
Il tire la langue. À partir d'un dessin de Jean-Jacques Lequeu

Martial Guédron

🔗 <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=244>

DOI : 10.57086/radar.244

Electronic reference

Martial Guédron, « Il tire la langue. À partir d'un dessin de Jean-Jacques Lequeu », *RadaЯ* [Online], 4 | 2019, Online since 01 janvier 2019, connection on 16 mars 2025. URL : <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=244>

Copyright

Licence Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0).

Il tire la langue. À partir d'un dessin de Jean-Jacques Lequeu

Martial Guédron

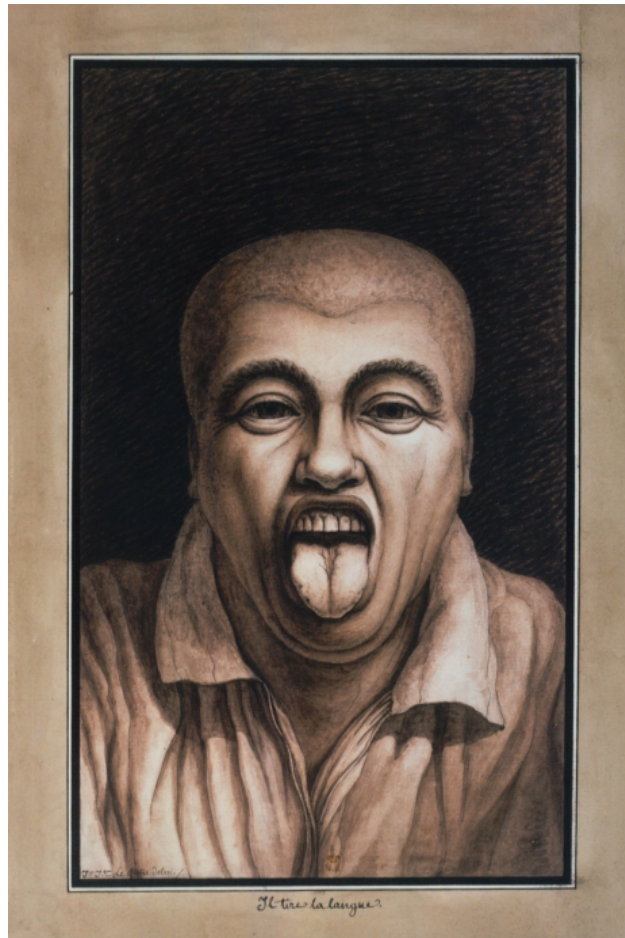
OUTLINE

Manières de contrevenir
La langue comme une flèche
Nouvelles éruptions

TEXT

- 1 Cadré en buste, nous faisant face, en chemise claire sur un fond sombre, cheveux drus coupés courts, front lisse, sourcils épais parfaitement arqués, regard fixe, pupilles dilatées, des pattes d'oie et des poches sous les yeux, un nez court et rond, cet homme dessiné par Jean-Jacques Lequeu se rattache à sa fameuse suite de grimaces : *Jeune homme faisant la moue*, *L'homme à la Lippe*, *Le grand baailleur*, *Le borgne grimacier*, *Il tire la langue*, soit cinq feuilles d'une belle unité dans la recherche des effets de clair-obscur, la mise en page et le choix du format. Certes, de légères différences apparaissent au niveau des cheveux, de l'accoutrement, des accessoires, mais c'est bien sa physionomie qui lui a servi de support, avec ces gros sourcils, cette large bouche et ces lèvres épaisses que l'on retrouve dans plusieurs de ses autoportraits. Sauf qu'ici, l'étude d'expression est affranchie de toute fonction mémorielle et de toute représentation sociale : tout laisse supposer que l'étrange architecte-dessinateur a observé son propre reflet, de l'autre côté du miroir, se jouant une comédie privée, doublant chacune de ses mimiques de différents accessoires. Inévitablement, on pense aux bustes grimaçant du sculpteur autrichien Franz Xaver Messerschmidt, un artiste que Lequeu ne pouvait connaître, mais qui comme lui, a trouvé jusqu'à la période la plus récente des experts en explorations mentales pour décréter qu'il n'était pas tout à fait sain d'esprit.

