour celui qui la possède pour le rendre heureux par la seule vue de ce qu'il est ? Faudra-t-il le divertir de cette pensée, comme les gens du commun ? Mais en sera-t-il de même du roi, et sera-t-il plus heureux en s'attachant à ces vains amusements qu'à la vue de sa grandeur ? Ne serait-ce donc pas faire tort à sa joie d'occuper son âme à penser, à ajuster ses pas à la cadence d'un air ou à placer adroitement une balle au lieu de le laisser jouir en repos de la contemplation de la gloire majestueuse qui l'entourne ? Qu'on en fasse l'épreuve : qu'on laisse un roi tout seul sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnie, penser à lui tout à loisir ; et l'on verra qu'un roi qui se voit est un homme plein de misères [...] » Le portrait de Louis XIV par Rigaud est l'image parfaite du roi jouissant « en repos » de la seule vue de ce qu'il est et de la contemplation de la gloire majestueuse qui l'entourne ; en reconnaissant l'icône du monarche qu'il veut être, il s'identifie à son portrait ou plutôt il imite son portrait en monarche comme le monarche en portrait imite le prince.

Représentation de roi, roi de représentation : dans cette équivalence, le portrait tend à annuler la distance mélancolique qui s'insinue irrésistiblement au lieu et à l'instant de la figure du chiasme. Certes d'un côté, une image, de l'autre, un mannequin, et l'individu « réel, l'homme, comme dit Pascal, disparaît en ce lieu et à cet instant, mais le roi est devenu le roi ».

Le roi jouit en repos de la contemplation de son image : « Qu'on en fasse l'épreuve : qu'on laisse un roi tout seul [...] et l'on verra qu'un roi qui se voit est un homme plein de misères [...] » Etrange, énigmatique contra-

« La Défaite de l'armée espagnole près le canal de Bruges sous la conduite de Marsin par les troupes du Roy Louis XIV en l'année 1667 » (détail d'une tapisserie), manufacture des Gobelins, fin XVIII^e s.





diction. Pour être roi, il faut que le roi se contemple monarque absolu dans son portrait. Mais c'est en se contemplant tel que lentement émerge du corps-portrait *le visage de l'homme* – *ecce homo* – d'un homme plein de misères. Cette contradiction entre l'identification du roi par l'image spéculaire du monarque et son «étrangement» à soi dans cette identification même est le lieu à la fois physique, psychique, logique, métaphysique de la mélancolie du prince. Et le visage du prince, sa face comme pur regard sur soi, cette impassibilité autocontemplative, est, dans son impassibilité même, le pathos de l'absolu pouvoir, le *penthein* de la souffrance de la scission de soi et l'imaginaire précipitation de soi dans une identité pleine. Le roi se regarde dans son portrait; le portrait du monarque regarde le visage du roi : face-à-face où l'être s'épuise jusqu'au vide : perte de soi dans et par l'ostentation à soi. «Qu'on en fasse l'épreuve : qu'on laisse un roi tout seul [...] jouir en repos de la contemplation de la gloire majestueuse qui l'environne», de «la seule vue de ce qu'il est», roi ; «Paralysie contemplative», dira W. Benjamin. Toute émotion, toute passion s'est effacée de sa face, hormis une seule, celle d'un regard qui s'affecte soi-même dans un renvoi sans fin, dans ce travail infini du deuil de l'absolu du pouvoir qu'est sa représentation. Alors que le regard que porte le portrait sur le spectateur l'écrase de sa majesté et fait monter du fond du sujet les passions de l'amour, de la crainte et de l'admiration, la contemplation du roi par le roi ou inver-

sement du prince par le monarque, la contemplation du portrait par le visage, transcendant toute passion, transcendant même l'*apatheia* stoïcienne qu'ont évoquée ses médecins, ouvre la vertigineuse distance de la mélancolie où l'identité individuelle se dissipe pour laisser se présenter l'ostentatoire dignité du monarque concentrée à la pointe d'un regard du prince qui se regarde dans son œil de maître. Et c'est ainsi que le roi conquiert une identité autre dans la faille qui affecte la sienne propre. Le roi est mélancolique. C'est cette mélancolie que la Cour contemple dans le portrait de Sa Majesté, à la pointe du regard de son auguste visage.

