

Focales

1 | 2017

Le photographe face au flux

Renouveler l'attention à l'archive victimaire. À partir du travail photographique d'Agnès Geoffray

Pascal Mougin

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=541>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Pascal Mougin, « Renouveler l'attention à l'archive victimaire. À partir du travail photographique d'Agnès Geoffray », *Focales* n° 1, *Le photographe face au flux*, mis à jour le 13/06/2017, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=541>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Renouveler l'attention à l'archive victimaire. À partir du travail photographique d'Agnès Geoffray

Pascal Mougin

La photographie montrant une victime laisse observer de manière emblématique la plupart des problèmes posés aux images par l'abondance des images, prise qu'elle est, plus que toute autre, dans la contradiction du jamais assez et du toujours trop. D'un côté, une exigence éthique difficilement révoquant : attester de la violence, de l'outrage ou de l'injustice pour la dénoncer et faire valoir la nécessité d'y remédier. Mais de l'autre, en raison de l'abondance des faits ou situations à documenter et du caractère toujours plus concurrentiel et potentiellement saturé du contexte, une incitation à la surenchère dans le spectaculaire, à l'esthétisation de la douleur et au pari sur le choc émotif. D'où les critiques, nombreuses, dont fait l'objet ce type d'images. Si accabler et indigner toujours plus le spectateur, comme le rappelait Susan Sontag, constitue au moins depuis la Grande Guerre la vocation première des images de l'horreur [1], l'ébranlement recherché par la photographie relève d'une fétichisation des apparences et des effets au détriment de la compréhension des causes. Si bien que la puissance visuelle d'une image ne révèle rien du réel qu'elle prétend pourtant mettre à nu [2], mais oblitère le sens derrière l'obligation ou l'illusion du consensus [3], que celui-ci se fasse, selon les circonstances, dans la déploration ou dans la délectation abjecte. L'image victimaire est alors vue comme une révocation de la conscience politique [4] et une démission de la pensée en ce qu'elle dissuade toute réflexion sur les causes et le sens de ce qu'elle montre, entretenant au mieux le spectateur dans une position de « sujet obscur » à la fois mélancolique et vengeur, pour reprendre l'expression d'Alain Badiou [5]. De là un redoutable cercle vicieux : plus l'image s'avise de son impuissance à faire comprendre, plus elle mise, pour faire voir, sur la rhétorique doloriste, la complaisance esthétique et le piège du spectaculaire. Telles sont ces « images-monuments » dont le prix Pulitzer et le World Press se sont fait une spécialité et que Vincent Lavoie analyse comme des icônes de la souffrance universelle détournant de la compréhension des luttes spécifiques [6].

L'image-choc, au-delà de la sidération qu'elle entend produire, maintient le spectateur dans une extériorité face à la douleur d'autrui en raison de la prescription interprétative qu'elle opère. Barthes reprochait à ces photographies « rassemblées pour nous heurter » de nous dispenser de les « recevoir profondément dans [leur] scandale », parce qu'« on a frémi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous » ; l'image programme sa réception au point qu'elle ne requiert plus du spectateur qu'un simple « acquiescement intellectuel [7] » ; le poncif visuel porte alors à une bonne conscience confortable qui n'est pas loin de l'indifférence, d'autant que

1. Voir Susan SONTAG, *Devant la douleur des autres* [2002], Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 22 sq.

2. Raison pour laquelle Walter Benjamin expliquait dès 1931, dans *Petite Histoire de la photographie*, qu'aucune image ne peut fonctionner sans légende.

3. Susan SONTAG, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 14.

4. *Ibid.*, p. 17.

5. Alain BADIOU, *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*, Paris, Fayard, « Ouvertures », 2016.

6. Vincent LAVOIE, *L'Instant monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001.

7. Roland BARTHES, « Photo-chocs », in *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 98.

la surexposition à l'horreur engendre des réflexes d'auto-anesthésie, d'immunisation et d'amnésie réactionnelle : oublier le déjà vu et la sidération produite est nécessaire pour éprouver à nouveau l'intensité du jamais vu. Les images témoignant sans relâche des violences et des injustices produisent donc un sentiment d'ordinaire – « il y a des victimes et il y en aura toujours » – qui tend à fataliser cela même qu'elles voudraient dénoncer. La représentation victimaire se retourne ironiquement contre la cause de la victime. Elle constitue d'ailleurs en elle-même une forme de violence à son égard, surtout quand celle-ci est lointaine : objectivée, réifiée, assujettie, la victime cesse d'être une personne qui voit et qui parle, pour devenir une figure qu'on désigne au regard et au discours d'autrui. Et que dire d'une image qui tire sa valeur de l'exploit photojournalistique qui l'a rendue possible, de la prise de risque qu'elle représente et dont peut se prévaloir le photographe ? L'instrumentalisation est d'autant plus suspecte que l'imagerie victimaire s'adresse toujours, parfois non sans complaisance ni opportunisme, à la part de voyeurisme du spectateur : comme le rappelle Paul Ardenne [8], voir la vulnérabilité d'autrui, son indignité dans la souffrance et plus encore sa mort est constitutif, chez le spectateur, du sentiment de sa propre force, de sa dignité et de son existence.

