

Monstres et manipulations dans *Ortopedias* de Juan Urrios

Anouk CHIROL

La série *Ortopedias* est constituée d'un ensemble de portraits de grande taille réalisés par le photographe catalan Juan Urrios (Barcelone, 1962). Cette série de 1992 présente des visages que l'on peut qualifier de monstrueux car difformes. En ce sens, les visages que nous propose le photographe sont très proches de ce que Pierre Ancet dit à propos du monstre : « [un monstre est] une exception qui s'écarte trop de la forme de référence, de l'« idée normale » de l'homme »¹. C'est ce que nous avons ici. En fait, il s'agit de portraits imaginaires réalisés à partir de clichés réels de détenus. Juan Urrios, par le biais de la manipulation photographique, a extrait de chacun des visages de ces détenus des éléments qui les composaient (œil, bouche, sourcils, cheveux, menton...) et les a assemblés de façon à créer des visages imaginaires, irréguliers et monstrueux. Cette série s'accompagne également, mais nous y reviendrons à la fin de notre exposé, d'images de sacs passés aux rayons X.

Si nous attachons à la définition du monstre (celle du dictionnaire), nous obtenons différentes acceptions. La première correspond à un individu qui a une déformation remarquable. C'est aussi sous cette acception que se trouve le monstre imaginaire, c'est-à-dire un être souvent constitué de différentes parties d'animaux réels, un être généralement mauvais, qui peuple les contes ou les légendes. Le deuxième sens opère un glissement de la monstruosité physique à la monstruosité morale puisqu'il s'applique à un individu répugnant à cause de ses qualités physiques ou morales. Enfin, la dernière acception renvoie à un être méchant ou cruel. Les portraits monstrueux de Juan Urrios correspondent à ces différentes définitions. En effet, la première acception nous renvoie aux êtres fabuleux des contes et des légendes qui sont souvent une combinaison de traits d'êtres existants. Cela nous rappelle la définition donnée par Gilbert Lascaux du monstre hybride, qui ne serait finalement qu'un mauvais assemblage : « Le monstre hybride suppose, préalablement à son élaboration, un démembrement des corps d'où sont issus les éléments qui le constituent. Les anatomies sont mises en pièces, morcelées, avant que ne soient tentées des greffes sauvages »². Or, le travail de Juan Urrios dans la construction de ces portraits imaginaires a été tout d'abord un travail

¹ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 3.

² Cité par Paul Ardenne, *L'image corps*, Paris, Editions du Regard, 2001, p. 394.

de morcellement du visage existant dans la photographie, un découpage des différentes parties du visage pour faire ce que Lascaux appelle une « greffe sauvage ». Il y a dans les portraits d'Urrios une opération de découpage et de collage et plus précisément de mauvais collage. C'est aussi une remarque que fait Pierre Ancet dans *Phénoménologie des corps monstrueux* : « En l'absence de catégories intermédiaires entre l'humain et l'animal, le corps monstrueux devient une composition qui paraît associer des éléments de nature hétérogène. En ce sens, l'expérience renvoie à l'imaginaire et à ses tendances familières au découpage et au collage »³. On retrouve dans les deux citations le principe réel ou imaginaire du découpage/collage qui fait que le corps monstrueux, ou le visage dans notre cas, donne l'impression de n'être qu'un assemblage d'éléments épars et donc une aberration de la nature. Comme le corps ou le visage monstrueux est un mauvais assemblage (une greffe sauvage), la monstruosité est associée à la laideur. Elle va aussi très souvent de pair avec l'idée de dégénérescence et de cruauté. On voit très nettement dans la définition que nous propose le dictionnaire que le glissement de la laideur physique à la laideur morale s'opère rapidement. Les deux apparaissent d'ailleurs au même niveau dans la deuxième acception du terme. Juan Urrios nous propose des portraits irréels mais basés sur les portraits réels de détenus, c'est-à-dire d'individus rejetés par la société pour leurs agissements, des individus souvent considérés comme des monstres, en particulier lorsqu'il s'agit d'assassins. Ainsi, le photographe espagnol nous propose à première vue des portraits monstrueux à plus d'un titre : parce qu'ils présentent des visages difformes mais aussi parce que les personnes qui ont servi à construire ces portraits sont des « monstres » au sens moral du terme. A travers ces images, Juan Urrios semble vouloir faire, selon Rosa Olivares « un portrait robot du mal ». Le portrait robot, tout comme les codes photographiques utilisés par Urrios renvoient aux techniques de la police judiciaire. En construisant des portraits irréels pourtant inspirés de portraits réels, le photographe catalan remet en cause la photographie comme preuve et dénonce un système basé sur la surveillance et la répression.