Dissimulation ou secret :
le visage à couvert de l'homme de cour

«Nous avons aujourd'hui deux grands principes comme en eut aussi la plus ancienne et pure philosophie. Les Anciens disaient : "Souffre et abstiens-toi." Nous disons : "Simule et dissimule" ou encore : "Connais-toi toi-même et connais les autres." (Ce qui sauf erreur revient au même.)» (*Bréviaire des politiciens d'après les carnets de Mazarin*¹).

Visage-simulation

Le visage est par excellence le lieu de la simulation, la surface d'inscription de traits, marques et indices, taches, couleurs et fards qui, dans un certain ordre assemblés, composent la fiction de l'être, de ce que le sujet (*sub-jectum*), le suppôt (*sub-positum*), la substance (*sub-stantia*), le «je», le «moi», n'est pas. Est-ce que feindre d'être ce que l'on

n'est pas revient, sauf erreur, comme dit le cardinal Jules, à feindre d'être ce qu'un autre est ? Est-ce par ce jeu de surface, de traits et de couleurs sur la surface du visage, cette feinte de la surface de l'autre, ce «rejeu» de son visage, que «je» (moi), le sujet, le suppôt, ce(lui) qui est en quelque manière sous la surface, connaît ce que l'autre est – dans ses profondeurs ? Entre être et apparaître, entre substance, suppôt, sujet et visage, surface, paraît la parfaite réciprocité de la double feinte, de la double simulation, face-à-face, vis-à-vis : je feins d'être ce que je ne suis pas, tu feins d'être ce que tu n'es pas, simulation pour simulation des surfaces, je te connais et tu me connais, nos «profondeurs» (*sub-stance, sub-jet, sub-pôt*) se rencontrent et communiquent sur la scène, dans le jeu des apparences.

Le visage comme lieu de la simulation, comme surface d'inscription d'une fiction de l'autre *au lieu* de soi serait ainsi l'instrument à la fois le plus direct et le plus détourné, le plus immédiat et le plus retors de la connaissance – pénétration et saisie – de l'autre : le plus direct, le plus immédiat dans la mesure où, du côté de l'autre, le visage est, comme l'écrit un des plus grands anthropologues du Grand Siècle, Furetière, dans son *Dictionnaire*, «la partie de l'homme découverte, qui prend depuis les yeux jusqu'au menton», et sur laquelle, dans ce «découvert» de l'homme, «toutes les passions, les mouvements de l'âme se peignent», dans la mesure également où ce que «je», «moi», n'est pas, est, par définition substantielle, sup-

¹ Henri de Lorraine, comte d'Armagnac, duc d'Arcourt, Grand Ecuyer de France» (détail d'une tapisserie), manufacture des Gobelins, fin XVII^e s.

positionnelle, subjectale, non pas seulement l'autre, mais *tel autre*, celui-ci devant moi qui en vis-à-vis me fait face, affronté, visage à visage, du front au menton, un adversaire, presque un ennemi.

Mais le visage serait le moyen le plus détourné de la connaissance de l'autre puisqu'il dresserait sur sa surface, la scène, il construirait en ce lieu découvert de l'homme le théâtre d'une comédie d'apparences ou de fictions où, pour cet autre spectateur dont « je » vise la connaissance, est jouée une rencontre, un face-à-face dans lequel il (l'autre spectateur) s'aperçoit en miroir comme mon visage qui serait le sien, rencontre, face-à-face, vis-à-vis de deux visages semblables, l'un – moi comme l'autre –, l'autre – cet autre comme moi –, où l'autre (se) précipite dans l'un (moi) et moi auteur, metteur en scène de cette rencontre captant l'autre en moi, le connaissant si l'on peut dire par sympathie, une sympathie comme « allophagique », assimilatrice, mais dont il faut, de *mon* côté, que je me détache continûment, dont il faut que je refuse la fusion affective, dont il faut qu'il ne soit jamais qu'un rôle endossé en cette occasion, un masque, comme on dit, plaqué pour un moment sur mon visage, le masque qui serait dans le cas d'un jeu presque parfait le visage de l'autre posé sur le mien ou plutôt sur moi – sans visage – en cette rencontre.

