

L'homme de dos, une posture métaphorique

Ludovic Fouquet

Numéro 98 (1), 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26073ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fouquet, L. (2001). L'homme de dos, une posture métaphorique. *Jeu*, (98), 134–136.

L'homme de dos, une posture métaphorique

« J'ouvre mes volets et qu'est-ce que je vois ? Un dos. » La comédienne (Valérie Lang) est assise face au public, sur un tabouret qui tourne au fur et à mesure qu'elle lit *André*¹, de Philippe Minyana, histoire d'une rencontre amoureuse, de dos. L'apparition romanesque trouve une nouvelle posture : ce n'est plus un visage ou une figure, mais un dos qui provoque l'éblouissement dont nous parlent tant d'auteurs, ici une « petite mollesse du genou ».

En préambule à cette séance publique² organisée par l'Académie Expérimentale des Théâtres, la lecture de ce court texte nous donne à entendre et à admirer la posture de dos – Valérie Lang nous faisant l'offrande d'un dos athlétique, dénudé. Georges Banu, auteur de l'essai éponyme³, source de cette rencontre, tout en introduisant la séance et commentant divers clichés d'œuvres exposées à Orsay, se « met de côté » pour céder la place à des spécialistes de diverses pratiques artistiques ou philosophiques. Banu, homme de théâtre, voit une source de théâtralité dans les personnages de dos, développant une expressivité de substitution, et il tient à « évoquer à plusieurs cette image agissante », qui serait signe d'appartenance sociale, déni d'individualité, intéressante parce qu'elle nie et pour ce qu'elle nie.

Gilbert Lascaux se penche sur la peinture, de Tiepolo à Bacon. Parlant de Magritte, il évoque des tableaux qui « donnent à voir des miroirs occultes, interdits ». À la suite de Banu, il rapproche des toiles de Bacon de propos de Pasolini, évoquant l'homme de dos comme « désarmé, soumis, le cou et les épaules offertes, au point qu'on pourrait l'offenser d'un regard » (*Pilade*).

Régis Durand accrédite la thèse de l'absorption dans les spectacles du monde, mais, parlant de photographie, il dégage trois particularités : une géométrisation des regards à l'œuvre (beaucoup de photos de Cartier Bresson, dont *Bougival*, 1955), construction souvent éphémère, mais efficace. Durand propose de réfléchir à une sémiotique politique de l'homme de dos ; il cite et montre des photos de la campagne électorale de Kennedy, dénotant une nouvelle maîtrise du regard. La seconde particularité consiste en une tentative d'épuisement du réel, inaugurant une géographie du banal, le photographe devenant « badaud parmi d'autres, au bord de ce qui pourrait

1. Éditions Théâtrales, Paris, 1993, réédité en 1999.

2. Présentée à l'Auditorium du musée d'Orsay, à Paris, le 19 octobre 2000.

3. Georges Banu, *L'Homme de dos, peinture – théâtre*, Paris, Éditions Adam Biro, 2000.

devenir un événement » (Bresson encore⁴, Evans). Il constate une relecture du « topos de l'homme en contemplation devant le paysage, en laïcisant la scène, en ôtant la part de sublime, mais en recréant une autre forme d'étrangeté ». Enfin, cette posture correspondrait aussi à l'invention du corps morcelé, la photo produisant des objets

partiels (au sens freudien) – par exemple le dos de la femme, fétiche découpé et surinvesti par un regard masculin ; c'est par ailleurs une forme de l'autoportrait (John Coplens, 1984), et le sujet « d'admirables inventions formelles dans lesquelles le corps n'est pas qu'un fétiche découpé ».

Jean-Paul Dollé, philosophe, insiste sur notre difficulté à nous percevoir de dos, sans le recours à une « prothèse visuelle » ou au rêve (l'étrange étrangeté⁵), d'où le désir de combler cette infirmité, qui fait barrage à notre emprise sur le monde. Platon inventa une autre vision, celle du concept, des idées : *idea* (l'idée, la forme) vient du même verbe *aurao*, « je vois ». Reprenant Merleau-Ponty, Dollé examine cet écart inconciliable « entre mon devant et mon derrière, entre mon visage et ma nuque », ce qui entraîne la nécessité de « l'Autre pour exister en tant que corps propre ».

« Ce siècle de cinéma est coupé en deux », explique le réalisateur Alain Bergala, « par ce qui est arrivé au dos d'Ingrid Bergman. Dans le cinéma américain, un dos de star est un dos de lumière, ou résiduel, car souvent flou. » Bergman traverse l'Atlantique pour le film *Stromboli* (1950). Rossellini lui dit : « Tu marches et je te filme de dos. » Ce dos devient osseux, faisant