Tout d'abord, *Ortopedias* fait implicitement référence à certaines sciences ou pseudo-sciences qui ont plus ou moins influencé la police judiciaire. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*⁴, nous explique que les sciences ont peu à peu investi le territoire de la justice au point où l'on en venait davantage à juger de l'âme d'un être et non plus seulement le crime.

³ *Op. cit.*, p. 94.

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Dans le découpage précis de différentes parties du corps et leur assemblage monstrueux, *Ortopedias* semble faire référence tout d'abord à la physiognomonie. Cette pseudo science est ancienne mais elle a gagné en puissance au XIXe siècle, avec les théories de Lavater. Elle considère que l'observation des traits d'un individu peut renseigner sur son caractère, autrement dit, qu'il existe une résonance entre le corps et l'âme et que la connaissance de l'un peut permettre l'accès à l'autre. La physiognomonie réduit finalement l'individu à un ensemble de traits et ces traits jouent un rôle indélébile sur sa personnalité. Les physiognomonistes ne tiennent absolument pas compte des agissements des individus et croient détenir une vérité en morcelant le visage et en faisant de l'extérieur l'illusoire reflet de l'âme, de l'insaisissable. C'est la physiognomonie et les théories de Darwin qui ont inspiré Cesare Lombroso à la fin du XIXe siècle. C'est lui qui, dans son ouvrage intitulé *L'Homme criminel*, écrivait que l'on naissait criminel, voleur ou prostituée, que cela était inscrit non seulement sur le visage d'un individu mais aussi dans le volume du cerveau ou la forme du crâne. Pour Lombroso, il existe donc des catégories absolues dans lesquelles on peut enfermer les individus selon des critères purement physiques. Il devient donc nécessaire de repérer le plus tôt possible le « criminel-né » pour pouvoir le mettre hors d'état de nuire. C'est ainsi que la justice s'est inspirée de ces théories afin d'obtenir « la meilleure gestion possible » du maintien de l'ordre.

Les théories que nous avons mentionnées (et qui ont été utilisées par la police) pensent donc que l'aspect physique, et plus particulièrement les traits du visage, sont capables d'extérioriser l'âme d'un individu et que, par conséquent, sa capacité à nuire à Autrui pourrait y être inscrite. Ainsi, la monstruosité physique ne serait que l'extériorisation de la monstruosité morale, de la dégénérescence d'une personne. Dans *Ortopedias*, Urrios récupère ces discours pour montrer des portraits où s'associent en apparence la monstruosité physique et la monstruosité morale. De plus, Juan Urrios découpe physiquement le visage des détenus, pour réaliser des assemblages numériques par la suite, tout comme ces pseudo sciences découpent le visage humain afin d'en saisir une « vérité » intérieure comme le dit David Le Breton :

Les physiognomonistes font du visage un palimpseste à déchiffrer et ne veulent pas renoncer à l'idée que le visage ne peut pas ne pas signifier. Et comme ces significations leur paraissent trop vagues, ils construisent des systèmes laborieux qui éliminent le visage pour ne considérer que la série de ses constituants : un front court ou large, des lèvres minces ou charnues, un nez pointu ou rond, etc. Un homme extérieur révèle de façon un peu brouillée, à la manière d'un négatif, un homme intérieur⁵.