Banalisant, fatalisant et instrumentalisant la victime, l'image pourrait même devenir complice du crime. Car elle fait le jeu du bourreau dont elle relaie la propagande et exhibe les trophées – les bourreaux eux-mêmes étant souvent les premiers à mettre en scène leurs exactions et à en diffuser les images : qu'on songe aux cartes postales du Ku Klux Klan ou aux vidéos des terroristes d'aujourd'hui. À l'inverse de la dénonciation escomptée, elle pourra stimuler les pulsions meurtrières ou morbides des plus vulnérables et modéliser leurs conduites. Elle est, enfin, susceptible de faire le jeu de tous les négationnismes [9] dans la mesure où montrer des victimes revient à parier sur l'exclusivité de la preuve par l'image, pari risqué qui fait que l'absence d'image, à l'inverse, sera fallacieusement brandie comme preuve de l'absence de victimes.

Telles sont les critiques habituellement adressées à l'imagerie victimaire. Le bien-fondé d'un pareil scepticisme tient donc au fait que les images en question, tout spécialement en régime de surabondance, se trouvent plus que toutes les autres hypothéquées et piégées par les contradictions de leur valeur d'usage. Au nom d'une exigence éthique, elles entendent prendre acte de ce qui ne saurait rester sans visibilité, mais les fonctions qui leur sont dévolues – attester, émouvoir, indigner, rassembler – se retournent contre elles de toutes les manières évoquées plus haut : le pari ressassé sur leur évidence sidérante, conscientisante et mobilisatrice les expose aux risques d'une séduction esthétique toujours suspecte et débouche de fait sur la lassitude compassionnelle du regardeur, autrement dit sur la disparition de l'image dans sa sur-visibilité ; l'insistance sur sa vertu documentaire éveille les soupçons de simplification et de réduction du sens – quand la foi dans l'infaillibilité indicielle de l'image et son effet d'attestation ne se heurte pas à l'hypothèse d'une falsification toujours possible. Autant de griefs qui apparaissent comme un avatar légitime de la critique platonicienne à l'égard de la représentation en général, accusée de manquer son objet en tant que simulacre, voire de le constituer autant qu'elle le reflète.

8. Paul ARDENNE, *Corporepoétique # 1. Regarder la victime*, Bruxelles, La Mulette, 2011, p. 13.

9. On se souvient du débat entre Georges Didi-Huberman et Claude Lanzman autour de l'exposition des photographies prises par les membres du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau : voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003 ; Gérard WAJCMAN, « De la croyance photographique », *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613, mars-mai 2001, p. 46-83 ; et Élisabeth PAGNOUX, « Reporter photographe à Auschwitz », *ibid.*, p. 84-108.

Les images de l'art représentant la souffrance n'échappent pas au problème, elles aussi enfermées dans ce paradoxe bien connu depuis Adorno : imager la « souffrance physique toute nue » revient à livrer les victimes « en pâture au monde qui les a assassinées », mais « un art qui voudrait ne pas les voir serait inadmissible au nom de la justice [10] ».

Cette situation fait l'intérêt des démarches artistiques qui, plutôt que de chercher des figurations inédites de la souffrance, interrogent les images existantes, les soustraient à leur régime ordinaire de perception – ce régime qui les discrédite – et les décalent de leurs enjeux habituels. Les démarches en question peuvent diverger radicalement si l'on songe, par exemple, à l'invisibilisation de l'archive opérée par Alfredo Jaar à partir de ses propres photographies du génocide rwandais dans l'installation *Real Pictures* (1995-2007) [11], ou encore, à l'opposé, au *re-enactment* spectaculaire d'une image antérieure, d'emblée pensé comme coup de force médiatique, par un Ai Weiwei « jouant », début 2016, les photographies ayant circulé quelques mois plus tôt du cadavre d'un enfant syrien échoué sur une plage turque [12] : d'un côté la neutralisation de toute valeur d'usage de l'image, puisque l'archive est soustraite aux regards, de l'autre sa sur-instrumentalisation par une remise en lumière inattendue et provocatrice.

