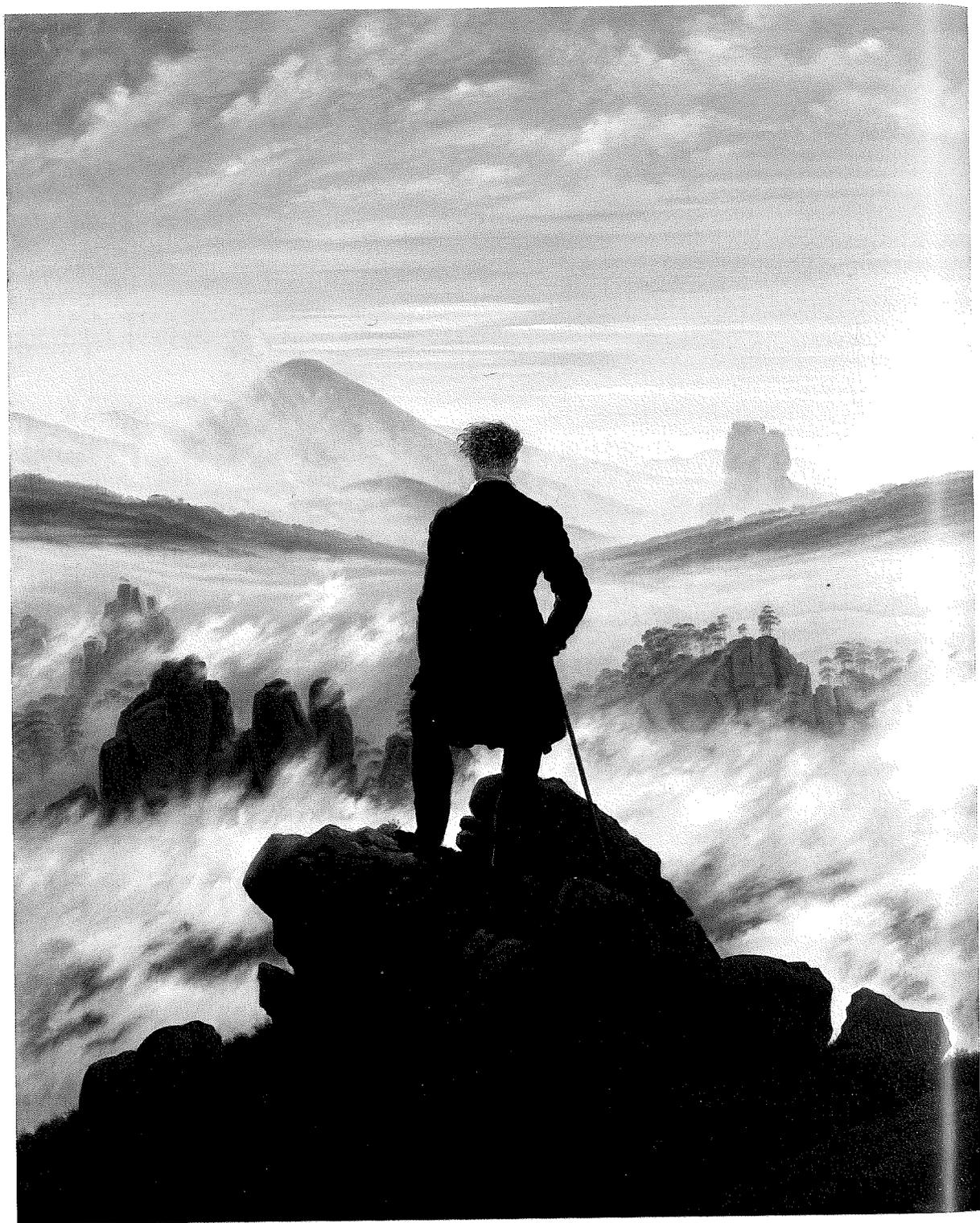


Vu·e de dos

Images à contre-courant





Caspar David Friedrich,
Le voyageur contemplant une mer de nuages, 1818,
Huile sur toile, 94,4 × 74,8 cm
Hamburger Kunsthalle



Caspar David Friedrich,
Le voyageur contemplant une mer de nuages, 1818,
Huile sur toile, 94,4 × 74,8 cm
Hamburger Kunsthalle