⁵ David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Editions Métailié, 2003, p. 72.

David Le Breton met l'accent sur les constituants du visage qui sont finalement isolés pour être interprétés. Ce découpage virtuel rejoint le découpage opéré par Juan Urrios dans la série proposée. Le résultat est que le visage est nié en tant que tel, en tant que siège de l'identité, pour n'être qu'un signe à interpréter. Il cesse d'être visage pour devenir figure. Les faux portraits de Juan Urrios ne sont pas des visages puisqu'ils n'appartiennent à personne en particulier. Ils sont une somme de constituants qui, mis bout à bout, ne forment pas un visage mais font ressortir le caractère individuel de chaque élément. Comme l'ensemble n'est pas harmonieux, c'est chaque constituant (œil, bouche...) qui semble s'extraire du visage reconstitué par Urrios et atteindre une importance que seul le physiognomoniste est capable de lui donner.

Il convient également de mentionner le bertillonage ou anthropométrie, auquel Urrios fait également implicitement référence. L'anthropométrie a été inventée par Alphonse Bertillon à la fin du XIXe siècle (années 1880). C'est un système qui permet de s'attaquer au problème de la récidive en réalisant un fichier recensant tous les délinquants, en donnant pour chacun d'eux des mesures précises de parties de leurs corps. Aux signalements anthropométriques étaient adjointes des photographies des individus, une de face et une de profil, toujours réalisées de la même façon. Selon Martine Kaluszynski⁶, l'anthropométrie avait le souci d'observer, de classer. Ce procédé s'appliquait aux prévenus, non aux condamnés et le fichage était réalisé de façon préventive. D'ailleurs, en 1912, les nomades devaient toujours porter avec eux leur carnet anthropométrique, ce qui permettait une surveillance étroite des populations. Le bertillonage permettait le fichage de toute une partie de la population et facilitait ainsi le contrôle et la surveillance. La photographie, qui était déjà utilisée pour le fichage des délinquants avant Bertillon, a continué à être utilisée mais de façon plus rationnelle. Depuis son invention, la photographie, grâce à son réalisme et à son caractère indiciel, avait le statut de preuve. Elle s'adaptait parfaitement au contrôle ou à la surveillance des individus et devenait même une pièce maîtresse de l'anthropométrie de Bertillon. Ces photos obéissaient à un code bien précis que nous explique David Le Breton :

[la photographie judiciaire], Bertillon l'établit comme une mise en scène du visage qui, loin d'avantager l'individu, cherche à obtenir le plus grand nombre d'informations sur lui. Il s'agit de prendre l'enregistrement le plus cru : toutes les marques du visage doivent apparaître en pleine lumière : les grains de beauté, les cicatrices, les rides, etc. Une série d'instructions techniques très précises président à la prise de vue, la même dans tous les ateliers judiciaires. Aucune retouche n'est de mise pour restituer au sujet une meilleure apparence. En outre, les visages sont saisis dans une expression neutre, l'individu ne peut sourire ou prendre un air de

⁶ « Le criminel sous le regard du savant », in Eric Heilman (dirigé par) *Science ou justice ? Les savants, l'ordre et la loi*, revue *Autrement* numéro 145, mai 1994, p. 74-87.

défi, il semble dénué de sentiment [...] La photographie judiciaire est purement fonctionnelle, elle opère une mise à nu sans complaisance⁷.

Selon cette définition, la photo judiciaire n'est finalement pas très éloignée de la photo d'identité telle qu'elle est envisagée actuellement pour les nouveaux passeports. Répression et surveillance vont souvent de pair.