Le travail photographique d'Agnès Geoffray s'inscrit dans le large spectre de propositions situé entre ces pratiques opposées [13]. Ses images procèdent en grande partie de photographies anciennes liées à la violence sous tous ses aspects : catastrophe imminente ou traces d'une violence subie, violence intentionnelle ou fortuite, personnelle ou collective – de l'accident à l'événement historique en passant par le fait divers –, de la contrainte « douce » à l'humiliation, jusqu'aux défigurations, supplices et mises à mort. Ce travail, volontiers présenté par son auteure comme une contribution à « une iconographie intemporelle de l'horreur [14] », peut être considéré comme une tentative de déjouer les ambivalences et les apories de l'imagerie victimaire à l'origine du discrédit rappelé plus haut.

10. Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature* [1958], Paris, Flammarion, « Champs », 1984, p. 299.

11. L'ensemble est une installation de 6 « monuments » constitués de 291 boîtes d'archives comprenant chacune une photographie prise par l'artiste sur les lieux du génocide. Chaque boîte présente la description sérigraphiée de l'image qu'elle contient, indiquant les noms des personnes photographiées et leurs liens de parenté comme sur un monument funéraire. « Ma logique, déclare l'artiste, était la suivante : si les médias et leurs images nous remplissent d'une illusion de présence, qui nous laisse ensuite avec un sentiment d'absence, pourquoi ne pas essayer le contraire ? C'est-à-dire offrir une absence qui puisse peut-être provoquer une présence. » (Extrait du dépliant édité par le musée des Beaux-Arts de Lausanne, 2007).

12. Les photographies du jeune Aylan Kurdi, 3 ans, apparaissent à la une de la presse européenne le 3 septembre 2015. En janvier 2016, Ai Weiwei se fait photographier sur une plage de l'île de Lesbos, dans la position du cadavre du jeune garçon, par Rohit Chawla, photographe du magazine *India Today*.

13. Née en 1973, Agnès Geoffray est diplômée des Beaux Arts de Paris en 1997. On trouvera un aperçu de son travail – et de la plupart des images évoquées ici – sur le site internet de l'artiste < www.agnesgeoffray.com > ainsi que dans Agnès GEOFFRAY, *Les Captives* (Bruxelles, La Lettre volée, 2015), qui reprend la plupart des séries antérieures et inclut deux études : Sophie Delpeux, « Nos ombres dans les images » et Philippe Artières, « Agnès Geoffray, un art du piège ». L'artiste est par ailleurs à l'initiative, avec Julie Jones, de l'exposition « Il y a de l'autre. Les réveils de l'image » présentée aux dernières Rencontres d'Arles (Atelier des Forges, 4 juillet-25 septembre 2016) et rassemblant des œuvres visuelles utilisant l'archive photographique (artistes exposés : Éric Baudelaire, Marc Bauer, Barbara Breitenfellner, Marcel Broodthaers, Pauline Boudry et Renate Lorenz, Adam Broomberg et Olivier Chanarin, David Company, Laurent Fiévet, Laura Gozlan et Benjamin L. Aman, Cyrielle Lévêque, Alexandra Leykauf, Anne-Sophie Merryman, Tom Molloy, Melik Ohanian, Artavazd Pelechian, Batia Suter). Voir le livre accompagnant l'exposition : Agnès GEOFFRAY et Julie JONES, *Il y a de l'autre*, Paris, Textuel, 2016.

14. Expression relevée sur le site de l'artiste.

L'archive revisitée

Schématiquement, l'artiste s'empare de l'archive de trois manières différentes, éventuellement combinées dans une même série ou un même accrochage. La première manière relève de la sélection iconographique : certaines images sont montrées telles quelles, dans une version rephotographiée ou scannée et transférée sur un nouveau support, comme dans *Flying man* (2015), projection sous forme de diapositives de 80 photogrammes extraits d'un film de 1912 montrant la chute fatale d'un homme qui saute depuis la tour Eiffel équipé d'une combinaison-parachute.



► Figures 1 et 2 : *13 fragments* (extrait), diapositives 6 x 6 cm sur caisson lumineux, 20 x 15 cm, 2014. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

La sélection peut aussi s'effectuer à l'intérieur d'une même image par recadrage et agrandissement. La série *13 fragments* (2014) montre ainsi autant de détails, présentés sur tablettes lumineuses, d'une photographie source, elle aussi visible dans l'exposition, celle d'une jeune femme proménée nue au milieu de la foule à la Libération. L'installation *Les Gisants* (2015), réalisée à partir des images d'un reportage effectué en 1911 près de Tripoli lors de la guerre entre le Royaume d'Italie et l'Empire ottoman, est constituée d'agrandissements, tirés sur plaques de verre, de détails des images d'archive montrant les dépouilles des victimes des deux camps ; les plaques sont enveloppées d'un papier de soie et disposées sur une table basse.