« Relève chez les poètes des modèles de comportements affectifs comme ceux qu'on trouve dans le *Palatium eloquentiae*² et exerce-toi à jouer les sentiments dont tu auras besoin, jus-

qu'à en être imprégné³ [...] » « Les sentiments dont tu auras besoin », le cardinal note dans son carnet, après les principes fondamentaux, la règle toute pragmatique de l'inscription simulatrice sur la surface visagère. La connaissance d'autrui par simulation obéit à une stratégie, une tactique et un calcul dont les sentiments feints, les affects affectés sont les moyens et les opérateurs : la visée de connaissance a des fins d'asservissement, de contrôle, de maîtrise de l'autre ou tout au moins de non-servitude de soi, de réserve et d'intégrité du moi. Si « je » ne peut dominer, au moins puisse me soustraire à la domination. Tout se joue dans cette rencontre, ce vis-à-vis de deux visages où soudain la réciprocité de la lutte et de l'affrontement front-à-front, regard-à-regard de deux découvertes, s'effondre en une défaillance, une dissymétrie, puisque le visage de l'un est

devenu le visage de l'autre par une simulation où l'autre, cet autre est piégé, et comme englué, dans le visage double en miroir du « même ».

« Ne découvre à personne tes sentiments véritables, mais joue la sincérité. Farde ton cœur autant que ton visage, les accents de ta voix autant que tes mots. La plupart des sentiments se lit sur le visage⁴. » Ainsi le jeu de la simulation dans le vis-à-vis ne sera jamais parfait – *perfectus* –, accompli, absolument achevé. Dans la feinte du visage de l'autre, dans le *masque* fiction du *sien* posé sur le *mien* se lit toujours en palimpseste mon visage et les sentiments et passions qui l'affectent : double texte en surimpression ; peinture qui déteint, lignes déplacées, démarquées. La bonne physionomie, dont parle Pascal, qui ne s'obtient que par concorde et harmonie des traits contraires, sera toujours

quelque peu brouillée, et incertaine, la stratégie de connaissance de l'autre par simulation. Peut-être en vaut-il mieux ainsi. Cette incertitude, ce « bougé » du double visage en miroir de l'un (moi) et de toi (*cet autre*) interdisant la fusion sympathique, permet la soudaine, la nécessaire retraite du « moi » derrière son visage à soi pour sauvegarder son identité même.

« Si tu es craintif, maîtrise ta peur en pensant que tu es seul à la connaître et agis comme si tu étais courageux. Fais de même pour les autres sentiments. » La pensée du cardinal inverse, pour se conclure, le modèle de simulation en connaissance de soi. Lorsque je feins le courage en imprimant sur mon visage les traits d'une mâle résolution, celle-là même qui se marque sur le visage de mon adversaire, c'est alors vraiment que j'accède à la connaissance de ma crainte. J'en trouve la vérité « existentielle », à l'envers de mon visage feignant le visage de l'autre, en agissant *comme si j'étais courageux*, en étant l'acteur, la « *persona* » de la vertu, de l'affect, de la passion « contraires ». Paradoxe du comédien : « je » ne connais ma *crainte* « substantielle » dans sa vérité « suppositionnelle » que comme *non-courage*, c'est-à-dire lorsque j'agis *comme si j'étais courageux* : simulation du visage de l'autre, dissimulation du visage mien sous le visage de l'autre en forme de masque.

Visage-dissimulation

Le visage est par excellence le lieu de la dissimulation, la surface d'inscription d'une très étrange fiction, celle de ne pas être ce



D'après Ph. de Champaigne, La Sainte Face, XIII^e s.
Pages suivantes : Memento mori, XIII^e s.



que je suis. Qu'est-ce que mon visage dissimule ? Ce qu'il est ou tout au moins toutes les passions et les mouvements de l'âme qui se peignent sur le visage comme leur lieu « propre », comme visage *mien*. Mais sous quoi dissimuler ce que mon visage montre, la substance du moi, le suppôt des passions, le sujet des mouvements de l'âme ? Dissimuler moi sous ce que je ne suis pas ? Comment pourrais-je feindre une absence sinon par référence à la présence dont il feint l'absence ? S'absenter de soi-même, s'absenter soi-même de soi, tel serait le comble d'une dissimulation qui n'utiliserait pas les moyens de la simulation pour s'accomplir, qui ne laisserait ainsi entre visage à découvert et visage feint qu'un lieu de retrait entre simulation et dissimulation, celui du secret. Peut-on feindre d'être ce que l'on est ? Est-ce encore feindre ? Comment dissimuler ce que l'on n'est pas ? Est-ce encore dissimuler ? Peut-on jouer à être soi ? Dans quel intérêt ? « Joue la sincérité » ou le secret du visage, d'un visage.