Jean-Jacques Lequeu, *Il tire la langue*, c. 1790-1810



Dessin à la plume, lavis d'encre brune ; 34,5 × 23,4 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France.

- 2 Sonder les miroirs, « ces consciences à l'envers¹ » n'a rien d'un jeu léger. C'est une manière de prendre conscience de soi par réflexion, autrement dit à travers ce que les autres voient de nous quand ils nous dévisagent, nous lorgnent, nous épient. En somme, c'est s'éprouver en prenant conscience que l'on est un autre pour les autres, à travers une sorte de dédoublement inquiétant qui peut éveiller la phobie d'une dissolution du moi. En outre, comme le suggèrent les fonds indéterminés sur lesquels se détachent les grimaces de Lequeu, le miroir projette celui qui s'y reflète dans ce lieu sans lieu évoqué par Michel Foucault, « cet espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface ». Dans le miroir, ajoute-t-il, « je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je

suis absent – utopie du miroir² » Ce qui est susceptible, alors, de se produire, cette projection hors de soi-même sous la forme de personnages avec lesquels il devient possible de communiquer, c'est le miroir que Lequeu nous tend après l'avoir affronté, non sans y combiner une part de défi, comme si, à dessein, il cherchait à se dévoiler à travers une conduite répréhensible, s'exposant à la méfiance et au soupçon des spectateurs.

Manières de contrevenir

- 3 S'il était vraiment indispensable de se référer aux théories des psychiatres pour approcher l'œuvre de Lequeu, c'est peut-être à ce qu'ils appellent le « sentiment d'étrangeté » qu'il faudrait le faire : à savoir une impression d'irréalité, de détachement, de dédoublement face au miroir, comme si le sujet était devenu un observateur extérieur de son propre comportement. Toutefois, comme d'autres artistes grimaciers de la période le confirment, par exemple Joseph Ducreux ou Louis-Léopold Boilly, il ne faudrait surtout pas négliger la dimension bouffonne, ironique et provocatrice de ce type de performance.
- 4 En 1826, l'année de la mort de Lequeu, le critique Jean-Baptiste Bon Boutard, dans son *Dictionnaire des arts du dessin, de la peinture, de la sculpture, de la gravure et de l'architecture*, résumait parfaitement le point de vue académique sur les représentations des contorsions faciales et des mimiques grimaçantes : les artistes, expliquait-il en substance, doivent s'interdire les mouvements forcés du visage, parce qu'ils sont un désordre de la nature et sont ennemis de la beauté³. En réalité, les grimaces et les rictus étaient associés à des écarts de comportement aussi bien dans le champ de la pédagogie, de la politesse et de la morale que dans celui de la théorie et des pratiques artistiques. L'argument récurrent était que les physionomies excessives et hors contrôle relevaient de comportements indus, de passions condamnables, d'individus louches et peu fréquentables. Or, en dérogeant délibérément à ces conventions, Lequeu s'inscrivait aussi dans une filiation particulière, celle d'artistes qui, au moins depuis la Renaissance, s'étaient complus dans les représentations de signes corporels excessifs, malséants et incongrus, non pour représenter les démons, les damnés ou les bourreaux du Christ, tradition-

