Code épreuve :

303

BANQUE COMMUNE D'EPREUVES

Conception : ECOLE DES HAUTES ETUDES COMMERCIALES

CONTRACTION DE TEXTE

OPTIONS : SCIENTIFIQUE, ECONOMIQUE, LETTRES & SCIENCES HUMAINES, TECHNOLOGIQUE

Lundi 9 mai 2011 de 14 h. à 17 h.

Résumez en QUATRE CENTS MOTS plus ou moins 5 % (soit 380 – 420 mots), le texte suivant, en vous attachant à mettre en valeur les idées essentielles et les articulations de la pensée de l'auteur.

Mentionnez le décompte par 50 mots et, en fin de copie, reportez le nombre de mots utilisés.

N.B. :
Cet exercice doit rester impersonnel dans le fond comme dans la forme, et respecter STRICTEMENT les limites imposées.
La copie doit être entièrement rédigée : la correction et la clarté de la langue entrent pour une part dans l'appréciation du correcteur.
Il n'est fait usage d'aucun document ; l'utilisation de toute calculatrice et de tout matériel électronique est interdite.

****

Du corps, c'est sur la tête que la guillotine attire l'attention. De cette unité organique scindée en deux restes, fragmentée par le passage du couteau, seul le chef fixe le regard et le discours. Idéologiquement, la décapitation jacobine vise à mettre à mort une représentation du corps politique où le *chef* incarnait la nation dans son corps propre ; la guillotine isole cette tête de son corps et, la donnant à voir en cet état privilégié d'une solitude vraiment royale, elle en abolit symboliquement la valeur représentative.

Mais, ultime effet inattendu, en isolant ainsi la tête du guillotiné pour la mettre sous les yeux du spectateur, la machine à décapiter devient aussi une redoutable portraitiste, une véritable « machine à tirer le portrait ». D'ailleurs, dès 1793, une description anglaise de la machine lui trouve la forme d'un chevalet de peintre (*This destructive instrument is in the form of a painter's easel*) ; la comparaison est bienvenue : entre les montants de ce colossal chevalet, quelque chose en effet se peint, qu'il est temps, pour conclure, d'envisager...

Dire que la guillotine est une *machine à portrait* enregistre une pratique effective de la Terreur. Parmi les diverses gravures révolutionnaires, le *portrait de guillotiné* est certainement un des genres – au sens que prend le terme dans la théorie de la peinture classique – les mieux établis, un genre où l'économie de l'image est réglée par un souci iconographique précis, soumise à un code de lecture clairement élaboré.

Sur fond neutre, celui de la feuille elle-même, dans un espace géométriquement délimité par un cadre intérieur, est découpée une tête, présentée de profil ou de trois quarts. Deux motifs iconographiques permettent, au premier coup d'œil, de l'identifier comme tête de guillotiné – et non comme buste ou simple portrait : des gouttes de sang tombant encore du cou coupé net s'inscrivent sur le fond blanc de la feuille ; un avant-bras sombre la tenant par les cheveux pour la présenter au spectateur fait référence à l'ultime geste du rituel théâtral de l'exécution. Cette figure – au sens de configuration graphique – est accompagnée d'un texte récurrent : *Son sang impur abreuva nos sillons* ; l'écrit explicite la valeur non pas anecdotique ou événementielle des gouttes de sang, mais proprement iconographique dans la mesure où le *motif* (la goutte de sang) y représente un *thème* (le sang impur du traître). Diversement placées au bas ou en haut de l'image, d'autres inscriptions, beaucoup plus variables, articulent les contenus allégoriques qui peuvent être fonction du guillotiné représenté.

Très différente donc de la gravure révolutionnaire représentant la scène de la décapitation en son dernier moment, cette image n'est pas de type documentaire ; il s'agit effectivement d'un *portrait de guillotiné*, d'une image aussi fortement structurée que le portrait royal d'Ancien Régime et tout aussi susceptible d'une analyse théorique précise. La cohérence de ce système est d'ailleurs démontrée par le fait que le portrait de « Robespierre guillotiné » est présenté selon la même disposition figurative que celui de « Louis XVI guillotiné » : l'emploi politique de la machine a suscité l'apparition d'un type d'image dont il vaut la peine d'analyser les diverses résonances.

