



HAL
open science

Contre l'intimité surexposée : Anonymous (Rafael Díaz) ou le repli de l'intime dans l'art contemporain

Pascale Peyraga

► To cite this version:

Pascale Peyraga. Contre l'intimité surexposée : Anonymous (Rafael Díaz) ou le repli de l'intime dans l'art contemporain. *La Licorne - Revue de langue et de littérature française*, 2023, Figures et frontières de l'intime à l'époque contemporaine (134), pp.215-228. hal-02175895

HAL Id: hal-02175895

<https://univ-pau.hal.science/hal-02175895v1>

Submitted on 5 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOUS LA DIRECTION DE MICHEL BRAUD, SABINE FORERO MENDOZA
ET NADIA MÉKOUAR-HERTZBERG

FIGURES ET FRONTIÈRES DE L'INTIME À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE



La Licorne

PUR

CONTRE L'INTIMITÉ SUREXPOSÉE : *ANONYMOUS* (RAFAEL DÍAZ) OU LE REPLI DE L'INTIME DANS L'ART CONTEMPORAIN

PASCALE PEYRAGA

« Ce qui menace l'intimité dans nos sociétés, ce n'est pas tant la promiscuité que la transparence ; ainsi on peut la définir négativement : c'est ce dont on est privé par la transparence des flux, la circulation indéfinie des choses, l'accélération des systèmes, la communication qui, au sens moderne du terme, exclut l'intimité. Il s'agit de toujours être branché, en contact ; or pour être dans sa propre intimité, il faut avoir cette possibilité d'être hors circuit, "débranché". »

Jean Baudrillard, « La sphère enchantée de l'intime », entretien avec Nicole Czechowski, *L'Intime : Protégé, dévoilé, exhibé, Autrement*, n° 81, juin 1986, p. 14.

DU DROIT À L'ANONYMAT

Envisager l'intimité, à la suite de Jean Baudrillard, non pas depuis une essence supposée mais en fonction de la violence qui lui serait faite, penser l'intimité en termes de privation ou d'inversion, telle est la voie sur laquelle nous conduit le photographe salvadorien Rafael Díaz dans sa double série *Anonymous* (2013, 2015)¹, des représentations d'individus « sans nom », dont la négativité est redoublée par les titres donnés à chacune des photographies, des « non-portraits » numérotés et saisis dans leur dimension sérielle (« Non-portrait 1 », « Non-portrait 2 », etc.). La composition des photographies confirme en plusieurs endroits cette négativité, plaçant chaque corps photographié de profil, en avant d'un espace

1. La première série, *Anonymous I* (2013), est disponible en ligne sur le site de la Dina Mitrani Gallery de Miami. [<http://www.dinamitranigallery.com/raphael-diaz>, consulté le 16 mars 2023].

plongé dans le noir, un « non-espace » dont l'ombre vient masquer la face des sujets et en absorbe les traits. L'éclairage génère ainsi un fort clair-obscur, délimite deux zones contrastées et antithétiques, un positif et un négatif, puisque la face, habituellement révélée par les portraits, demeure dans l'ombre, et que le dos des modèles, le plus souvent caché, attire quant à lui toute la lumière.

Mais à la différence de J. Baudrillard, Rafael Díaz ne fait pas de la négativité un stigmate, la marque d'une perte d'intimité sous l'effet de la transparence des flux ou d'une communication effrénée – une transparence d'ailleurs absente, au premier regard, de la série photographique; la négativité est davantage, ici, la quête d'une intimité renouvelée, une réponse apportée à cet « espace sous regard » caractéristique de nos sociétés contemporaines, qui introduisent le trouble aux frontières de l'intime – pour reprendre un concept défini par Gérard Wajcman². Si elle n'est pas étrangère à la société de la transparence, l'œuvre de R. Díaz opposerait plutôt à la privation subie une privatisation revendiquée, dans laquelle l'anonymat deviendrait un droit fondamental, le droit fondamental à la privacité³. Dans cette exigence d'une préservation de la vie privée, l'énoncé négatif prendrait finalement la forme d'une assertion positive, si l'on reprend les propos de R. Díaz – par ailleurs médecin –, selon lesquels « *Anonymous* est une réflexion sur le droit fondamental à la privacité, ce qui en médecine trouve sa traduction dans le Serment d'Hippocrate⁴ » (notre traduction).