► Figures 3 et 4 : *Les Gisants*, photographies sur plaque de verre, papier de soie, table basse 100 x 220 cm, 2015.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

L'intervention de l'artiste peut aussi consister, de manière beaucoup plus intrusive, en une transformation de l'image d'origine. *Libération* (2011) est un diptyque juxtaposant l'image exploitée dans *13 fragments* de la jeune femme nue désignée à la vindicte publique et une version largement retouchée de l'archive, où la même jeune femme apparaît habillée d'une robe blanche. Ailleurs, Agnès Geoffray redonne un visage à un soldat défiguré de la Grande Guerre (*Gueule cassée*, 2011). Ailleurs encore, elle efface la corde à laquelle pend le cadavre d'une femme noire (*Laura Nelson*, 2011), transformant une victime célèbre de l'Amérique raciste en un corps en lévitation.

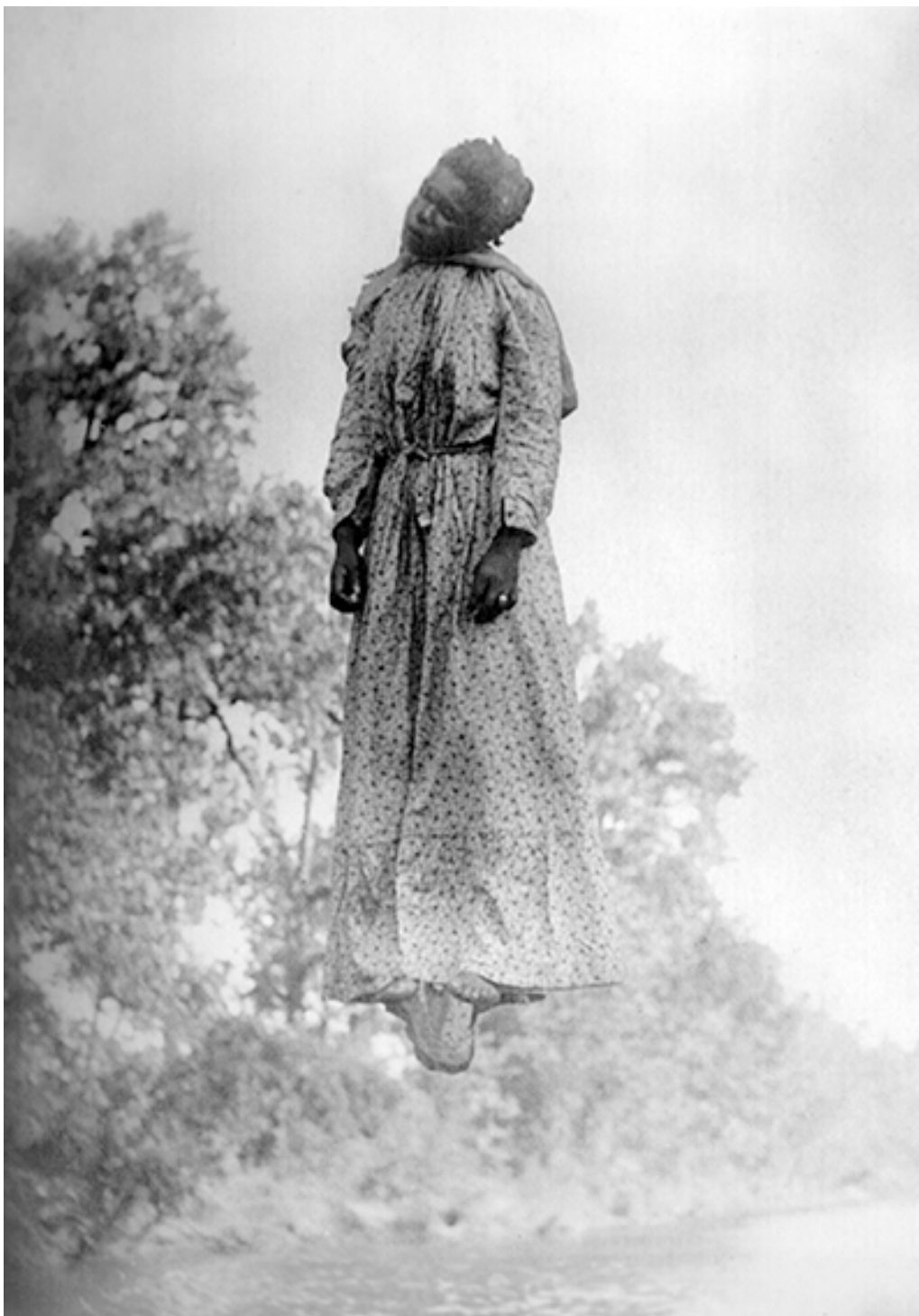


› Figure 5 : *Libération*, diptyque, 22 x 34 cm, 2011.