Première caractéristique remarquable : l'image opère un effacement radical des corps, celui du bourreau comme celui de la victime, et celui-ci constitue par lui-même le portrait de guillotiné comme type iconographique. Or, à exclure ainsi du champ de la représentation l'image des corps, à ne se concentrer que sur deux fragments (avant-bras, tête) tout en opposant les modalités de leurs configurations, l'image implique une véritable représentation du pouvoir, dans la révolution qu'il connaît. Coupée et singulière dans la mesure où elle est marquée par un rictus et une expression dont la convention de la gravure prétend qu'ils ont été observés « sur le vif », cette tête est celle d'un homme dont l'immolation contribue à abolir un pouvoir dont le propre était précisément de s'incarner dans l'unité singulière et extraordinaire du corps royal ; conjointement, l'avant-bras, nullement particularisé, anonyme, n'est pas celui de tel ou tel bourreau singulier mais bien celui de cet être neutre, de ce *représentant du pouvoir exécutif* auquel le Peuple a délégué la fonction d'exécuter sa loi.

Abstraite du tumulte de l'événement, l'image représente le nouveau pouvoir. Sur l'échafaud et au plus fort du rituel, le geste du bourreau évoquait celui de Persée présentant la tête de Méduse à Polydectès ; sur l'image et au sein de ce que l'on pourrait appeler le corpus iconographique du thème, ce geste acquiert une autre résonance, dont l'origine est proprement religieuse. On le trouve en effet déjà dans une gravure qui illustre le recueil d'emblèmes du Hollandais Jacob Cats, bien connu au XVIII[e] siècle ; la gravure représente une scène de décapitation dans laquelle intervient un des nombreux ancêtres de la guillotine ; la main du bourreau maintient la tête du condamné à l'aplomb du couteau mais, sortant du nuage, l'avant-bras et la main de Dieu tranchent le fil du couperet, comme le justifie d'ailleurs le titre général du poème auquel se rattache l'emblème : *Le Cercueil pour les vivants ou Emblèmes tirés de la parole de Dieu.* En rapportant le geste de la main divine au bras d'un bourreau abstrait, on dégage une des valeurs les plus profondes que la mystique jacobine attache à la gestuelle de son exécuteur : la guillotine *laïcise* la divinité et la main du bourreau la *socialise*. Mais, en se substituant imaginairement à la puissance divine, la puissance sociale en récupère la dimension propre : elle s'en trouve à son tour, comme le répètent les discours de Robespierre, *divinisée.*

Ce contexte donne toute sa portée à l'une des images les plus élaborées de la série : le portrait de *Custine guillotiné*. À l'intérieur du cadre, au-dessus de la tête coupée, une inscription en capitales déclare ECCE CUSTINE[1]. Sans trop se préoccuper des résonances éventuellement contradictoires que peut susciter cette référence à la Passion du Christ, l'image exploite l'écho religieux de la formule en la déplaçant : d'*Ecce homo* à *Ecce Custine*, la parodie montre le triomphe d'une loi laïque (mais sainte) et elle utilise la valeur déictique de la formule évangélique pour montrer et démontrer la traîtrise du traître en exhibant sa tête.