Maud Hagelstein

Tourner le dos – stratégies d'esquive et exposition au réel

Le théoricien américain Michael Fried est connu pour avoir interrogé très finement les dispositifs visuels du point de vue du rapport entre les éléments de l'image – c'est-à-dire les sujets ou les protagonistes de l'image – et leurs destinataires. Dans quel agencement très concret sont pris celle ou celui qui regarde l'image et celles ou ceux que l'on regarde dans l'image ? Est-ce qu'elles-ils se font face ? Si c'est le cas, Fried parle d'une *théâtralité* de l'image : les corps dans l'image se donnent au regard du spectateur-riche, s'adressent à elle ou à lui, s'exposent sans manières, avec autorité même parfois. Tout est mis en place pour que la confrontation directe puisse opérer. Elle peut intimider, gêner, s'imposer, attirer. On ne peut pas y échapper. Des formes de présence se croisent, les sujets dans l'image sont face à nous qui sommes devant l'image, on cherche à sonder des intentions réciproques. Mais quand on regarde un tableau ou une photographie, son sujet peut aussi nous échapper, littéralement détourner les yeux, baisser le visage, pivoter ses épaules, choisir un angle impossible, se pencher ou nous opposer son dos. Il arrive aussi que les protagonistes de l'image soient sur le départ, choisissent l'esquive, quittent la scène avant même qu'on ait pu les y rejoindre, et nous laissent là. Abandonnés à notre frustration ou à notre désir, on rencontre alors l'impossibilité de la rencontre. Avec leurs corps, ils disent silencieusement : nous ne sommes pas là pour vous. Gardant en mémoire le modèle précurseur d'une lithogravure de Géricault, *L'entrée d'Adolphi Wharf* (1821), où deux hommes nous tournent le dos et trois carnassiers leurs croupes, s'engageant ensemble dans un tunnel pour une raison qui nous reste inconnue, Michael Fried attire notre regard sur certains travaux photographiques contemporains et leur anti-théâtralité construite : dans les clichés de Jeff Wall par exemple, Fried invite à observer de nombreux sujets qui s'échappent, des êtres sur le départ, pris par des occupations ou des urgences dont on ignore la plupart

Maud Hagelstein

Tourner le dos – stratégies d'esquive et exposition au réel

Le théoricien américain Michael Fried est connu pour avoir interrogé très finement les dispositifs visuels du point de vue du rapport entre les éléments de l'image – c'est-à-dire les sujets ou les protagonistes de l'image – et leurs destinataires. Dans quel agencement très concret sont pris celle ou celui qui regarde l'image et celles ou ceux que l'on regarde dans l'image ? Est-ce qu'elles-ils se font face ? Si c'est le cas, Fried parle d'une *théâtralité* de l'image : les corps dans l'image se donnent au regard du spectateur-riche, s'adressent à elle ou à lui, s'exposent sans manières, avec autorité même parfois. Tout est mis en place pour que la confrontation directe puisse opérer. Elle peut intimider, gêner, s'imposer, attirer. On ne peut pas y échapper. Des formes de présence se croisent, les sujets dans l'image sont face à nous qui sommes devant l'image, on cherche à sonder des intentions réciproques. Mais quand on regarde un tableau ou une photographie, son sujet peut aussi nous échapper, littéralement détourner les yeux, baisser le visage, pivoter ses épaules, choisir un angle impossible, se pencher ou nous opposer son dos. Il arrive aussi que les protagonistes de l'image soient sur le départ, choisissent l'esquive, quittent la scène avant même qu'on ait pu les y rejoindre, et nous laissent là. Abandonnés à notre frustration ou à notre désir, on rencontre alors l'impossibilité de la rencontre. Avec leurs corps, ils disent silencieusement : nous ne sommes pas là pour vous. Gardant en mémoire le modèle précurseur d'une lithogravure de Géricault, *L'entrée d'Adolphi Wharf* (1821), où deux hommes nous tournent le dos et trois carnassiers leurs croupes, s'engageant ensemble dans un tunnel pour une raison qui nous reste inconnue, Michael Fried attire notre regard sur certains travaux photographiques contemporains et leur anti-théâtralité construite : dans les clichés de Jeff Wall par exemple, Fried invite à observer de nombreux sujets qui s'échappent, des êtres sur le départ, pris par des occupations ou des urgences dont on ignore la plupart

du temps la nature, qui nous tournent le dos, comme cette femme d'ouvrage qui quitte la chambre d'hôtel quand on y entre, ou cet homme absorbé dans ses travaux de nettoyage. En ce sens, ce sont des représentations, certes très scénarisées, mais qui ne se jouent pas sur le mode frontal d'une théâtralité classique.