L'image d'origine (en haut) est également utilisée dans l'installation *13 fragments*.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



► Figure 6 : *Gueule cassée*, 30 x 34 cm, 2011.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



➤ Figure 7 : *Laura Nelson*, 22 x 16 cm, 2011.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

À l'inverse de ces retouches réparatrices, qui adoucissent ou neutralisent l'horreur de l'image d'origine, l'intervention dans la visualité de l'archive peut aussi s'effectuer de manière à suggérer une menace, une catastrophe en suspens ou une intensité morbide qui ne s'y trouvait pas forcément au départ. *L'Attachée* (2011) montre ainsi une jeune femme debout sous une corde à linge mais qui semble faire face à un peloton d'exécution ; dans *Glanz* (2012), une autre jeune femme, malgré sa pose élégante sur fond d'intérieur bourgeois, a les yeux curieusement cernés d'un mort-vivant. D'autres images produisent une curieuse impression de déséquilibre ou présentent une dynamique insolite qui semble résulter de l'effacement d'un élément essentiel de l'image source, comme cette femme projetée en arrière sous l'effet d'une invisible déflagration dans une des vues de la série *Incidental Gestures* (2011-2012).

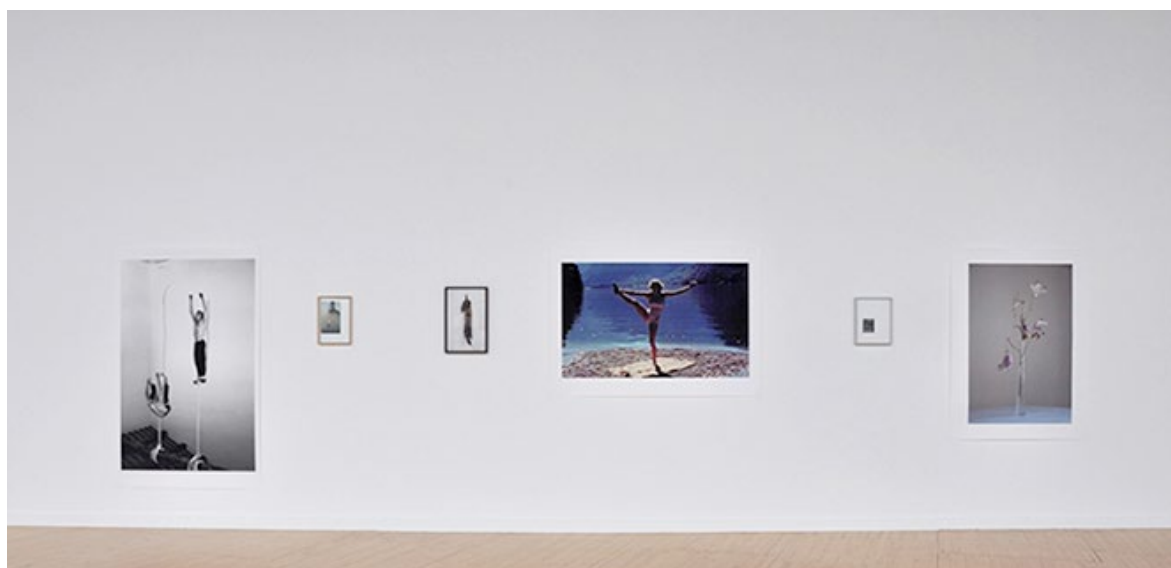


► Figure 8 : *Sans Titre*, série *Incidental Gestures*, 33 x 48 cm, 2011-2012.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Enfin, à côté de ces manipulations de photographies anciennes, certaines images d'Agnès Geoffroy relèvent à l'évidence de prises de vue contemporaines, effectuées par l'artiste elle-même (qui le confirme), mais évoquent l'archive soit par l'usage du noir et blanc, le format réduit du tirage, ou encore par un effet de citation plus ou moins diffus lié au motif. C'est le cas de *L'Effondré* (2010-2011), qui semble représenter un fugitif pris dans les ronces ou les barbelés, de *Flétrissure* (2010-2011), inspirée d'anciennes images de pendus, ou encore *Monsieur Vernet et Pierre* (2013), série de dix-huit images minimalistes où un homme semble manipuler un individu plus jeune dans ce qui pourrait être le vocabulaire codifié d'une non-danse contemporaine, mais qui renvoient aussi à une imagerie scientifique plus ancienne, comme les photographies d'hystériques réalisées par Charcot à la Salpêtrière ou les visages électrisés de Duchenne de Boulogne : même effet de série, même mise en scène de la relation entre une figure d'autorité et un sujet objectivé. L'archive s'est ici reculée encore un peu plus à l'arrière-plan de l'image exposée, comme un spectre qui la hante.