nellement gratifiés d'expressions et de visages repoussants, mais dans des scènes de mœurs et quelques portraits grimaçants d'individus ordinaires. C'est le cas en Italie du Nord, dans les compositions du Bolognais Bartolomeo Passerotti qui mettent en scène des vieillards lubriques aux limites de la monstruosité, d'une sensualité brutale proche de la farce, quand les langues pointent et s'entremêlent de manière obscène. C'est le cas dans les scènes de tripots et de tavernes septentrionales, comme celles d'Adriaen Brouwer et de Joos van Craesbeeck, représentatifs d'une tradition de sujets modestes et triviaux, dans lesquels ces peintres misent délibérément sur les mauvaises manières et les mimiques grossières, montrant parfois leurs propres traits ou ceux de leurs compagnons de jeu, se mettant en scène en ivrognes, en fumeurs, en chanteurs, en bouffons grimaçant comme pour afficher une marginalité délibérément surjouée par rapport aux artistes officiels et aux milieux académiques. Mais le grand tournant, dans cette histoire, c'est bien la fin du 18^e et les premières décennies du 19^e siècle, où la grimace semble être devenue un problème esthétique à part entière, traduisant l'agitation d'individus qui s'auscultent à travers leur corps et se composent un nouvel imaginaire de l'intériorité⁴

- 5 Les visages de Lequeu paraissent obéir à une double impulsion : d'un côté le plaisir de scruter, de sonder, de révéler ; de l'autre, celui d'échapper au pouvoir intrusif du regard, de le fuir, de le tromper, de le dénaturer pour préserver une part de soi⁵. Un peu comme s'ils cristallisaient les deux grandes aspirations de cette période de mutations : l'une vers la règle, l'ordre et la convenance ; l'autre vers les licences, le libertinage et l'histrionisme.

La langue comme une flèche

- 6 Depuis l'Antiquité, l'inspection de la langue est considérée par la plupart des médecins comme essentielle à l'établissement d'un diagnostic, voire de pronostics dans les cas de maladies graves. On examine sa couleur, sa surface, les dépôts qui s'y trouvent, son gonflement, son humidité, sa sécheresse. Comme le résume un dictionnaire de médecine du début du 19^e siècle : « La langue offre dans l'état de maladie un nombre presque infini de modifications, qui toutes n'ont pas, à beaucoup près, une importance égale (...). Ces

modifications sont relatives au volume, à la forme, aux mouvements, à la couleur, à l'humidité de cet organe, aux enduits et aux éruptions qui s'y montrent quelquefois⁶ ». Étant donné que d'autres dessins de Lequeu appartenant à la série des grimaces font allusion à la souffrance physique ou morale, voire à un contexte hospitalier — comme dans *L'Homme à la lippe*, où le modèle est coiffé d'un bonnet miteux du type de ceux que l'on fournissait aux patients dans les hospices —, on pourrait croire que cet individu à la langue tendue est examiné par un praticien. Ce dernier pourrait d'ailleurs constater une anomalie, au niveau de la dentition supérieure, qui s'apparente au syndrome de l'incisive centrale maxillaire médiane unique, sans que cela nuise, dans le cas qui nous occupe, à la régularité de l'implantation. On pourrait en outre rapprocher le dessin de Lequeu de quelques illustrations didactiques que l'on trouve dans des ouvrages de médecine, notamment ceux qui concernent les maladies vénériennes⁷. Dans la mesure où quelques-uns de ses dessins montrent qu'il s'est livré à une réinterprétation personnelle de gravures tirées de traités d'anatomie gynécologique, ce rapprochement n'est pas tout à fait hors de propos.

- 7 Autre chose cependant vient vite brouiller cette approche séméiotique, surtout quand on sait combien Lequeu, à travers ses écrits et ses annotations multiples, fut aussi un graphomane très bavard : le fait que la langue est un organe essentiel à la parole, au discours. Ce n'est pas sans raison qu'elle apparaît dans la tradition chrétienne comme l'attribut de certains martyrs : une légende rapporte par exemple que lorsqu'on ouvrit le tombeau de saint Antoine de Padoue pour la translation de ses reliques, tout son corps était décomposé, à l'exception de sa langue, qui était demeurée comme celle d'un homme en vie. Selon les exégètes, cette incorruptibilité miraculeuse tenait au fait que cette sainte langue avait toujours été active pour louer Dieu et pour inciter ses auditeurs à en faire de même. Dans l'autre sens, celle de saint Jean Népomucène, le saint patron du secret de la confession, demeura incorruptible pour s'être tue ! Par là, Dieu signifiait l'importance de cet organe, que ce soit en bien, que ce soit en mal⁸. Dans ce dernier cas, elle était associée à une parole nuisible, comme l'illustrent les gravures satiriques dénonçant les ordres monastiques sous l'aspect de monstres abominables dotés d'une langue pendante ; rappelons aussi que l'ablation de la langue était le

