

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

« La résistance n'a pas de visage, pas de nom. »

Underground Resistance, collectif musical, Détroit

« Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image. »

Les Métamorphoses d'Ovide



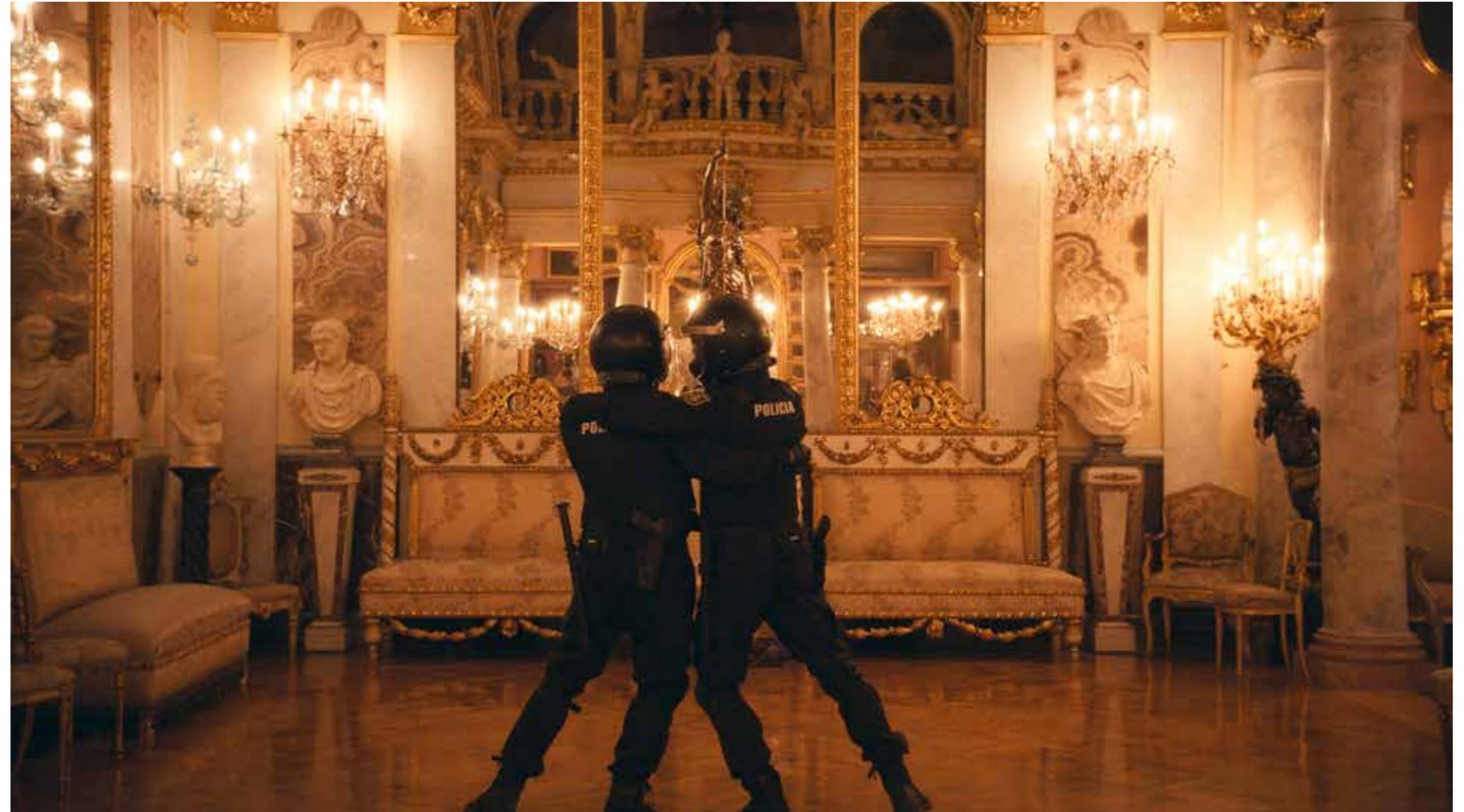
Michaël Borremans,
The Box, 2002,
Huile sur toile. 42 x 50 cm,
Collection privée,
Courtesy Galerie Zeno X, Anvers