Désarmer le regard

Du geste iconographique le plus neutre à la production d'images nouvelles, en passant par différentes formes de transformation et d'appropriation de l'archive, les différentes opérations photographiques d'Agnès Geoffray donnent lieu à des images de statuts variés qui se trouvent pourtant fréquemment réunies au sein d'une même série ou d'un même accrochage. Les différences sont tantôt évidentes (un tirage couleur de grand format placé à côté d'une petite image ancienne), tantôt peu détectables mais signalées par l'artiste (par une présentation en diptyque de l'image source et de l'image retouchée), tantôt indiscernables, rien ne permettant alors de savoir si l'image est une archive authentique, une archive retouchée ou une production entièrement nouvelle. Avec cette conséquence qu'un flottement généralisé s'installe et affecte même, rétrospectivement, les photographies dont on avait cru distinguer la nature véritable, au point que c'est l'ensemble de l'œuvre photographique d'Agnès Geoffray qui semble finalement se jouer des grandes démarcations ontologiques : entre pratiques iconographiques et pratiques de réappropriation, entre images trouvées et images produites, entre fac-simile, documents falsifiés ou contrefaits.



› Figure 9 : *Les Suspendus*, 2010, vue d'exposition.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

On perçoit alors le risque d'une démarche qui, entre vérité et mensonge, attire l'attention sur l'archive pour mieux perturber son caractère d'authenticité, et cela d'une manière d'autant plus troublante que cette perturbation est tantôt visible tantôt insoupçonnable. Mais falsifier les images ne relève aucunement, chez Agnès Geoffray, d'un déni de réalité ou d'une offense sacrilège, négationniste et nihiliste, à la mémoire des victimes. La manipulation vise bien plutôt à suspendre la valeur indicielle des images proposées pour affirmer que celles-ci, vraies ou fausses, ne sont tout simplement pas comptables du réel. L'image victimaire ainsi dégagée de tout contrat de factualité voit sa lecture s'affranchir des apories éthiques liées aux contraintes d'attestation documentaire. Les problèmes insolubles signalés plus haut sont alors écartés et les enjeux de l'image déplacés ailleurs.

Comment comprendre ce déplacement ? Le cas des images qui semblent évoquer un sujet historique immédiatement reconnaissable permet une première réponse. Qu'elles montrent un soldat défiguré de la Grande Guerre, une victime de l'Amérique raciste ou une femme désignée en bouc-émissaire à la vindicte publique, ces images sont celles qu'Agnès Geoffray manipule le plus ouvertement. Or l'opération fait sens en ce qu'elle prend l'exact contrepied de la démarche iconographique. L'iconographe choisit en effet de montrer une image non pour le sujet spécifique qu'elle représente mais pour sa représentativité générique à valeur d'exemple. Il cherche l'illustration, le « spécimen », à savoir, au double sens de l'étymon, une figure que l'on regarde (*spicere*) comme valant pour toutes les autres de la même catégorie (*species*). L'image d'illustration cherche à valider le déjà vu par un effet de reconnaissance. Mais le propre de la souffrance vécue, ce qui la rend scandaleuse et intolérable par rapport aux autres expériences humaines, est d'être inassimilable – pour la victime qui l'endure – à un concept général. La souffrance ne peut trouver d'apaisement dans la conscience d'être partagée. Là où l'expérience du beau ou de la joie, par exemple, aspire à cet élargissement et s'en trouve intensifiée, l'expérience de la douleur et de la violence subie, au contraire, rétracte le sujet sur sa solitude et le précipite dans l'infini incommensurable de sa détresse. Assimiler ou seulement comparer la violence subie par une victime aux violences endurées par d'autres revient en partie à les nier toutes. Montrer la violence suppose alors de faire en sorte qu'elle ne puisse être rapportée à une figure typique. Il faut pour cela bloquer la représentativité documentaire de l'image, déjouer les phénomènes d'assimilation générique en partant du principe que reconnaître, c'est non pas voir mais aligner sur du déjà vu, autrement dit, en l'occurrence, estomper la réalité de la violence infligée et de la souffrance vécue. Par ses interventions – redonner un visage à une gueule cassée, effacer la corde d'un pendu ou rhabiller la jeune femme conspuée par la foule –, Agnès Geoffray confère aux images de violence la singularité d'un écart par rapport au document reconnaissable. L'effet de défamiliarisation bloque les automatismes de lecture ou encore « désarme » le regard, pour reprendre une métaphore de Georges Didi-Huberman [15].

Inversement, les images les moins retouchées sont celles qui présentent d'emblée un caractère de singularité. Leur simple remise en visibilité, telles quelles, suffit à augmenter leur part d'insolite. La démarche d'Agnès Geoffray s'inspire ici du goût des surréalistes pour l'image trouvée : sa prédilection va à l'image qui représente quelque chose sans représentativité d'autre chose – un sujet peu reconnaissable, voire énigmatique –, et dont la situation d'insularité est redoublée par le caractère inconnu de la provenance de l'image elle-même en tant qu'objet – par opposition à la « traçabilité » de l'image spécimen, extraite de son jus archéologique ou archivistique. Le mutisme interne de l'image ainsi porté au carré par le mystère de son histoire ouvre alors au spectateur la possibilité de conjectures multiples.