2. « Cette pénétration de l'œil dans le domaine privé dissout tout simplement l'idée même du privé. Plus exactement, je dirais que le regard vide la sphère privée pour en quelque sorte la coloniser et l'annexer [...] au domaine public. Ce qui retient mon attention dans cette affaire, c'est évidemment que l'agent de cette transmutation de l'espace soit le regard. Au point que l'espace public semble se définir comme espace-sous-regard. D'où il se déduit que l'intime se définirait comme espace-hors-regard », Gérard WAJCMAN, « Trouble aux frontières de l'intime », *Le texte étranger*, n° 8, « L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains », janvier 2011, [<https://dela.univ-paris8.fr/etranger/pages/8/wajcman.html>] (consulté le 6 janvier 2022).

3. Le terme « privacité », calqué de l'anglais « *privacy* », se réfère à une préservation de l'intimité et de la vie privée. Il définit un processus de régulation des rapports à autrui, des interactions visant à bénéficier d'un espace personnel contrôlé et privatif. Pour recontextualiser les origines historiques de cette notion, son apparition en tant que prérogative à défendre, nous renvoyons le lecteur au panorama juridique et philosophique proposé par Kemp et Moore, à l'étude du philosophe John Deigh, ainsi qu'au texte fondateur de deux juristes américains, Samuel Warren et Louis Brandeis, qui avaient consigné en 1890 la définition désormais canonique du droit à la vie privée, en énonçant la *privacy* comme le droit du particulier à être laissé tranquille (*right to be left alone*). Randy KEMP et Adam D. MOORE, « Privacy », *Library Hi Tech*, vol. 25, n° 1, 13 mars 2007, p. 58-78; John DEIGHT, « Privacidad, democracia e internet », in Serge Champeau et Daniel Innerarity (dir.), *Internet y el futuro de la democracia*, Barcelona, Paidós, 2012; Samuel D. WARREN et Louis D. BRANDEIS, « The Right to Privacy », *Harvard Law Review*, vol. 4, n° 5, 15 décembre 1890, p. 193-220.

4. « *Anonymous es una reflexión sobre el derecho fundamental de la privacidad. Eso en medicina se traduce en el Juramento Hipocrático* » : Javier DÍAZ-GUARDIOLA, « Rafael Díaz : “El sistema está diseñado para que no podamos ser seres anónimos” », *ABC Cultural*, 19 juin 2015, disponible sur : [<http://www.abc.es/cultural/cultural/20150619/abci-rafael-diaz-anonymous-fotografia-201506191744.html>] (consulté le 23 août 2017).

Néanmoins, c'est la perspective de l'énoncé négatif et de ses soubassements que nous souhaiterions explorer dans un premier temps, la négation se définissant le plus souvent par rapport à une affirmation préalable, comme l'expression d'un jugement de refus de celle-ci ; l'énoncé négatif porte donc en soi son antipode positif, un principe posé par Claude Muller dans son ouvrage sur la négation :

« On parlera d'énoncé négatif pour caractériser soit l'énoncé formé de l'amalgame d'une négation et de l'énoncé qu'elle rejette (sur lequel elle porte), soit l'énoncé comportant une négation et faisant référence à l'énoncé rejeté⁵. »

En l'occurrence, l'énoncé affirmatif sous-jacent implique une antériorité, fait émerger une temporalité déjà présente de façon discrète dans la double série des *Anonymous* à travers les diverses générations d'individus photographiés. Cette succession temporelle vertèbre l'ensemble de la production de R. Díaz et elle nous incite à chercher la source de l'énoncé rejeté dans ses œuvres précédentes qui abordent, par un biais plus thérapeutique, une étape antérieure de l'histoire sociale et artistique de l'intime. Elle nous amène à effectuer un retour sur la trajectoire contemporaine de l'intime et de son expression, de l'intimité surexposée à la prescription salvatrice d'un repli de l'intime.

TRANSPARENCE, POROSITÉ ET SUREXPOSITION DE L'INTIMITÉ

La série des *Anonymous* conjugue, en elle-même, cette double dimension temporelle, en traçant une trajectoire humaine en même temps qu'elle renvoie à l'histoire de l'art dans laquelle elle s'intègre. Ainsi, bien que la double série des *Anonymous* soit apparemment statique, caractérisée par la reproduction à l'identique d'une même composition, percent quelques indications singularisantes, de sexe, de couleur et d'âge. R. Díaz différencie ses sujets, barbus ou imberbes, aux cheveux blonds, bruns ou gris ; lorsqu'ils sont blancs, les cheveux révèlent l'âge avancé des modèles, alors que les cheveux fins associés à la petite taille de quatre des sujets nous ramènent vers la petite enfance (fig. 5). Les photographies évoquent alors la temporalité humaine en offrant un panel complet des âges de la vie, enfance, jeunesse, âge adulte et vieillesse. Mais elles s'insèrent aussi dans une temporalité artistique, R. Díaz se réclamant du Caravage et de l'héritage baroque