Isabelle de Longrée

Vu·e de dos : l'image en résistance

Le contexte exceptionnel de la pandémie du Covid-19 durant lequel une partie de cette exposition a été produite aura permis de jeter un autre regard à ces vues de dos. Au plus fort de la contagion, alors que l'annonce des décès nous parvenait sous forme de chiffres et de graphiques aussi abstraits qu'inquiétants, l'écran était devenu notre seule « fenêtre ouverte » sur le monde, nous assignant à une posture emblématique de notre société numérique. Soit celle de l'« Homme-clavier-écran¹ » qui, selon le romancier Alessandro Barrico, possède quelque chose de révolutionnaire dans la façon dont elle redéfinit notre rapport au monde. L'écran est devenu, pour beaucoup, l'unique interface à ramener du lien au cœur du foyer, laissant aussi le champ libre aux mouchards numériques et autres technologies de surveillance. Alors que le tracing s'envisage comme porte de sortie de cette crise sanitaire et que la distanciation sociale est en train de refaçonner notre rapport à autrui, que nous disent ces dos anonymes de notre société médiatique et des relations humaines? Dans la rue, le masque s'est généralisé et on peut supposer que le visage de la visiteuse ou du visiteur sera effacé derrière cette protection au moment précis où il découvrira l'exposition, la ou le propulsant de facto dans une double relation mimétique inédite avec l'œuvre d'art et recréant une position similaire à celle qui s'est généralisée pendant le confinement. Ces vues de dos, qui semblent d'emblée ne dévoiler que leurs mystères, seraient plus à même de bousculer nos certitudes. Elles nous poussent de fait vers d'autres territoires de pensée, nous invitent à regarder la face cachée de la lune, et accepter l'incertitude et l'indécision d'une posture ambiguë.

Dans la vidéo *Sweet Dreams* (2016), deux policiers casqués, en tenue anti-émeute, dansent le tango au son du célèbre tube d'Eurythmics. L'artiste multiplie les antagonismes dans un jeu d'assemblage sémantique à plusieurs étages. La question du regard, à nouveau centrale, permet à Aires d'évoquer les brutalités policières alors que la multiplication des smartphones a rendu possible l'exposition de bavures un peu partout à travers le monde. L'artiste évoque implicitement une loi antidémocratique en vigueur en Espagne (et à l'étude dans d'autres pays européens comme la France) adoptée suite aux heurts entre police et manifestant.e.s lors des manifestations pacifiques du 15M¹⁴ en Espagne. Cette loi interdit tout enregistrement photographique et vidéo des forces de police ou de leur uniforme sans l'autorisation préalable du gouvernement. Si la réalisation de la vidéo résulte déjà en une forme de désobéissance à cette injonction¹⁵, l'œuvre met en lumière les mécanismes de surveillance à deux vitesses entre l'état et sa population. Braquant la caméra sur l'uniforme, Aires rend complice le public d'une possible insurrection des comportements. Dans cette œuvre hypnotique qui ne perd malheureusement rien de son actualité¹⁶, le tango dansé par deux hommes déplace l'intérêt sur la figure homoérotique et dévoile les origines transgressives d'une danse dont on ne retient aujourd'hui que la forme hétéronormée. Les paroles de cette chanson populaire, dans sa version réarrangée par l'accordéoniste Fernando Giardini et la chanteuse Sara Van, résonnent ici comme un appel à la résistance où la violence se résout dans une étreinte enflammée, sur le parquet brillant d'un palais des glaces.



Carlos Aires,
Sweet Dreams (are made of this), 2016,
Video 4' 21",
Courtesy de l'artiste et ADN Galerie, Barcelone



Shirin Neshat,
Fervor, Couple at intersection (tryptique), 2000,
Épreuves argentiques, 10/10, (3 x) 45,5 x 65,5 cm,
Collection privée

Les questions d'identité et de genre sont au croisement des réflexions menées par la photographe et vidéaste iranienne Shirin Neshat. Après une série consacrée au dévoilement, et aux *Femmes d'Allah*, elle fera de la ségrégation des sexes dans la société iranienne un principe d'exploration filmique. *Turbulent* (1998), Premier Prix à la Biennale de Venise en 1999, place d'emblée la visiteuse ou le visiteur au cœur de l'antagonisme en l'installant au milieu de deux écrans montrant d'un côté un chanteur vu de face et tournant le dos à son public, et de l'autre une femme voilée psalmodiant dans une salle vide conformément à l'interdit de chanter en public. Neshat renouvelle le procédé de scission des écrans dans *Rapture* (1999) et *Fervor* (2000). Dans ce dernier projet, les paysages d'un Iran allégorique servent de cadre à un chassé-croisé amoureux entre un homme et une femme évoluant côte à côte, se croisant régulièrement sans jamais se retrouver réellement.