L'abandon du pari sur la fonction indicielle, la vertu documentaire et la signification immédiate de l'image-source est le premier moyen de lever l'hypothèque initiale de sa valeur d'usage. On pourrait alors objecter que ce traitement de l'archive renforce l'effet de déshistoricisation et de dépolitisation habituellement reproché à l'imagerie victimaire. Mais dans cette critique, les deux effets en question sont dénoncés comme conséquences de l'esthétisation et du sensationnalisme, qui privilégient le spectacle de la douleur et son assimilation aux canons picturaux

15. Georges DIDI-HUBERMAN, « Remonter, refendre, restituer », *Les Carnets du Bal* n° 1 : *L'Image document, entre réalité et fiction*, 2010, p. 69.

du genre aux dépens du sens. Or rien de tel ici. Il ne s'agit pas d'évacuer la dimension historico-politique de l'image pour mieux souligner sa réussite esthétique ou sa puissance affective, car l'autre aspect, immédiatement remarquable, des images d'Agnès Geoffray est bien leur anti-dolorisme, le rejet de toute captation émotive, de toute visée compassionnelle comme de toute séduction visuelle.

Du reste, plutôt que de chercher à susciter l'empathie du spectateur, avec tous les risques inhérents à la démarche, Agnès Geoffray préfère opérer un acte d'empathie effective. On a vu comment l'effacement de la corde transforme une victime pendue (*Laura Nelson*) en une figure qui semble s'élever dans les airs et fait éprouver quasi physiquement ce mouvement ascensionnel au spectateur, par une réaction sensori-motrice spontanée devant l'image. La retouche est dès lors interprétable moins comme une falsification de l'archive – le risque négationniste est d'ailleurs nul en l'occurrence puisque, du fait de l'incongruité, la corde est tout aussi indiscutable absente que présente –, que comme une opération quasi rituelle de délivrance de la victime. Il s'agit de dénouer le lien qui l'a mise à mort comme le regardeur d'aujourd'hui – celui, du moins, que postule l'image – n'aurait pas manqué de le faire réellement s'il s'était trouvé témoin direct de la scène. Autrement dit, l'artiste a opéré sur l'image ce que son spectateur aurait fait ou tenté de faire face à la réalité qu'elle représente. Le même geste de réparation posthume s'observe dans le rhabillage de la jeune femme dans le diptyque *Libération*, tout comme dans la sépulture symbolique offerte aux morts de Tripoli par le dispositif des *Gisants* : trois cas de fictions réparatrices, où les heures passées à retoucher l'image source constituent un geste compassionnel effectif qui rend sa dignité à la victime plus sûrement qu'un appel explicite et emphatique à la compassion du regardeur.

Réquisition du regardeur

Ainsi dégagée de la configuration pragmatique et des intentions dans lesquelles elle s'inscrivait à l'origine, l'image est rendue disponible pour de nouveaux fonctionnements, induits en retour par les relations qu'elle entretient avec les autres images à l'intérieur de l'œuvre. Les séries et les accrochages d'Agnès Geoffray proposent en effet au regardeur l'expérience d'un espace visuel à réinvestir activement [16], à savoir qu'elles lui interdisent la position d'extériorité où le confine l'image victimaire dans son régime de visibilité habituel.

Cette réquisition du regardeur s'opère dans certains cas physiquement, quand par exemple les conditions spatiales spécifiques du dispositif d'exposition contraignent au déplacement. Dans *13 fragments*, la circulation du regard dans l'image implique une circulation dans l'exposition ; dans *Les Gisants*, il faut s'agenouiller et déplier le papier de soie pour observer les tirages sur plaque de verre, en manière de recueillement et d'hommage à des victimes anonymes. L'activité mentale du visiteur s'en trouve elle-même conditionnée : dans *13 fragments* encore, l'impossibilité de voir en même temps l'image source et ses différentes parties oblige, parallèlement au déplacement d'une image à l'autre, à un effort d'attention et de mémorisation afin de recoller par la pensée les morceaux du puzzle, ou plutôt, parce que les images de

16. Je rejoins ici la thèse de Sophie Delpoux, « Nos ombres dans les images », in Agnès GEOFFRAY, *Les Captives*, op. cit.

détail ne sont pas jointives, afin d'envisager différentes relations possibles de l'une à l'autre : où regarde tel visage ? que désigne cet index ? La recherche de forces d'attraction visant à configurer les différents fragments en constellations fictionnelles plausibles constitue une immersion active dans la visualité de l'image.