5. Claude MULLER, *La Négation en français : syntaxe, sémantique et éléments de comparaison avec les autres langues romanes*, Genève, Droz, 1991, p. 20.

par son usage du clair-obscur⁶, qui lui permet de mettre en lumière une information ou de la plonger dans l'ombre :

« C'est le miracle du clair-obscur, qui nous permet de tout isoler, et d'utiliser la lumière pour souligner le message que nous voulons dénoncer. Dans l'art baroque, Dieu nous éclairait de sa lumière. Dans mon humble travail, la lumière éclaire une dénonciation. [...] Dans *Anonymous* je joue avec les ombres et la lumière pour maintenir occulte toute cette information et revendiquer ainsi le droit fondamental à la privacité de tous les individus, représentés dans mes modèles, à une époque où la technologie de l'information rend ardue la préservation de l'anonymat⁷ » (notre traduction).

Remonter cette temporalité au sein de l'œuvre personnelle du photographe nous conduit vers sa première série intitulée *Antirretrovirales* (2010-2011)⁸, centrée sur le virus du Sida, porteur de stigmates sociaux. Trois types de photographies constituent la série : des boîtes d'antirétroviraux offertes au regard, placées « en vitrine » sous des cloches transparentes comme de véritables objets de luxe, faisant allusion à l'accès, à la fois limité et convoité, aux médicaments contre le Sida (fig. 6). Les autres photos, toutes désignées par le terme générique d'« *exitus* » – à savoir, en latin, le « résultat », la « sortie » –, simplification de l'expression d'« *exitus letalis* » en médecine légale – « sortie mortelle », « processus vers la mort » –, se réfèrent aux effets dévastateurs du virus pour les malades ne pouvant bénéficier de trithérapie : sur certaines, des couvertures de survie à deux faces – l'une dorée et l'autre argentée –, d'abord en suspension dans les airs, viennent se déposer sur des corps dénudés d'hommes ou de femmes sans défense ; sur les autres, les corps sont recouverts de linceuls suffisamment enveloppants pour que l'on reconnaisse leur nature de drap mortuaire, mais suffisamment translucides également pour que le regard du spectateur perce l'enveloppe et discerne les corps nus, saisis par la mort (fig. 7).

Revenir sur les liens qu'entretiennent à distance la série des *Antirretrovirales* et celle des *Anonymous* complète et affine la lecture que R. Díaz propose pour ses « non-portraits ». Chacune des deux séries a, en effet, partie liée avec la profession

6. Manon POTOIN et Patrick LE CHANU, *D'où vient la lumière? Dans l'univers des peintres au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. du Louvre, 1993.

7. « *Es la maravilla del claroscuro, que te permite aislarlo todo, empleando la luz para subrayar el mensaje que quieres denunciar. En el Barroco, era Dios el que te iluminaba. En mi trabajo, humildemente, la luz ilumina una denuncia. [...] En Anonymous juego con la luz y las sombras para mantener toda esa información oculta, y reivindicar así el derecho fundamental a la privacidad de todas las personas, representadas en mis modelos, en un momento en que la tecnología de la información hace que resulte muy difícil ser anónimo* ». Raquel MORALEJA et Rafael Díaz, « *Mi trabajo es una denuncia del abuso y la intolerancia* », *El Acróbata*, 10 juillet 2015.

8. Disponible en ligne sur : [<http://www.rafael-diaz.com/antiretrovirals/>] (consulté le 12 décembre 2017).

médicale de Díaz, dont l'expérience de médecin nourrit le travail artistique : ainsi, sa préoccupation pour la vulnérabilité de l'être humain se retrouve aussi bien dans la dénonciation des inégalités d'accès aux soins contre le Sida – *Antirretrovirales* – que dans la revendication d'un droit éthique à la privacité – face à la surexposition médiatique de l'individu –, un droit que l'analogie avec le Serment d'Hippocrate revêt d'une dimension médocolégale. Dès lors, la protection de l'intime – par sa privatisation – est présentée selon une modalité traditionnellement réservée aux concepts de « public » et de « privé », à savoir celle du droit. Elle devient un enjeu de santé publique alors que la publicisation l'ayant précédée est associée à une menace mortifère.