Arrivés à un carrefour, les deux protagonistes s'interrompent un court instant et, malgré un temps d'hésitation, reprennent leur chemin dans la direction opposée : la rencontre n'aura finalement pas lieu. En utilisant la symétrie tout au long du film, et en filmant avec la même distance le couple, Neshat montre que le masculin et le féminin sont les deux faces d'une même pièce. Dans cette œuvre ouverte qui explore le concept binaire qui structure nos sociétés patriarcales, le personnel et le politique, l'individu et le corps social, l'homme et la femme sont autant de sujets placés dans une double perspective. Celle inspirée par le regard que l'artiste porte sur l'Iran, pays qu'elle a quitté avant la révolution islamique de 1979 pour venir étudier à New York. *Fervor* se présente ainsi comme une fable sur le tabou sexuel dont la rencontre manquée semble être le symptôme.

Au rayon des artistes de l'intériorité qui disent avec subtilité les éclats de l'ombre, l'artiste danoise Trine Søndergaard s'impose avec évidence. Ses photographies énigmatiques répondent au dé-pouillement des intérieurs silencieux de son compatriote Vilhelm Hammershoi²⁵. La série *Guldnakke* (2012-2013) est consacrée à un vêtement traditionnel féminin²⁶: la coiffe en or est le point de départ d'un hommage à l'histoire des femmes. Les modèles – des jeunes femmes d'aujourd'hui en tenues de tous les jours – sont coiffées comme des princesses. L'arrière-plan dépouillé contraste avec l'extrême sophistication des coiffures et l'éclat solaire du fil d'or qui focalise toute l'attention. Ces déclarations muettes font de ces corps invisibles – ceux de ces hôtesse historiques, gardiennes de l'intérieur – l'étendard d'un savoir-faire au féminin mais évoque également l'émancipation de ses travailleuses hors de la maison. En effet, ces coiffes – symbole de raffinement de la haute bourgeoisie – représentaient un ascenseur économique et social non négligeable pour celles qui les confectionnaient.

Le dernier projet de l'artiste est une série réalisée à l'occasion du 250ème anniversaire de Bertel Thordvaldsen, à l'invitation de son musée de Copenhague²⁷. Pour dialoguer avec les sculptures néoclassiques en marbre blanc, l'artiste a choisi de rejeter un face-à-face trop évident pour combler les interstices entre les sculptures héroïques montées sur socle. C'est bien dans l'écart et dans une partition subtile non moins politique que se situe l'intervention de l'artiste. En contrepoint des bustes canoniques et par la vue de dos, Trine Søndergaard fait le portrait de sa génération; des femmes matures – un public particulièrement invisible dans la société – évincées à la fois des médias et bien souvent des deux côtés du tableau. Comblant une histoire qui continue de s'écrire sur un mode dominant, les visiteuses aux cheveux argentés sont exposées sans lien direct avec les sculptures, favorisant ainsi leur propre autonomie.



Vilhelm Hammershoi,
Hvile (repos), 1905,
Huile sur toile, 49,5 x 46,5 cm,
Collection musée d'Orsay



Trine Søndergaard,
Guldnakke #10, 2012-2013,
Archival pigment print, 150 x 150 cm,
Courtesy de l'artiste et de Martin Asbaek Gallery