Cette tête apparaît en outre au sein d'un réseau d'inscriptions qui en font le point de croisement d'un jeu de significations précises, articulées à travers un système élaboré de transformation des énoncés. Les divers intitulés de l'image se fondent en effet sur les relations idéologiques du *singulier* au *pluriel* où se joue lexicalement l'opposition, fondamentale sur le plan politique, des *particuliers* et du *Peuple* : se répondant en diagonale dans les deux titres principaux, hors cadre, de l'image (*Aux Mânes de nos frères sacrifiés par le Traître ! Ainsi périse* [sic] *les Traîtres à la Patrie*), pluriel et singulier représentent la nouvelle structure idéologique du corps politique : *le* traître a sacrifié *les* frères, *les* traîtres seront sacrifiés à *la* patrie ; d'un singulier à l'autre, du Traître à la Patrie, une transformation s'opère qui garantit le triomphe de la République, car le singulier du Traître n'est que celui d'un *particulier*, alors que le singulier de la Patrie est un *collectif*, celui de la volonté générale et du Peuple. À l'intérieur du cadre enfin, dans le champ donc de l'image, les possessifs reprennent le thème pour articuler métaphoriquement la théorie à la figure (*son* sang / *nos* sillons) et, en faisant écho au dernier vers du futur hymne national, la formule « son sang abreuva nos sillons » répond au caractère référentiel de la formule évangélique parodiée *Ecce Custine*. Mais, de nouveau, d'une

[1] Littéralement : « Voici Custine ».

inscription à l'autre, une transformation signifiante s'opère : l'énoncé nominal *Ecce Custine* implique un présent immédiat, celui-là même de la tête de Custine présentée au spectateur par l'avant-bras du bourreau ; au contraire, la proposition verbale transforme le subjonctif optatif de *La Marseillaise* (« Qu'un sang impur abreuve nos sillons ») en un passé où s'énonce, simplement, le triomphe final de la République sur le Traître.

Le portrait de *Custine guillotiné* est certainement l'un des plus achevés du genre : au bas de la feuille, une autre inscription, en cursive, précise *28 août 1793, l'an 2^e^ de la République une indivisible, à 10 heures 30 du matin*. L'image est donc censée adhérer à l'événement ; elle donne à voir un visage pris *sur le vif* ou, plutôt, pour utiliser cette fois le langage judiciaire, un visage pris à l'instant redoutable où *le* (la) *mort saisit le vif*. L'inscription atteste que l'image a la force d'un témoignage sur ce que fut, effectivement, à cet instant, le visage du traître. Elle jouit ainsi du prestige propre au portrait, de ce prestige qui le définit comme *genre* de représentation de la figure humaine : à la différence de l'effigie, le portrait suppose en effet que le peintre et le modèle ont partagé le même temps et le même espace. C'est même, dans le portrait traditionnel, cet *ici-et-maintenant* du modèle et du peintre qui assure à la peinture sa force « presque divine » : si le portrait est « vivant », c'est qu'il a su saisir la vie du modèle et en faire passer, par la magie du pinceau, une partie sur la toile. Il n'est certes pas indifférent de constater que, fidèle à son *genre*, le portrait de guillotiné prétend jouir aussi de ce prestige ancien ; il affirme avoir été peint à l'heure de l'événement, en présence de son modèle – ou, tout au moins, ce qu'il présente prétend être une mise en forme particulière et spécifique de ce rapport *ici-et-maintenant* qui structure tout portrait. [...]

Il y a plus encore.

Cet ultime portrait du monstre est aussi son *vrai* portrait, comme le suggère l'inscription *Ecce Custine*. Cette vérité, il la doit au processus même de sa fabrication. Non seulement en effet la technique graphique de la gravure écarte les charmes éventuellement trompeurs de la couleur et de sa rhétorique – la gravure est un art du dessin, « la probité de l'art » selon Ingres –, mais l'expression même du visage qu'elle reproduit n'est le fruit d'aucune intention, éventuellement hypocrite. Le modèle n'y est pour rien de sa volonté, non plus que l'artiste ou sa main, susceptible de toutes les interprétations, de toutes les déformations. Évacuant les incertitudes de « l'agent humain », la simple mécanique de la guillotine produit, une fois encore, comme un de ses effets machinaux, cette figure où se peint et se reconnaît le traître.

Fruit d'un double laconisme de l'imitation, excluant toute rhétorique déformante de la part du modèle et du peintre, le *portrait de guillotiné* en arrive à être comme un écho révolutionnaire de la *Véronique*, de ce voile où, miraculeusement, s'est imprimé au revers pour apparaître en avant, sans intervention de main humaine, le vrai visage du Christ, son vrai portrait, sa *vera icona*, dont tout visage peint du Christ n'est qu'une imitation, éloignée de tant de degrés de la vérité.