« Que ton visage n'exprime jamais rien, pas le moindre sentiment, sinon une perpétuelle affabilité. Et ne souris pas au premier venu qui te marquera une quelconque chaleur [...] Garde toujours une attitude réservée en observant tout du regard. Mais attention, que ta curiosité ne dépasse pas la barre de tes cils. Voilà, à ce qu'il me semble, comment se conduisent les gens avisés et assez habiles pour se mettre à l'abri des soucis⁵. »

On lit dans la *Logique de Port-Royal*⁶ (1662) : « Les hommes n'aimant guère qu'eux-mêmes

ne souffrent qu'avec impatience qu'un autre les applique à soi ; et veuille qu'on le regarde avec estime. Tout ce qu'ils ne rapportent pas à eux-mêmes leur est odieux et importun et ils passent ordinairement de la haine des personnes à la haine des opinions et des raisons, et c'est pourquoi *les personnes sages évitent autant qu'ils peuvent d'exposer, aux yeux des autres, les avantages qu'ils ont, ils fuient de se présenter en face et de se faire envisager en particulier, et ils tâchent plutôt de se cacher dans la presse pour n'être pas remarqués, afin qu'on ne voie dans leurs discours que la vérité qu'ils proposent.* » Telle est la stratégie du moraliste chrétien, une stratégie rusée du visage et de l'« envisagement ». Si l'amour de soi a pour nécessaire corollaire la haine de l'autre, si le mouvement de désir et d'amour du moi est, ou mieux encore se réduit au mouvement d'aversion et d'expulsion de l'autre, ne serait-ce que parce que l'autre m'apparaît comme un autre moi et si tout ce que les hommes ne rapportent pas à eux-mêmes, moi à moi, leur est odieux et importun, alors la stratégie de la personne sage, *unique et singulière* dans sa différence consiste à *se cacher dans la foule* pour n'être pas remarquée comme telle, à devenir l'un comme tous les autres, indiscernable d'eux, un non-marqué, moins un « il » qu'un « on ».

Stratégie de l'envisagement et du dévisagement, avons-nous dit. Le féroce amour de soi que dénoncent les logiciens moralistes de Port-Royal consiste, dans sa forme la plus manifeste, à faire montre de soi, à s'exposer

dans ses avantages, à exhiber son visage comme portrait à l'admiration de tous, autant par désir de reconnaissance de soi comme objet d'amour de tous les autres que par haine de tous, visant à leur anéantissement par le geste primaire de la Gorgone : par stupefaction en les figeant dans un étonnement définitif de la puissance de sa face. Ainsi le monarque en son portrait... « Le Moi a deux qualités, écrit Pascal, il est injuste en soi en ce qu'il se fait le centre de tout ; il est incommode aux autres en ce qu'il les veut asservir : car chaque moi est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres⁷. » Chaque moi est l'ennemi de tous les autres : telle est pour Pascal ou Port-Royal la condition ontologique du vis-à-vis, celui d'un irréductible affrontement ; guerre de chacun contre chacun suspendue dans le face-à-face. Mais chaque moi voudrait être aussi le tyran de tous les autres : fantasme – marqué par l'irréel en cela qu'il *voudrait l'être*, mais ne le peut effectivement –, fantasme de l'envisagement de la Méduse : car qu'est-ce que « tyrannie » sinon « désir [désir seulement et point accomplissement] de domination universel et hors de son ordre » ? Fantasme d'un unique portrait tourné vers tous les autres pour dominer en annihilant leurs différences : en faire des masques de pierre lisses et comme usés par le regard dominateur de l'unique au point de n'être plus que les deux trous d'un regard disparu sous la bosse d'un front et la cavité d'une bouche ouverte sur le vide de l'« étonnement ». Le sage de Port-Royal se sait poursuivi par le regard de la

Méduse, d'autant plus cherché par ce regard tout-puissant que le sage sait que toute sa sagesse consiste à annoncer la vérité, à en être le prophète. Alors par stratégie rusée répondant à tout dévisagement, il se dissimulera par assimilation : il feint d'être ce qu'il n'est pas, le même que tous les autres ; il feint de s'immobiliser dans le masque immobile et sans relief du « on ». Il feint de n'être pas ce qu'il est réellement, cette personne sage, cette personne rare, peut-être unique dans le siècle, le prophète qui tient le discours de la vérité. Il feint d'être ce qu'il n'est pas ; il feint de n'être pas ce qu'il est : double fiction, double image, double visage en chassé-croisé d'être et de paraître, de présence et d'absence, de face et de masque, où se reconnaît le vrai visage, celui du prophète de la vérité dans la parole universellement adressée – et sans visage.