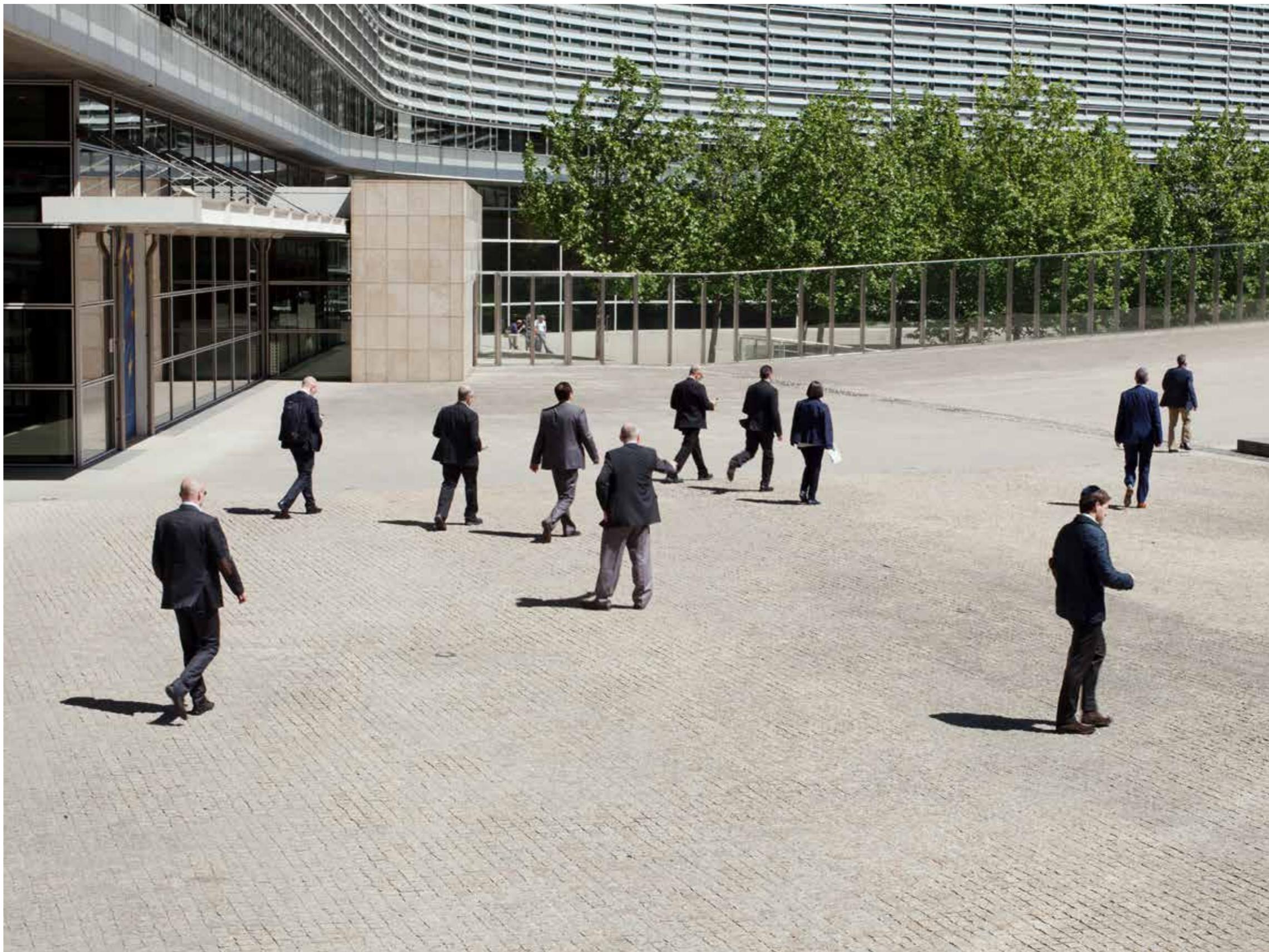


Trine Søndergaard,
Untitled (*Thorvaldsen#1*), 2020,
Archival pigment print, 110 x 110 cm,
Courtesy de l'artiste et de Martin Asbaek Gallery



Trine Søndergaard,
Untitled (*Thorvaldsen#3*), 2020,
Archival pigment print, 110 x 110 cm,
Courtesy de l'artiste et de Martin Asbaek Gallery

Esther Hovers,
Overview J, Timeframe: 06 min 09
(série *False Positives*), 2017,
Impression jet d'encre,
Courtesy de l'artiste