Naturellement, on pense au caractère dissident du geste qui consiste à tourner le dos. On se souvient de la rage de Virginie Despentes après la cérémonie des Césars 2020, faisant écho au geste d'Adèle Haenel. C'est terminé. On se lève. On se casse. Cette rage-là était spectaculaire ; cette rage partagée par d'autres femmes répondait à un dégoût absolu. D'autres communautés ont récemment exprimé leur ras-le-bol en tournant le dos. Elles ont tourné le dos aux politiques d'austérité, tourné le dos au mépris du personnel soignant. Des hommes et des femmes ont montré qu'elles-ils en avaient assez d'endosser pour les autres la responsabilité de leurs actes, qu'elles-ils refusaient désormais d'avoir bon dos, et qu'ils en avaient plein le dos. Sans être toujours aussi spectaculaires, directement politiques, les stratégies d'esquive offrent de multiples ressources. Elles expriment la méfiance, l'animosité ou le mécontentement. Gare à celles et ceux qui se sont mis-es à dos les êtres blessés. Quand le rapport de force étouffe, oppresse et ne débouche sur rien, quand on sait qu'on ne sera pas entendu malgré notre agitation, quand les échanges prennent systématiquement la forme d'un piège, la seule solution consiste parfois à se détourner radicalement. À ne plus accorder son regard. Parce qu'on en a trop vu. Et à ne plus se laisser voir. Dans ses recherches sur *Le Monde interpersonnel du nourrisson*¹, le psychologue Daniel Stern montre que la vie préverbale des nouveaux-nés repose entre autres sur le contrôle de la direction du regard. La rencontre visuelle – comme le sourire – est à l'évidence une forme puissante de communication sociale, et les conduites visuelles permettent au nourrisson de réguler le niveau et la quantité des échanges avec la mère. Détourner les yeux ou les fermer, regarder fixement ailleurs, prendre un regard vitreux, sont autant de manières de rejeter momentanément la relation ou de s'en défendre – et c'est par le regard que le nourrisson peut aussi reprendre l'initiative de la relation. S'absenter en tournant les yeux, se laisser absorber par autre chose, y compris quand on sent peser sur soi le regard de l'autre, peut parfois offrir la meilleure sortie.

L'esquive serait en ce sens une stratégie de résistance non-guerrière – voir ou se faire voir ailleurs. Une stratégie qui autorise et aide à trancher dans les relations dont on ne veut plus. Mais tourner le dos ne veut pas toujours forcément dire qu'on s'enfuit. Un dos peut d'ailleurs aussi séduire, susciter le trouble, revendiquer, frapper, appeler, être insolent, servir de bouclier. On le sent bien. Un dos peut provoquer le malaise tant il est chargé ou courbé ; un dos peut faire sentir la honte tant il est digne. De son côté, celui qui se détourne sait qu'il n'échappe jamais absolument au regard de l'autre, même quand il le quitte. Voilà ce qu'il y a de troublant dans cette affaire visuelle, et qu'on peut essayer de penser : l'image qui tourne le dos, *elle s'échappe en restant là*. Cette ambivalence constitue sa force. Car on peut tourner le dos en s'exposant, et même avancer face cachée. *Se refuser et s'exposer*. Avancer masqué.e. Les images nous apprennent qu'on peut tenir dans ces impossibilités. Comment le peuvent-elles ? Elles ont une particularité discrète et insistante : elles permettent une forme d'exposition étrange de leurs sujets, une exposition chaque fois risquée. Enquêter sur les images, les fréquenter, aide à éprouver et à décrire de multiples manières de s'exposer.

Définir l'image n'est pas une opération facile. On peut travailler sur les images sans se poser tout le temps et pour autant la question de ce qu'elles sont (on se pose plus souvent la question de ce qu'elles font). De très intéressants spécialistes des images ont tenu secrètes leurs définitions fondamentales. Un historien de l'art comme Aby Warburg par exemple, ne formule jamais vraiment de définition philosophique de l'image : il pense l'œuvre d'art comme un « organisme énigmatique », une entité en tension, ce qui est suggestif sans être particulièrement élaboré. Qu'est-ce qu'une image finalement ? Selon ceux ou celles qui affrontent la question, plusieurs définitions possibles circulent – et la plupart de ces définitions décrivent un certain rapport de présence et d'absence. Un rapport plutôt inédit dans le paysage ontologique : l'image – entend-on souvent – est la présence d'une absence. Seuls les fantômes peuvent rivaliser avec ce type d'existence. Voilà qui est susceptible de rencontrer une première fois le problème autour duquel on tourne : l'image s'échappe en restant là. Et on pourrait même s'aventurer à penser que les images qui nous tournent le dos, ou qui nous montrent des dos tournés, assument en quelque sorte doublement leur nature d'image. Elles fonctionnent sur le mode d'une présence incomplète ou refusée. Une présence exilée, tournée vers une scène qui nous échappe. Une présence déjà ailleurs, qui trace des lignes de fuite.