Le discours vrai de la « *personne sage* » par cette stratégie rusée de simulation-dissimulation (zéro) n'est énoncé par *personne* dans la mesure précisément où il est énoncé par *un* qui est le *même* que *tous* ; le discours d'un énonciateur sans qualité « propre », anonymement ressemblant à n'importe qui, invisible donc dans la presse où il se cache. Tel est le paradoxe du visage universel, la *persona* qui n'est personne, de la face sans nom (propre), sans attribut (singulier), le paradoxe de l'organe prophétique, simple bouche ouverte sur une voix, sans tonalité, simple regard creusé à même d'orbites vides d'yeux, masque de tous par assimilation annihilatrice des différences singulières par simulation mimé-

tique de la communauté, elle-même vide, de tous les autres : paradoxe d'un visage universel qu'une image à Port-Royal (et ailleurs dans le siècle) réalise, celle du crâne funèbre au centre du *Memento mori* : visage de personne parce qu'il est celui de tous ; universel de tout un chacun que la mort de tout un chacun réalise ; vrai visage que le visage de chacun dissimule sous la chair et la peau, sous la surface visagère où viennent se peindre les émotions et les passions d'une existence temporelle singulière et qui acquiert dans la mort, par l'usure même du temps sur le corps et le visage mort, l'éloquence muette et irrésistible de l'ultime vérité universelle de la vie ; paradoxe du visage universel où la stratégie rusée du moraliste austère – ne pas se faire envisager au moment où il propose la vérité universelle – trouve une non moins paradoxale fin, à la fois son accomplissement – car telle est bien la vérité de cet universel visage que répète inlassablement au monde le moraliste contempteur du moi – et son terme, car cette face, entre la rose qui s'effeuille et le sablier où le sable inexorablement s'écoule, est sans voix, ou plutôt une voix inaudible, l'universel

visage où tout visage s'annule dans sa vérité « cachée ».

Visage-secret

Le texte de la *Logique de Port-Royal* qu'ici j'interroge se poursuit ainsi, dressant une double scène pour le surprenant écrivain de l'art de persuader, le maître de l'éloquence du discours et du visage : « Feu Monsieur Pascal qui savait autant de véritable rhétorique que personne en ait jamais su portait cette règle [le non-envisagement] jusques à prétendre qu'un honnête homme devait éviter de se nommer et même de se servir des mots de « je » et « moi » et il avait accoutumé de dire sur ce sujet, que la piété chrétienne anéantit le moi humain, et que la civilité humaine le cache et le supprime. Ce n'est pas que cette règle doive aller jusqu'au scrupule mais il est bon de l'avoir toujours en vue pour s'éloigner de la méchante coutume de quelques personnes qui ne parlent que d'eux-mêmes et se citent par tout, lorsqu'il n'est point question de leur sentiment [...] »

Ne pas se présenter en face, ne pas se faire envisager, c'est cette instruction, règle de l'art de persuader et maxime de sagesse chrétienne, que, semble-t-il,

Pascal porte à l'excès au point de rendre le discours efficace de la vérité presque impossible. La règle d'évitement du vis-à-vis devient hyperbolique, puisqu'elle frappe d'interdit tout ce qui dans le langage est l'équivalent et le correspondant d'un visage, tout ce qui dans le langage est portraiture du visage : le nom propre, le pronom de la première personne « je », et son autonome « moi ». Se nommer, c'est *comme* se présenter de face et s'exposer aux jeux ; se servir de « je » et de « moi », c'est *comme* se faire envisager en particulier. L'excès, si excès il y a, consiste donc à déplacer l'instruction de la scène de l'imaginaire, le regard, le visage, la face, à l'ordre symbolique, le langage, le nom propre, « moi », « je ». Ce qui apparaissait convenable au moraliste, ne pas s'exposer au regard concupiscent, ne pas se faire envisager par lui pour mieux laisser la vérité se proposer à la vue raisonnable devient insupportable dans le champ des signes et du discours. L'instruction, de conduite effective, règle technique et maxime morale, devient ainsi un point idéal, une fiction à l'horizon de l'usage discursif : fiction ou paradoxe d'une *rhétorique négative du visage et de l'envisagement* qui revient à rendre impossible le discours effectif. Et c'est bien ce qui nous est déjà apparu dans le paradoxe du visage universel au comble de la stratégie du moraliste, la tête de mort du *Memento mori*.