Plus généralement, une sollicitation particulière du regardeur s'effectue du fait de l'hétérogénéité entre les séries, voire à l'intérieur d'une même série. Les accrochages d'Agnès Geoffray, en effet, se caractérisent tantôt par l'absence de tout principe d'unité immédiatement perceptible entre les différentes images rassemblées, et tantôt, au contraire, laissent apparaître un principe d'homogénéité visuelle indiscutable, fondé sur la constance d'un format et la déclinaison des avatars d'une même configuration d'une image à l'autre. Cette particularité produit des effets d'interférences réciproques entre ensembles visiblement homogènes et ensembles visiblement disparates. Face au montage disparate, le regardeur cherche un principe unificateur, puisqu'un tel principe est attesté ailleurs. Inversement, face à toute forme d'unité s'imposant un peu trop rapidement au regard, il en vient à suspecter celle-ci et à se dégager de l'effet de série pour percevoir la singularité de chacun des éléments constitutifs. Une vigilance particulière se trouve donc requise dans les deux cas. Le spectateur refusant de jouer le jeu – attitude toujours possible – est mis face à sa responsabilité, vaguement conscient que son attitude risque de lui faire manquer quelque chose. La stratégie d'Agnès Geoffray, qui consiste à ne se résoudre ni à l'homogène ni à l'hétérogène, est en ce sens un acte de résistance au défilement confortable des images. Porté au va-et-vient d'une image ou d'une série à l'autre à des fins d'éclairages réciproques, le regard préalablement désarmé est ainsi doté d'impulsions et d'intentions nouvelles, « réarmé » ou encore – autre métaphore de Georges Didi-Huberman – invité à « refendre » les images les unes par les autres.

Cet effet de « refente » opère en particulier sur les images qui apparaissent beaucoup plus anodines et où l'œil cherche en vain la trace d'une souffrance ou d'une contrainte. Le spectateur, conditionné par les images voisines, tente alors de combler l'écart en cherchant ou projetant mentalement dans le contexte que lui propose la photographie une violence latente, une menace de déchaînement ou de chute après l'instant suspendu. Il comprend ainsi que la violence est toujours un acte ou un fait qui advient alors qu'il aurait pu ne pas advenir. La violence réside dans ce caractère de rupture d'un contexte qui ne la présupposait pas. Les images d'Agnès Geoffray défatalisent ainsi la violence et lui restituent son caractère d'événement, son intensité d'effraction de l'être et des êtres, là où l'imagerie victimaire, en privilégiant une rhétorique du fait accompli, produit à l'inverse un effet de sourdine.

Enfin, un autre effet de « refente » se produit lorsque l'artiste présente en diptyque l'archive source et sa version retouchée. Si réparer le visage d'un soldat défiguré ou rhabiller une nudité infâmante constitue en soi, on l'a dit, un acte d'empathie effective, l'opération n'est pas purement substitutive (réparer l'image à défaut de réparer la réalité), elle suggère aussi que la jeune femme en question n'est pas qu'une malheureuse promenade nue et désignée à la vindicte publique, mais que c'est bien une femme habillée qu'on a dénudée, ou que c'est bien un visage qu'on a mutilé. Ce qui peut sembler une lapalissade relève en réalité de la prise de conscience décisive qu'une victime est une personne à part entière, et que le regard porté sur elle, s'il cherche un tant soit peu à prendre la mesure de la violence subie, doit pouvoir ne pas réduire la victime à son statut de victime, mais la voir en même temps comme quelqu'un qui n'en serait pas une.

Si les dispositifs visuels d'Agnès Geoffray délivrent ainsi l'image victimaire, au moins en partie, de l'hypothèque platonicienne et du paradoxe d'Adorno, ils incitent aussi plus largement à délaissier une pensée de l'image comme autorité et puissance – d'attestation, de captation, d'affection et de signification –, cette conception à l'arrière-plan des critiques rappelées pour commencer et qui motive, historiquement, aussi bien l'iconophobie que l'idolâtrie. Ils témoignent au contraire, comme beaucoup d'autres pratiques contemporaines et comme le suggère William Mitchell [17], d'un usage de l'image moins conçue comme force d'emprise que comme entité faible, être subalterne, conviant le regardeur à l'exercice d'une attention renouvelée.

L'auteur

Pascal Mougin est maître de conférences en littérature française des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles à l'université Paris 3 Sorbonne nouvelle, membre de l'équipe de recherches « Thalim » (Paris 3/CNRS). Spécialiste de Claude Simon (*L'Imaginaire biographique*, 1996 ; *L'Effet d'image*, 1997 ; co-direction de *Claude Simon : situations*, 2011), il s'intéresse par ailleurs aux relations entre littérature et art contemporain (direction de *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Presses du réel, 2016). Il est également photographe.

17. William John Thomas MITCHELL, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Paris, Presses du réel, 2014, p. 52 : « Si le pouvoir des images s'apparente au pouvoir du faible, cela pourrait expliquer leur désir comparativement fort : un désir visant à compenser leur véritable impuissance. »