Pour avancer plus franchement, on trouvera une définition de l'image efficace, implacable sur certains de ses aspects, simple sans être réductrice, dans le très beau livre d'Emanuele Coccia, *La Vie sensible*². Avec les outils de la théologie médiévale entre autres, Coccia rappelle que les images sont toujours indirectes, qu'elles ne sont pas directement le réel. Les images sont plutôt la projection d'une portion de réel à l'extérieur d'elle-même, à l'extérieur de cette portion de réel, dans un lieu qui peut l'accueillir, une surface, un support, un *médium* (toile, morceau de papier, écran, plan d'eau, miroir, sable, etc. – on peut presque imaginer une infinité de médias). L'image est donc selon Coccia une projection d'une partie de réel à l'extérieur d'elle-même, et la plupart du temps en son absence. On voit bien par exemple qu'on regarde surtout des photographies de ce qui n'est pas là (quelqu'un qu'on a longtemps ou même brièvement aimé, une enfance révolue, un pays dont on s'est éloigné, etc.). L'image permet de regarder les choses en leur absence. À suivre Coccia, les images sont des phénomènes sensibles (puisqu'on les perçoit avec nos sens), qui ne sont pas les choses elles-mêmes (une peinture de pipe, ce n'est pas une pipe), qui sont comme au-delà des choses, à l'extérieur des choses, plus loin que les choses. Quand ils deviennent des images, les fragments de réel sont accueillis dans un lieu particulier, un lieu « intermédiaire », qui se trouve en dehors d'eux, et qu'on appelle effectivement le médium.

Or il y a une situation à la fois commune et très étrange que nous connaissons tous, qui réclame la confrontation directe du réel et de sa projection hors de lui-même : l'image dans le miroir. Voilà un cas particulier, où un corps et son image se font face et sont pareillement requis pour que l'expérience ait lieu. L'image dans le miroir peut constituer en raison de son exceptionnalité un bon exemple du pouvoir des images, de leur efficacité, ou de leur « agence », comme on dit aujourd'hui en référence à un concept inventé par Alfred Gell³. Elle constitue aussi un contre-modèle frappant de l'image de dos. Impossible de tourner complètement le dos face au miroir. Pour voir son dos dans un miroir, sans utiliser l'artifice d'un autre médium (écran ou miroir de poche), et avec tous les détours et contorsions possibles ou imaginables, il faut au minimum rester accroché·e par les yeux – et donc ne pas se tourner tout-à-fait.



René Magritte,
La Reproduction interdite, 1937
Huile sur toile, 81,5 x 65,5 cm,
Musée Boymans-van Beuningen,
Rotterdam

Que se passe-t-il quand on se fait face par l'entremise d'une glace ? À quel type d'exposition renvoie cette expérience ? À l'évidence notre image dans le miroir a une puissance de mise en trouble bouleversante. Si on repense à la définition de l'image à peine évoquée, on comprend avec Coccia que l'expérience qui consiste à se regarder dans le miroir est étonnamment singulière. Quand on plonge dans ses propres yeux, quand on échange un regard avec ses propres yeux, on fait inévitablement l'épreuve d'une confrontation avec soi-même séparé de son corps, exilé de son corps, et pourtant face à lui. Car on ne devient une image que lorsque l'on parvient à exister hors de son lieu propre, dans un autre lieu que le sien, dans un autre lieu que le corps, hors du corps (pour cette raison sans doute certaines personnes ne supportent pas de se voir en image et y reconnaissent une affaire impossible). On se sent dans ce miroir inerte où l'on sait ne pas vivre. Tout à coup, en se regardant, on est étranger à soi-même, on devient une extériorité absolue. Je me vois, je me perçois, mais dans un lieu où je ne suis pas, où je ne respire pas, où je ne pense pas, qui n'est pas le lieu de mon intériorité, de mes habitudes, et qui est à l'extérieur de moi. Autrement dit, quand ceux ou celles qui s'accrochent à leurs reflets donnent l'impression d'y chercher la confirmation rassurante d'eux-mêmes, ils ou elles relancent en réalité aussi infiniment le jeu d'une pénible expérience d'écart à soi, et même d'arrachement à soi – une expérience à la fois osée et risquée. On imagine qu'il est possible de s'y perdre, de s'y noyer. Qu'on peut s'épuiser à chercher une confirmation rassurante de soi dans ce qui fait si radicalement écart.