Autre tradition, autre articulation fondamentale entre le désir frustré de voir – auquel répond l’image – et la figure de dos. Soit l’épisode de Moïse au Sinaï rapporté dans l’Exode. Moïse manifesta à Dieu son souhait de contempler sa gloire. À quoi Dieu répondit qu’il ne pouvait se montrer car nul ne saurait le voir sans mourir. Entendant néanmoins sa prière, Dieu consent à apparaître à Moïse non sans lui avoir préalablement ordonné de se tenir dans le creux d’un rocher cependant qu’il le protégerait de sa main au moment de passer devant lui, de telle sorte qu’il ne soit pas aveuglé ou anéanti par le spectacle de sa puissance : « Je t’abriterai tant que je passerai, puis j’écarterai ma main et tu me verras de dos. Mais ma face, tu ne peux la voir. » (*Exode*, 33) À l’intérieur de l’économie du récit biblique, le dos est signe de l’interdit qui entoure la figuration de la divinité. Mais la ruse de Dieu est admirable pour ce qu’elle nous dit de l’acte du regard et des images plus généralement. En se dérochant au face-à-face, Dieu répond au désir exprimé par l’humanité de le voir tout en le décevant, de telle sorte que ce désir non assouvi se trouve aussitôt et éternellement relancé (l’existence de Dieu elle-même ne se soutient que du désir qui lui est continuellement porté)⁵. D’où qu’il y aurait, ici aussi, tout lieu de penser que c’est précisément dans ce besoin de combler ou de réparer le désir insatisfait de vision que s’origine la production frénétique d’images dans notre civilisation. On fait des images pour n’avoir pas vu, ou pas bien vu, mais seulement de dos.

L’œuvre *El Ojo Que Todo Lo Ve* (2018) de l’artiste espagnol Carlos Aires rappelle, en les condensant, les éléments liés à l’interdit de la vision de Dieu. Elle se compose de deux petites statues en bronze du christ en croix, présentées face contre le mur, tête-bêche et ajointées par les mains. Nous tournant deux fois le dos, le Dieu fait homme (mystère de l’incarnation qui permet à la religion chrétienne d’échapper à l’interdit mosaïque de la figuration de Dieu) refuse de découvrir son visage, tandis que les bras joints des deux christs dessinent un œil, l’œil de la divinité qui toujours se tient en retrait de la vue de celles et ceux qui tombent partout sous son regard omniscient.



Carlos Aires,
All Seeing Eye, 2018,
Bronze poli, 122 x 43 x 12 cm,
Courtesy de l’artiste et ADN Galerie, Barcelone



Saul Steinberg,
Sans titre, 1955,
Encre sur papier,
publié à l’origine dans *The New Yorker*,
12 November 1955

Mais la figure vue de dos serait constitutive de l’acte imageant en un autre sens encore, non moins fondamental.

Soit alors ce petit dessin exécuté par Saul Steinberg, facétie visuelle dont il avait le secret génie. Une femme et un homme dansent, enlacés l’un contre l’autre. L’homme serre la main plus gracile de la femme et semble mener la valse, jouissant avec maîtrise et majesté de l’instant, paupières closes. De son autre main posée sur la hanche de sa cavalière, il ramène avec assurance son corps contre le sien. La femme, elle, emportée dans le mouvement, a placé sa main gauche sur l’épaule de l’homme et regarde fixement devant elle. L’économie graphique avec laquelle Steinberg a campé cette étreinte est telle que l’un et l’autre corps en viennent à ne plus former qu’un seul être dansant. Leurs deux visages, dessinés de profil pour lui, de face pour elle, se superposent au point que leurs yeux et l’arête du nez de l’homme reconfigurent un unique visage hybride. En conférant aux quelques rares traits qui composent ce dessin le rôle de représenter simultanément la silhouette de la femme et celle de l’homme, Steinberg crée une série d’instabilités visuelles qui interdit de décider si telle ligne cerne le corps de l’une ou de l’autre personne, clôt ou ouvre la figure. La moindre de ces indécisions optiques n’est pas de produire une silhouette dont on ne peut savoir avec certitude si elle se présente à nous de face ou de dos. Pablo Picasso était, lui aussi, passé maître dans l’exécution de figures dont l’orientation spatiale était rendue incertaine en raison de leur schématisme délibéré et de l’articulation inhabituelle (héritée de sa période cubiste) des différentes parties anatomiques qui les composent.