À y réfléchir, la guillotine-chevalet place la victime du sacrifice dans une position étrangement résonnante : passée à la « fenêtre », la tête vient du revers pour se faire voir, isolée du corps, en avant de la toile transparente que dessine le châssis de la machine... Et la dernière expression, saisie sur le vif, est imprimée sur le visage même qui en surgit dans son ultime vérité, secrète et dévoilée. *Ecce Custine* donc : voici la vraie image du vrai Custine, transcrite le plus véridiquement par l'incision d'un trait incolore sur la plaque de cuivre avant d'être, derechef, imprimée mécaniquement sur la feuille.

Par cette double articulation mécanique qui exclut idéologiquement l'intervention subjective du créateur par rapport à son modèle, l'estampe du portrait de guillotiné peut se réclamer d'un prestige de vérité plus fort encore que celui du portrait peint. Sa position n'est pas sans rappeler l'imitation parfaite de la peinture dont rêve Fénelon en 1690 : une peinture sans peintre, un art de peindre « où s'abolit l'opérateur pictural » (Démoris) au profit d'une opération de fixage presque photographique des traits du modèle sur le support de l'image : « Il n'y avait aucun peintre dans tout le pays ; mais quand on voulait avoir le portrait d'un ami [...] on mettait de l'eau dans de grands bassins d'or ou d'argent ; puis on opposait cette eau à l'objet qu'on voulait peindre. Bientôt l'eau se congelait, devenait comme une glace de miroir, où l'image de cet objet demeurait ineffaçable. » Réduisant le « temps de pose » de la congélation à l'instantanéité et fixant l'expression du visage avec un *faire* aussi neutre qu'irréfutable, la guillotine produit en quelque sorte l'idéal du portrait classique.

Car, dans sa conception classique, le portrait réussi n'est rien d'autre que la synthèse entre les traces laissées par l'histoire sur l'apparence du visage d'une part et, de l'autre, l'essence du sujet qui habite ce visage, telle qu'elle s'identifie dans sa « physionomie », structure sous-jacente immuable du

visage. Le portrait le plus complet, celui qui fera le mieux voir *toute* la personne, ne peut qu'être, à la limite de cette histoire même, le dernier portrait, celui où, à la mort, se totalise l'histoire dans la somme des marques qu'elle a laissées ; le portrait n'indexant toujours que la mort – ne serait-ce que celle du moment même où je fus, là et alors, dans l'ici-et-maintenant de ce portrait-là –, la guillotine produit effectivement l'idéal de tout portrait possible : elle donne à voir, fixé le visage de l'ultime moment, le *masque* où se condensent et se résument toute l'histoire et son sens.

Ce terme de masque est particulièrement adéquat au type d'image que propose le *portrait de guillotiné* ; car ces portraits pouvaient être faits à partir de masques mortuaires où l'on fixait rapidement le visage avant de jeter l'ensemble – corps et tête – dans la fosse. Mais ce terme introduit également une nouvelle problématique, particulièrement fructueuse, dont l'enjeu pourrait bien se situer entre les trois termes *masque*, *figure* et *visage* : le *portrait de guillotiné* se pose comme une figure faisant coïncider masque et visage...

« Il y a ainsi de par le monde beaucoup de figures célèbres et dont on ne sait rien. Ce qui est célèbre, c'est le masque : on ignore d'habitude le visage. » L'auteur de l'ouvrage justement oublié *Les Masques et les Visages à Florence et au musée du Louvre*, Robert de La Sizeranne, est ici au plus proche d'une pensée qui, dans sa formulation actuelle, dit que le masque est « ce qui fait d'un visage le produit d'une société et de son histoire ». Mettant à nu l'essence de ce qu'il représente, le masque se détache du détail de la singularité personnelle et éventuellement accidentelle pour être « le sens en tant qu'il est absolument pur », tel ce portrait de Noir « né esclave » qui est « l'essence de l'esclavage mis à nu ». Tel aussi, doit-on dire, le *portrait de guillotiné* dont le masque ne fait que démasquer le traître pour le faire apparaître dans la transparence de sa signification, clairement légendée par les diverses écritures qui glosent l'image. Glose presque inutile : la configuration de l'image donne le sens comme *absolument pur* ; le portrait démasque ici le traître en son masque mortuaire qui est son vrai visage de traître ; c'est le seul qu'il mérite puisque, selon Robespierre, le « masque du patriotisme » s'acharne à « défigurer, par d'insolentes parodies, le drame sublime de la révolution ».