La règle pascalienne « ne doit pas aller jusqu'au scrupule, écrit le moraliste, car il y a des rencontres où ce serait se gêner inutile-



Ph. de Champaigne, Vanité, première moitié du XVII^e s.

lement que de vouloir éviter ces mots», les mots de mon portrait, le nom propre, « je », « moi ». Mais il se pourrait bien que Pascal ait eu en tête tout autre chose qu'une simple instruction rhétorique : non pas stratégie de dissimulation du locuteur dans la foule, mais tactique du secret. Comment à tous *montrer* le visage irrésistible de la vérité quand elle se propose ? Peut-être ne se propose-t-elle jamais qu'en se couvrant d'un voile car à visage découvert elle est insoutenable ? « Ce n'est point ici le pays de la vérité ; elle erre inconnue parmi les hommes. Dieu l'a couverte d'un voile qui la laisse méconnaître à ceux qui n'entendent pas sa voix. Le lieu est ouvert au blasphème⁸ [...] » Peut-être la vérité ne paraît-elle jamais avec plus d'évidence qu'en se retirant comme le *Deus absconditus* dans un sujet (du suppôt, de la substance) singulier absolu, absolument différent et sans doute par là à tous semblable ; tactique de son retrait de tout nom propre, de tout pronom « je », « moi » ; une *tactique qui consisterait à absenter tout portrait de son visage*, toute image de la face, et pour ce faire à tracer des traits du portrait, les linéaments de l'image, à les marquer sans cesse en les chargeant par là du secret de leur absolue singularité. Ainsi devant certains portraits du peintre ami de Port-Royal, Philippe de Champaigne : le regard fasciné par leur inexhaustible individualité découvre, par le retrait de la dernière différence, inatteignable, celle qui ferait du portrait un visage *unique*, la montée à la surface de *l'impersonnalité du masque*,

un masque qui serait un visage universel.

Bacon le chancelier peut alors murmurer à l'oreille de Jules, cardinal Mazarin : « *Cet art de se voiler et de se cacher est susceptible de trois degrés. Le premier, le secret, est celui d'un homme réservé, discret et silencieux qui ne donne point prise sur lui et ne se laisse pas deviner. Le second est cette sorte de dissimulation que je qualifie de négative. C'est celle d'un homme qui à l'aide de certains signes ou indices trompeurs réussit à paraître tout autre qu'il n'est. Le troisième degré est celui de la simulation, positive ou affirmative, et propre à celui qui feint expressément et se dit formellement ce qu'il n'est pas. C'est la feinte ou l'artifice proprement dit [...] Quant au secret, c'est la vertu d'un confesseur [...] Ainsi on doit tenir pour certain que l'habitude du secret est une ressource politique ainsi qu'une vertu morale. Mais il ne faut pas non plus que le visage prévienne la langue ou révèle ce qu'elle veut taire. C'est une grande faiblesse que de se laisser pénétrer par ses gestes, par sa contenance, et par l'espèce de trahison d'un visage indiscret, attendu qu'on observe plus attentivement les indices de cette nature et qu'on y croit plus qu'aux paroles [...] Tout homme qui veut être secret est forcé de dissimuler quelque peu. Quant au troisième degré qui est la feinte positive, l'artifice ou le déguisement, c'est le plus criminel et le moins politique des trois, excepté dans des affaires d'une grande importance et dans certains cas assez rares⁹.* »

- 1 *Bréviaire des politiciens d'après les carnets de Mazarin*, « Principes fondamentaux », traduction française du *Breviarum politicorum secundum rubricas mazarinicas* [Wesel, Jacobus, 1700] par Florence Dupont, Cété-Clima, Paris, 1984, p. 17.
- 2 Gérard Pelletier, *Reginae Eloquentiae Palatium sive Exercitationes orationae*, Paris, 1641.
- 3 *Bréviaire des politiciens...*, op. cit., p. 69.
- 4 *Ibid.*, pp. 69, 70.
- 5 *Ibid.*, p. 20.
- 6 *Logique de Port-Royal*, 5^e éd., 1683.
- 7 *Pensées*, 141-455.
- 8 *Pensées*, 878-843.
- 9 Francis Bacon, *The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, « Of Simulation and Dissimulation », 1625 [Macmillan and Co, Londres, 1965, vol. VI, pp. 58-60] ; traduction française par J.A.C. Buchon de Baron in *Œuvres philosophiques, morales et politiques*, Société du Panthéon littéraire, Paris, 1842.