supplice censé châtier les calomnies, les délations, les blasphèmes et les faux témoignages. Ce rapide aperçu semble suffisant pour comprendre toute l'ambiguïté de la langue, capable de purifier comme de détruire. Ce que le moraliste Joseph Joubert, presque exact contemporain de Lequeu, a expliqué en ces termes : « On peut considérer la langue de l'homme, dans le mécanisme de la parole, comme la corde qui lance d'elle-même la flèche qu'on y a ajustée⁹ »

Nouvelles éruptions

- 8 Ce qui confère au dessin de Lequeu une résonance d'une grande modernité, c'est que la langue du modèle s'y exhibe sans aucun prétexte iconographique ou symbolique, sans aucune amorce narrative, sans véritable explication. À l'attitude du personnage, on comprend sans doute que cette mimique n'est ni le fait d'un réflexe, ni le signe de l'effort ou de la concentration. À l'évidence, cette langue est tirée intentionnellement, ce qui, dans la longue histoire des images, n'est finalement pas si rare : pensons au dieu Bès des Égyptiens dont on voit quelquefois jusqu'aux amygdales, à la Gorgone apotropaïque, aux diables et autres démons de l'iconographie chrétienne qui signalent ainsi leur cruauté et leur obscénité. Bien des interprétations du visage accordent un rôle fondamental à la gradation hiérarchique de ses différentes parties. Celle-ci repose sur la vieille conviction que la face humaine offre un abrégé de l'ensemble du corps, suivant un clivage entre le haut et le bas. Ainsi sa région la plus élevée serait en rapport avec le spirituel et l'intellectuel, tandis que sa région inférieure serait reliée aux instincts. Suivant cette logique, la zone de la bouche et des mâchoires renvoie aux fonctions animales, à la nutrition, à la digestion et aux parties sexuelles. Les principes de hiérarchisation de la face accordent donc la primauté à sa région supérieure : philosophes, médecins, moralistes, hygiénistes, pédagogues expliquent en substance que les types physiques pourvus d'un front et d'un crâne prédominants sont des individus qui se distinguent par une grande spiritualité ou une forte cérébralité. Dans le cas inverse, on aurait affaire à des êtres chez qui la matérialité domine. Dans cette topographie simpliste, interfèrent des appréciations esthétiques et morales plus ou moins explicites : les lèvres charnues, les mâchoires et les dents développées ont tôt fait d'être assimilées à un museau saillant et à un excès de sensualité bestiale.

- 9 Focaliser sur la langue, comme le montrent, à la suite de Lequeu, plusieurs artistes contemporains — d'Arnulf Rainer à Bill Viola, d'Ana Mendieta à Jean-Luc Verna — c'est donc une manière de renverser les hiérarchies corporelles admises, celles dont s'est emparé Georges Bataille en 1930, dans la revue *Documents*, quand il a opposé la région du front et des yeux à la bouche, cet « organe des cris déchirants », cet « orifice des impulsions physiques profondes¹⁰ ».

Olivier Denis, Jean-Luc Verna
Photographie noir et blanc.

Bill Viola, *Space Between the Teeth*, 1976
Vidéo, 9'10.

- 10 Que, dans ses expressions paroxystiques et ses spasmes de plaisir ou de douleur, elle précipite le visage humain dans l'animalité, c'est précisément ce qu'illustre Jacques-André Boiffard avec une étonnante photographie accompagnant l'article de Bataille, offrant une vue rapprochée sur une bouche féminine béante, humide et toute emplie de sa langue¹¹.