Mais la figure de dos renvoie d'une autre manière encore à notre regard, et ceci d'une manière si évidente peut-être qu'elle en passerait presque inaperçue. Elle est l'image reflétée de notre propre position devant l'œuvre. Celle qui se donnerait à voir de nous-même, debout devant l'œuvre, à un-e observateur ou observatrice en retrait.

Nulle œuvre ne le dévoile avec plus de force sans doute que la série des tableaux-miroirs réalisés depuis 1962 par l'artiste italien Michelangelo Pistoletto. Ils se composent de figures isolées, fréquemment représentées de dos ou de profil, exécutées en sérigraphie sur des plaques d'acier inoxydable polies. D'abord mis-e en présence d'une silhouette à taille réelle qui se détourne d'elle ou de lui, la spectatrice ou le spectateur s'approchant de l'œuvre découvre bientôt son propre reflet lui faisant face. À l'instar du récent *Barrendero* (2015), l'œuvre devient le lieu de l'inconcevable rencontre des reflets de la face et du dos, à même une unique surface spéculaire. Renvoyé-e à l'impossibilité pratique de jamais pouvoir contempler l'image de son propre dos dans un miroir, la spectatrice ou le spectateur est reconduit-e à la conscience de sa position devant l'œuvre. La chose est également en jeu dans la série des *Miroirs* d'Yves Lecomte (2011-2013) qui reproduit à l'huile l'image en trompe-l'œil de l'envers de miroirs, soit des œuvres à la nature doublement déceptive dès lors qu'elles sont l'image illusoire d'un miroir retourné qui jamais ne pourra recevoir le reflet de quiconque, fût-il de dos ou de face.

Yves Lecomte,
Miroir, 2011,
Huile sur toile, 88 x 82 cm,
Courtesy de l'artiste

Yves Lecomte,
Miroir, 2011,
Huile sur toile, 62 x 74,
Courtesy de l'artiste



Michelangelo Pistoletto,
Barrendero, 2015,
Sérigraphie sur miroir
en acier inoxydable,
250 x 125 cm,
Courtesy de l'artiste
et Galleria Continua





Jane Evelyn Atwood,
Parloir interieur. Maison d'arrêt de femmes, Metz (France), 1990,
Épreuve argentique d'époque, 29,8 x 39,9 cm,
Collection privée

Opposer le dos

Mais la force de *Live-Taped Video Corridor* tient encore à la façon dont elle confère à l'apparition de la figure de dos une dimension politique en soulevant la question de la mise en visibilité des corps à des fins de surveillance. Envisagée sous ce prisme, l'œuvre de Bruce Nauman semble du reste se tenir à la lisière de deux grandes formes d'exercice du contrôle des individus qu'ont successivement connues nos sociétés occidentales au cours de leur histoire récente : le modèle disciplinaire de l'enfermement des corps (incarné par le dispositif coercitif du couloir étroit qui emprisonne) et le modèle de contrôle à distance (auquel renvoie la caméra).

Dans son ouvrage fameux, *Surveiller et Punir*, paru en 1975, Michel Foucault avait montré comment, au XVIIIe et au XIXe siècles, l'organisation spatiale et temporelle de toute une série d'institutions comme les prisons, les manufactures, les casernes ou les hopitaux avait reposé sur l'application des mêmes stratégies et techniques de distribution, d'encellulement et de gestion de l'emploi du temps des corps qui ordonnait un vaste régime de discipline et de dressage des individus infiltrant profondément la société, et dont l'objectif était de façonner des sujets dociles et utiles¹². La mise en visibilité permanente des corps constituait l'un des instruments privilégiés d'instauration de ce régime disciplinaire, comme le montre encore Jane Evelyn Atwood dans *Parloir intérieur. Maison d'arrêt de femmes, Metz (France)* (1990). Vers le milieu du XXe siècle cependant, les sociétés industrielles se sont avisées qu'elles n'avaient plus à exercer constamment ce pouvoir à travers une machinerie pesante dès lors que, grâce à un processus progressif d'intériorisation des normes et du rapport de surveillance, chaque individu se croyant observé (quand bien même l'exercice de cette surveillance ne serait pas effectif) serait spontanément conduit à faire jouer sur lui-même les contraintes du pouvoir et à ajuster ses comportements aux exigences de celui-ci.