Ce code de la photographie judiciaire est repris par Juan Urrios dans sa série *Ortopedias*. Les différentes images proposées sont toutes construites de la même façon : un fond neutre, une expression neutre et un regard frontal qui fixe l'objectif. Les sourires, grimaces ou rictus sont bannis. Reste une expression figée qui semble vider l'individu de tout sentiment. Comme la physiognomonie ou les théories de Lombroso, la photographie judiciaire détruit le visage, siège de l'identité, pour le transformer en figure, c'est-à-dire en un ensemble de traits qui ne visent qu'à la précision la plus extrême pour les besoins de l'identification. On le sait, un portrait réussi n'est pas celui qui reproduit les traits le plus exactement, mais celui qui sait le mieux saisir l'essence de la personne, en interprétant plutôt qu'en copiant. La photographie judiciaire n'a besoin que de renseignements physiques superficiels et indiscutables. Elle déshumanise pour mieux faire ressortir les traits superficiels du visage. Si Urrios mime la photographie judiciaire, il la détruit aussi en déconstruisant son discours. La photographie est un moyen de contrôle. Or, les êtres monstrueux qu'Urrios livre à notre regard sont des êtres inexistantes en tant que tels. A la photographie comme preuve irréfutable parce qu'elle est capable d'être à la fois icône et indice, Urrios oppose la photographie manipulée, remaniée par le numérique, qui est une image sans référent, ou plutôt à référents multiples mais inidentifiables dans l'image. Il remet donc en cause les valeurs indicelle et iconique de la photographie, qui en faisaient l'instrument indiscutable et privilégié de l'identification et donc du contrôle et de la répression.

En procédant ainsi, en créant ses monstres imaginaires, Urrios crée de pures images, des surfaces vides. Mais finalement, on peut se demander si ce n'est pas ce que fait la photographie judiciaire sans en avoir forcément conscience. Juan Urrios fait partie de ces artistes qui interrogent le visage. Les portraits de Juan Urrios nous proposent des visages qui ne sont pas de vrais visages. Il détruit donc l'identité des détenus qui ont posé pour lui, il décompose les visages à la façon d'autres artistes, afin de nier leur individualité. On ne reconnaît aucun des détenus qui ont servi de modèles au photographe. Par cette position

⁷ David Le Breton, *op. cit.*, p. 47-48.

artistique, Juan Urrios montre que la photographie peut déshumaniser, peut dé-visager (ignorer le visage).

Dans un article tiré de la revue *La Recherche Photographique* portant sur l'« éclipse du visage », André Rouillé montre que de nombreux artistes de la fin du XXe siècle, notamment des photographes, s'en prennent au visage, soit en le morcelant ou en le brouillant, soit en en faisant une surface vide où l'humain tend à s'effacer derrière un visage aussi inexpressif qu'un masque, comme dans les portraits pris par Roland Fischer. La défaite du visage en photographie s'explique par la perte des repères chez les individus, la dissolution des valeurs, l'installation de la précarité. Les sociétés contemporaines bousculent l'individu qui est victime, selon les termes de Lipovetsky, de désubstantialisation et qui devient un « ensemble flou »⁸. Il y a donc questionnement du visage lorsqu'il y a atteinte à l'identité, à la personnalité même du portraituré. André Rouillé ajoute également que, si l'éclipse des visages est un phénomène contemporain, on trouve une tradition s'y rapportant dès les débuts de la photographie. En effet, la netteté exagérée trahit les moindres défauts au point que le modèle est rarement à son avantage. Ses traits prennent l'apparence d'un masque. Pour André Rouillé, la photographie scientifique ou judiciaire réduit l'être humain à un simple objet. En restituant des figures au lieu de visages, la photographie nie l'humanité des modèles. D'ailleurs les scientifiques qui prennent la photo ne s'intéressent pas l'homme, à l'individu, mais à un cas susceptible d'être analysé :