Jacques-André Boiffard, « Bouche », 1930
Documents, n° 4, p. 300.

- 11 Tout à l'opposé du corps socialisé, raisonnable et maîtrisé, ce gros plan sur l'organe de la salivation, de la mastication, de la déglutition et de l'expulsion des crachats imposait une bouche affolante, à travers tout ce que l'art occidental, dans ses manifestations policées, s'était évertué à contenir et à dissimuler¹².

NOTES

1 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 89.

2 Michel Foucault, *Dits et écrits [1954-1988]*, tome IV : 1980-1988, édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, Collection « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994, p. 756.

- 3 Jean Baptiste Bon Boutard, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, Le Normant père, Ch. Gosselin, 1826, article « Contorsion », p. 174.
- 4 Je me permets de renvoyer à mon livre sur le sujet, Martial Guédron, *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, 2011.
- 5 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994, p. 62 ; Anne Vincent-Buffault, « Regards, égards, égarements dans la ville au XVIII^e et XIX^e siècles » in *Communications*, n° 75, 2004, p. 41.
- 6 Béchet, *Dictionnaire de médecine ou : Répertoire général des sciences médicales considérées sous le rapport théorique et pratique*, Paris, Béchet, 1838, Vol. 17, article « langue », p. 507-508.
- 7 Par exemple la planche XXIV de l'ouvrage de Franz Heinrich Martens et Wilhelm T. Tilesius, *Icones symptomatum Venerei Morbi ou Tableaux des symptômes de la maladie vénérienne dessinés d'après nature, gravés et publiés, avec XXIV planches ombrées d'après nature*, Leipzig, Comptoir Industrie, 1804.
- 8 Alban Stolz, *Légendes ou vie des saints*, Fribourg-en-Brigssau et Strasbourg, B. Herder, 1867, p. 399-400.
- 9 Joseph Joubert, *Pensées, Maximes, essais et correspondance, recueillis et mis en ordre par M. Paul Raynal, et précédés d'une notice sur sa vie*, Paris, Didier et Cie, 1862, Vol. 2, p. 45.
- 10 Georges Bataille, « Bouche » in *Documents*, n° 5, 1930, repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, t. I, p. 237-238.
- 11 Rosalind Krauss, « Corpus Delicti » in *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, 2002, p. 65.
- 12 Nathalie Barberger, *Le Réel de traviole : Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2002, p. 125-131.

ABSTRACT

Français

En tant qu'organe dissimulé, la langue constitue dans le visage un infime détail. Pourtant, et parce qu'elle est conventionnellement dissimulée, son apparition, même minime, devient l'objet de transgressions. Détail ingrat,

grimaçant, il est porteur d'un imaginaire collectif, tout en se situant à l'intersection de phénomènes corporels primordiaux. En explorant les représentations qui en sont faites dans l'art, notamment par Jacques Lequeu, il s'agira de déplier les usages sociaux et significations de la langue.

INDEX

Mots-clés

mimique, monstruosité, représentation sociale, langue, Lequeu (Jean-Jacques)

AUTHOR

Martial Guéron

Martial Guéron est professeur d'histoire de l'art à l'université de Strasbourg et directeur de la collection « Cultures visuelles » des Presses universitaires de Strasbourg. Il étudie les liens entre sciences et arts à travers les représentations du corps humain, que ce soit du côté de l'idéalisation ou de celui du grotesque et du monstrueux. Auteurs d'articles et de plusieurs ouvrages, il a notamment contribué aux catalogues des expositions Homme-Animal. Histoires d'un face à face (musées de Strasbourg, 2004) ; Beautés Monstres. Curiosités, prodiges et phénomènes (Nancy, musée des beaux-arts, 2009) ; Jean Jacques Lequeu (1757-1826). Bâtitteur de fantasmes (Paris, Petit Palais, 2018).

IDREF : <https://www.idref.fr/034890696>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-9079-9079>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000077290908>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12559522>