Dans son genre spécifique, le *portrait de guillotiné* rencontre ici la photographie. [...]

Guillotine et photographie sont sœurs car, dans ces portraits qu'elles tirent *sur le vif*, elles garantissent un « ça a été ». Plus encore que le portrait photographique, le portrait de guillotiné prétend certifier doublement ; *Ecce Custine*, ce n'est pas seulement la désignation de cette image *en tant que* Custine, guillotiné à 10 h 30 du matin, c'est aussi Custine *tel qu'en lui-même* il a été : l'image donne à voir son essence de traître dont le masque est enfin, grâce à la guillotine, transparent à sa signification.

Cette rencontre de la guillotine et de la photographie n'est pas seulement juste en théorie ; l'histoire sociale et policière saura la faire fructifier : dès lors qu'à un titre équivalent à celui de la guillotine la photographie se voit reconnaître comme instrument de gestion et de contrôle du corps social, leurs deux appareils instaurent une connivence, une collaboration véritables.

Quand, vers la fin du XIX^{e} siècle, on photographie les têtes de guillotinés, il ne s'agit plus de dévoiler le masque du traître mais, très certainement, d'identifier celui du vrai criminel, du monstre social et, en constituant progressivement une collection de visages / masques, d'en relever les dimensions les plus intimes pour mettre au jour la vérité, la loi secrète dont on les suppose porteurs. Portraits de criminels, portraits de guillotinés jusqu'en leur boîte crânienne mise à nu après autopsie, portraits de malades, portraits d'hystériques, le dernier quart du XIX^{e} siècle se livre à une mise en série de têtes coupées ou découpées dont le point commun le plus immédiatement frappant tient au caractère répétitif, accumulatif, sériel du procédé et de la recherche. Explicitement, cette pratique obsessionnelle vise à dégager les lois physionomiques dont chaque visage ne serait qu'un cas particulier, qu'un des masques qu'on pourrait, par la seule observation visuelle, dévoiler comme masque d'une maladie ou d'une criminalité native, et que l'on cherche à saisir à travers ce qui passe désormais comme un *savoir de l'image*. Charcot et son *Iconographie de la Salpêtrière* (1875), Lombroso et son *Atlas de l'homme criminel* (1878), Galton et ses *Inquiries Into Human Faculties* (1883), Bertillon enfin avec ses travaux sur la photographie judiciaire qui fondent l'anthropométrie moderne (1890-1893), tous travaillent dans le même sens et sur la même hypothèse : dégager dans le masque d'un visage « subsumé en faciès » les lois anthropométriques des apparences, établir un code de signalement permettant de reconnaître, par ressemblance, l'illégal dans sa figure, constituer chacun en *individu pénal*.

Le vocable d'*anthropométrie* fait son apparition dans la langue française vers 1750 ; il signifie encore, en 1792, l'étude des proportions du corps humain. Ce n'est qu'en 1871, date à laquelle la

Commune brûle la guillotine tandis que les Versaillais en font construire un modèle amélioré, que le terme d'anthropométrie désigne une technique spécifique de mensuration qui s'illustrera rapidement dans sa face judiciaire.