Pas de portrait, donc sans art, sans visage, sans libre expression du sujet. Si ces conditions ne sont que rarement réunies dans les studios, elles font totalement défaut, à l'orée des années 1880, quand la photographie est appliquée comme un pur outil sur des êtres dépossédés *et de leur visage et de leur liberté* : les fous avec Albert Londe à l'hôpital de la Salpêtrière, les délinquants avec Alphonse Bertillon à la préfecture de police, ou les cobayes d'expériences scientifiques avec Etienne-Jules Marey au Parc des Princes. Ici s'opère une inversion radicale du statut de la place du modèle qui n'a plus l'initiative ni la jouissance des images, mais qui les subit, s'en accommode, ou même, dans la pratique judiciaire, tente parfois de s'y soustraire. Ici, les individus ne posent pas car ils ne disposent pas de leur corps ; ils se conforment au contraire à la volonté étrangère ou hostile, d'un médecin, d'un policier ou d'un physiologiste. En un mot, ici est consommée la rupture avec l'humanisme classique : l'individu n'est plus le sujet des images mais, à travers elle, l'objet contraint de savoirs, de pouvoirs ou de contrôles. Toute tentative est ici abandonnée d'exprimer une individualité, une humanité ou une personnalité. La photographie ne sert qu'à extraire, prélever, enregistrer les symptômes d'une maladie mentale (Londe), les marques d'une identité (Bertillon), ou les mécanismes physiologiques d'un mouvement (Marey). La photographie dévisage, mais elle dévisage des êtres sans visage, des êtres privés de visage pour avoir franchi les limites de l'humain : des fous dénués de raison, des criminels dépourvus de sens moral, des cobayes semblables à des mécaniques⁹.

⁸ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 80.

⁹ André Rouillé, « Eclipses du visage », *Dévisager, La recherche photographique* n°14, Maison Européenne de la Photographie, Paris Audiovisuel, printemps 1993, p. 4-7. C'est moi qui souligne.

Cette longue citation met l'accent sur le fait que la photo, telle qu'elle est envisagée par les scientifiques ou par la police judiciaire prive l'individu à la fois de son visage, c'est-à-dire de son identité, de son individualité, et de sa liberté. C'est ce que met en place Juan Urrios dans sa série : ses portraits imaginaires n'ont pas grand-chose d'humain. D'ailleurs, les titres qui accompagnent les images ne sont pas des noms mais une lettre et un chiffre, comme dans les camps de concentration.

Ainsi, Juan Urrios s'inscrit dans un contexte artistique contemporain, bien que sa série fasse écho à la pratique déjà ancienne du fichage.

Le titre, *Ortopedias*, renvoie très concrètement à ces visages difformes qui auraient besoin d'être « redressés ». On doit aussi le comprendre comme une allusion au redressement moral que la société essaie de mettre en place avec plus ou moins de succès. Si le titre de la série fait allusion à une rééducation, il est aussi question du thème de la surveillance en amont. C'est en cela d'ailleurs que cette série est critique vis-à-vis des formes de pouvoirs. En effet, en plus de ces visages irréels (tirés de détenus bien réels), Juan Urrios présente également dans son exposition des images de sacs passés aux rayons X dans un aéroport. Autrement dit, il juxtapose le versant « répressif » (ou éducatif) et le versant préventif (des images du contrôle auquel est soumise la population). Il dénonce donc un système basé sur la surveillance généralisée où n'importe quel être humain est susceptible d'être épié, contrôlé et donc plus facilement punissable. La série pointe du doigt la technique du fichage généralisé et l'instauration d'un système qui a tendance à réduire nos libertés. Ce système n'est pas nouveau et a été largement décrit par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. *Ortopedias* nous invite donc à dépasser les apparences. Les portraits imaginaires qui exhibaient des monstres à la fois au sens physique et moral ne sont finalement qu'un prétexte pour dénoncer un système pervers voire monstrueux qui, sous couvert d'assurer la protection des individus, les transforme en suspects potentiels. A travers la manipulation de la photographie qui permet la création de visages irréels, c'est la manipulation bien réelle des individus par les formes de pouvoir que Juan Urrios met en avant.