ressortir ce que l'on ne voyait pas dans le cinéma américain. « Plus leur relation s'empoisonne et plus Rossellini se venge sur son dos littéralement », à l'instar d'Hitchcock, qui aurait filmé Grace Kelly de dos, afin qu'elle ne le vît pas. Ce geste s'inscrit dans une conception moderne du cinéma, où l'on « pense que l'acteur dit autant de lui-même qu'il soit de dos ou de face », qu'il s'agisse d'acteurs conscients des possibilités expressives de leur dos (Marlon Brando, Harvey Keitel...) ou de choix délibérés de réalisateurs, préparant un tournage de face et tournant la scène de dos (Houssa Houssine), jouant d'axes et d'angles décalés. De manière ironique, Bergala constate que « l'homme de dos est un homme du cinéma pauvre ». Ainsi pour une scène dans une voiture, « si l'on a les moyens, on filme de l'autre côté de la vitre. Si on n'a pas les moyens, on se met derrière, dans la voiture ! » Enfin, il remarque, à partir du film de Kiarostani, *Au travers des oliviers*, une émotion spécifiquement cinématographique : ce lien du cinéaste avec ses créatures s'éloignant, corps devenant corpuscule, jusqu'à s'échapper au-delà du champ.

4. *Bord de Marne*, 1938 ; *le Mur de Berlin*, 1963.

5. Le rêve de Kafka, cité par Banu dans son ouvrage, est évoqué par plusieurs intervenants.



René Magritte, *Reproduction interdite (Portrait de M. James)*, 1937. Huile sur toile. The Edward James Foundation.

Le metteur en scène Claude Régy commence par rappeler qu'il utilise beaucoup le jeu de face, comme une « manière de transmettre l'origine de l'écriture, ce qui n'apparaît pas dans le signe écrit [...] un espace mental ». Dans son travail, comme un pied de nez à la photographie de théâtre qui « ne peut transmettre que mensonge », il éclaire très peu les acteurs, misant sur l'adaptation de la pupille à l'ombre... L'obscurité n'étant pas le contraire de la lumière, mais « de la lumière déposée ». Dans sa mise en scène de *Quelqu'un va venir*⁶, il y avait « un plan très long où l'on regardait la mer à l'infini ». Tant que Valérie Dréville répétait cette scène sans accessoire, cela ne fonctionnait pas. « Le dos ne transmettait rien. » Et, puis, un essai fut fait avec une vieille fenêtre, trouvée dans un atelier. « Et alors, il s'est passé quelque chose, les gens ont vu des paysages », la relation du visiteur avec cette femme à la fenêtre s'est trouvée enrichie, cristallisation d'un vague désir qui flottait, d'une couche de silence supplémentaire. « Cette image qui n'a rien d'extraordinaire créait cette écoute, touchait les gens dans leur imaginaire », sans que soit dit explicitement ce qui se cachait derrière cette image, quel était ce devant auquel ce derrière nous faisait croire si fort. « C'est un grand territoire qui s'ouvre lorsque l'on fait comprendre à des acteurs qu'on peut travailler sur quelque chose que l'on ne comprend pas », Régy s'appuyant sur des théories d'astrophysique, qui mettent en valeur des « probabilités de présences, des présomptions d'existences ».

« Cette image qui n'a rien d'extraordinaire créait cette écoute, touchait les gens dans leur imaginaire », sans que soit dit explicitement ce qui se cachait derrière cette image, quel était ce devant auquel ce derrière nous faisait croire si fort.

Entre ces interventions, un film de Samuel Beckett fut projeté, prolongeant certaines remarques et nous plongeant dans l'univers mi-burlesque, mi-absurde de l'auteur : *Film* (c'est là tout son titre) date de 1965 et s'inspire d'une histoire de Buster Keaton. Après avoir vu un œil en gros plan, nous suivons les pérégrinations d'un homme, à la tête masquée d'un tissu, jusqu'à son appartement dans lequel il se cloître, fuyant tout regard (même celui du chat, du chien et de son poisson rouge), toute lumière directe et tout reflet (les miroirs sont des dangers tant qu'ils ne sont pas voilés). Ce personnage fait tout pour ne pas être vu de face, même par la caméra, camouflant, comme il peut, un bandeau noir sur un œil (crevé ?). Il déchire des photos de lui enfant, clichés d'un bonheur disparu, s'endort dans un fauteuil à bascule, avant d'être réveillé en sursaut par la caméra, qui va se révéler le regard d'un double de lui-même, mais sans bandeau noir. Le film est en noir et blanc, absolument silencieux et insolite.

Claude Régy semblait surpris que l'on fragmente le corps, pour parler de l'individu morcelé, mais cette rencontre a souligné, s'il en était besoin, la marque de modernité que représente la fragmentation et surtout elle a mis en lumière la sémantique nouvelle qui s'élabore autour de cette posture. Que cela annonce l'apparition de la mise en scène, une liberté nouvelle, un langage inédit, la posture de dos, dans tous ces domaines évoqués, est plus qu'éloquente. Elle interpelle par ce qu'elle cache, et nous ouvre en grand les portes de l'interprétation, voie royale d'un imaginaire convoqué et régénéré. **J**

6. *Quelqu'un va venir* de John Fosse, avec Valérie Dréville et Martial di Fonzo Bo, Théâtre des Amandiers, Nanterre, 28 octobre au 20 novembre 1999.