La seule histoire de la langue permettrait ainsi de montrer que la machine à décapiter, instrument judiciaire s'il en fut, se situe à la charnière de cette transformation d'une science esthétique des proportions en science policière des identifications. Ce n'est pas la « machine à Guillotin » qui prépare cette articulation décisive, mais bien la « machine aux Jacobins », travaillant en série et contribuant à produire objectivement la série d'images qui lui servent de preuves ; dès l'origine, la guillotine politique est cet instrument faisant le tri entre bons et méchants, tandis que la série des portraits de guillotinés assure déjà l'idée d'une ressemblance diffuse de ces faciès, de ces masques dont le jugement judiciaire a garanti qu'ils appartiennent à la même série : traîtres et monstres.

Qu'il y ait, dès 1793, une instance criminologique à l'œuvre dans l'iconographie du guillotiné, c'est ce qu'atteste l'ultime lettre de Charlotte Corday. Exprimant dans sa prison l'étonnant mais très significatif désir de faire faire son portrait, elle s'en explique par deux motifs. Le premier est fondé sur la tradition de la peinture de portraits : elle veut laisser aux amis un souvenir d'elle-même ; le second est plus complexe, moderne et adapté aux circonstances révolutionnaires : fournir matière à réflexion à ceux qui sont curieux de la physionomie des criminels. La lettre de Charlotte Corday, dont la tête allait quelques heures plus tard être scandaleusement giflée sur la place, renvoie au prestige préscientiste de la *physionomie* comme outil permettant de déchiffrer la valeur expressive des traits fixes du visage.

En rapprochant l'instance privée de l'amitié et l'instance sociale de la criminalité, Charlotte Corday annonce par ailleurs ce dont sera porteuse aussi la photographie : cette *publicité du privé* contre laquelle Roland Barthes, « par une résistance nécessaire », veut « reconstituer la division du *public* et du *privé* » pour « énoncer l'intériorité sans livrer l'intimité ». Déjà la guillotine mettait sur la place cet instant le plus privé où chaque individu est à lui-même : sa propre mort ; et la guillotine – qui, selon Œlsner, prostitue le condamné « aux regards de la populace » – diffuse avec le portrait de guillotiné l'instance la plus inaliénable d'un visage : son apparence au moment de sa mort.

Ce n'est pas sans quelque logique que la guillotine se trouve ainsi aux sources de cette *publicité du privé* : un des points fondamentaux de la morale jacobine consiste, on l'a vu, à sacrifier le privé au public, à évacuer l'individu dans sa singularité pour n'y voir que le cas d'une loi. Politique avant d'être sociale, la guillotine aura contribué à façonner aussi l'image et les règles de ce qui, après avoir été l'idéal inaccessible de la démocratie, devient l'indice de la santé bourgeoise : la conformité à une ressemblance.

En fin d'analyse, ce qui émerge ainsi, mais comme un retour à son tout premier début, c'est l'extraordinaire « capacité informative » de la machine à décapiter ; elle *informe* le corps (physique), dans le sens précis qu'elle lui donne brutalement forme scindée, et elle nous informe en même temps sur les significations latentes de cette nouvelle image du corps (civil et politique) qu'elle contribue à dessiner.

L'enjeu idéologique peut-être le plus général, celui à partir duquel il serait éventuellement possible de penser la plupart des réactions et des investissements imaginaires dont cette machine a été le lieu, pourrait bien être ce concept qui ne prend son sens moderne que dans le dernier quart du XVIII^{e} siècle : celui de *banalité*. Désignant sous l'Ancien Régime l'obligation pour le peuple de se soumettre au privilège du suzerain en lui payant redevance, le concept se renverse peu avant la Révolution pour indiquer le caractère de ce qui est extrêmement commun, partagé par le plus grand nombre, sans privilège d'aucune sorte. Ce renversement sémantique marque comme à l'avance une des visées profondes de la Révolution : faire passer la souveraineté d'un être et d'une caste particulière à la banalité du plus grand nombre, le peuple.

Il serait bien possible que la fertilité imaginaire de la guillotine tienne en définitive à ce qu'elle ramène la mort et les corps à la norme d'une loi : à l'instant du trépas, elle travaille à forger, dans l'intimité de chacun, la conscience de sa visée finale, aussi insupportable qu'irréfutable : une suprême banalité.

Daniel ARASSE, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2010 (1ère éd. 1987), pp. 213-227.