De la même manière, certaines photographies autoproduites (« selfies »), quand elles ne sont pas de ridicules promotions sans ironie de soi, non seulement révèlent par leur construction des défauts du sujet (elles prennent leur sujet « en défauts »), non seulement assument en tant qu'opération quelques fragilités (par leur caractère bricolé, brouillon, etc.), mais elles mettent en scène la difficulté même de l'image de soi, son impossibilité, son malaise. Elles sont donc en quelque sorte des contre-portraits. Elles sont la mise en scène de l'étrangeté – voire de la panique parfois – qu'il y a à se regarder. Elles sont des gestes de « contre-narcissisme », si on se contente de la définition non savante du narcissisme. Le « selfie » nous dit alors : voyez comme se regarder est troublant, voyez le ridicule de la situation, voyez comme je transforme ma honte d'être en face de moi en parade artificielle (par un surinvestissement de la mise en scène), voyez comme je me ressaisis, ou voyez comme je me perds, voyez comme *mon regard* se perd, voyez comme mon « moi » est tissé d'altérités, qui surgissent dans l'image, voyez comme il est compliqué de construire une image stable, voyez comme nous sommes multiples.

L'image, qui est toujours projection hors de soi, implique – comme l'indique l'expérience du miroir – une forme d'exposition risquée. Construire une image autrement dit, quelle qu'elle soit, revient à s'exposer. On ne peut pas maîtriser absolument son image ; il faut lâcher, lui donner un bon de sortie (de soi). Ce n'est pas évident ; les images sont en même temps ce qu'on a le plus besoin de contrôler. Chacun peut assumer s'agissant de soi une relative prise de risque, et un degré d'étrangeté limité, qu'il tentera de réguler. L'image traduit un rapport complexe à l'extérieur, à l'étranger – et les images qui se présentent de dos n'échappent pas à cette nécessité. Elles sont des manières de s'articuler au réel, de composer avec lui. Choisir de s'avancer masqué revient à négocier une forme vivable d'exposition. Ne laissons pas penser trop vite que se faire voir de dos serait plus facile, plus confortable ou plus lâche. C'est juste autre chose. En ne montrant pas son visage, en réservant son regard, en se tournant vers ailleurs, on se rend autrement vulnérable. On s'expose à tout ce qu'on pourra dire dans notre dos. Aux rumeurs et aux insultes. Tant pis. On assume la possibilité d'un coup dans le dos. Tant pis aussi. On sait qu'on sera peut-être suivi-e, puis dépassé-e par quelqu'un qui profitera de l'aspiration. Tant pis encore.

Enfin, tourner le dos à la spectatrice ou au spectateur contrevient aux attendus du portrait. Dans un portrait classique, le sujet s'adresse physiquement à celle ou celui qui l'observe. Les protagonistes de l'image apparaissent à l'avant-plan, ou occupent la partie centrale de la représentation, tournant éventuellement elles- ou eux-mêmes le dos à une scène se déroulant en arrière-plan. On retrouve la même théâtralité dans la photographie autoproduite : ces clichés qui peuvent être pris sur le vif d'une rencontre fortuite ou d'un accident, attestant de l'inscription du photographe dans une scène hors du commun, mettent le sujet, qui est ici de surcroît l'opérateur-riche de l'image, face à nous mais dos à la scène. Par contre, dans les œuvres retenues pour l'exposition, il y a bien renversement complet du dispositif scénique habituel. Il ne s'agit plus de se montrer et de tirer valeur de la scène en arrière-plan. Mais de déchirer le fond (éventuellement en y lançant des pierres), de se retourner vers lui pour s'y engager, et d'entraîner par là la spectatrice ou le spectateur dans l'image. Comme les lancés de pavés photographiés par Gilles Caron : ces manifestants ouvrent devant nous un champ de bataille politique, tournent le dos au jeu de la représentation et font face au réel qui les requiert.

¹Daniel N. Stern, *Le Monde interpersonnel du nourrisson* [1985], Paris, PUF, 2003.

²Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages, 2010.

³Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique* [1998], tr. de l'anglais par Olivier Renaut et Sophie Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.