À ce titre, la relation établie avec la série des *Antirretrovirales* est fondamentale, celle-ci métaphorisant les nouveaux rapports à une intimité dévoilée, exposée concomitamment à la propagation du VIH. Nous rappellerons à ce sujet que l'épidémie du Sida, au centre de laquelle se trouvent les rapports intimes, le sexe et la sexualité, avait modifié dès les années 1980 le discours sur l'intimité pour le placer sur la voie publique, Élisabeth Lebovici rappelant quant à elle que « La parole du malade, le “nous” des associations des malades, avait porté un référent intime au sein de la doxa médicale⁹ ».

Or, la série des *Antirretrovirales*, en deçà de la visée critique ostensiblement affichée, se fait le vecteur de cette évolution médiatique, place l'intimité au cœur de son expression artistique en dénudant les corps, en mettant les êtres à nu jusque dans la mort, pour véhiculer la pensée du tout visible à l'origine de la tyrannie de la transparence. De fait, les trois types de photographies de la série organisent une partition binaire autour du montré et du caché, de la limite entre l'intérieur et l'extérieur, qu'elles matérialisent dans le motif privilégié du contenant ou de l'emballage. Qu'il s'agisse de la cloche de verre, de l'enveloppe charnelle, de la pièce d'étoffe naturelle ou de la couverture métallique, tous ces contenants invitent à réfléchir sur un glissement de sens crucial par lequel l'intime n'est plus ce qui est strictement personnel et caché aux autres, mais désigne la surexposition contemporaine du soi, le passage du privé au public, la publicisation de l'intime.

Dans les trois cas, l'enveloppement, « un apparent dehors qui entoure le dedans, en même temps qu'il nous laisse entrevoir celui-ci¹⁰ », joue sur la tension entre sa fonction protectrice et la dimension ostentatoire dont il se pare dans les circonstances les plus personnelles, celles liées à la maladie et à la mort. R. Díaz ménage

9. Élisabeth LÉBOVICI, « L'intime et ses représentations », dans Élisabeth LÉBOVICI (dir.), *L'Intime*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998, p. 8.

10. François DAGOGNET, *Philosophie d'un retournement*, La Versanne, Encre marine, 2001, p. 47.

une déclinaison esthétisée des espaces de dévoilement de l'intime, soulignant l'exigence malade de transparence en tant que norme culturelle. L'utilisation du verre mettant en vitrine les boîtes d'antirétroviraux, un verre par nature ennemi du secret – tout médical soit-il –, exprime la victoire de la transparence morale d'une société nouvelle, déjà soulignée par Walter Benjamin lorsqu'il faisait de la transparence en architecture le signe d'un nouveau monde¹¹. Les autres déclinaisons de l'enveloppement expriment, quant à elles, la montée en puissance de la notion de transparence et la perte de la fonction préservatrice du voile, du cocon ou de l'étui. Alors que la couverture de survie, parfaitement opaque, a pour fonction de protéger du froid ou de la chaleur les corps humains, elle demeure en suspens chez R. Díaz et attire le regard à la façon d'un dais d'or et d'argent, juste au-dessus des corps dont elle exhibe la fragile nudité. La partition spatiale que la couverture de survie est censée maintenir, entre l'homme et le monde, l'endroit et l'envers, et que souligne d'ailleurs sa double face dorée et argentée, n'est plus assurée. De même en est-il avec la dernière enveloppe de l'homme avant l'inhumation, le linceul translucide qui, tout en enveloppant le corps dont il est le prolongement, laisse les regards pénétrer l'intimité de la mort.

Il s'agit dès lors, dans les *Antirétrovirales*, d'importer et d'exposer une nouvelle topologie du monde, dans laquelle « le dedans est mis au dehors, et le dehors envahit le dedans¹² », de façon à signifier la traversée de couches d'ordre symbolique, artistique, imaginaire ou réel, ainsi que le franchissement de la barrière physique du vêtement, le regard passant outre les limites de la pudeur et de l'intime. Finalement, ce qui est en jeu dans cette déclinaison multiforme de l'idée de transparence et de dénudation de l'intime, c'est une certaine façon de dépasser le dualisme de l'être et de l'espace, du montré et du caché qui se compénètrent, une tendance qui fait dire à Dominique Salini qu'aujourd'hui, « la porosité a gagné tous les espaces. Public et privé débordent l'un sur l'autre, se contaminent ou s'intervertissent¹³ ».

11. « La forme origininaire de toute habitation, c'est la vie non dans une maison mais dans un boîtier. Celui-ci porte l'empreinte de celui qui l'occupe. [...] Le xx^e siècle, avec son goût pour la porosité, la transparence, la pleine lumière et l'air libre, a mis fin à l'ancienne façon d'habiter », Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, R. Tiedemann (éd.), trad. J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1993 [1982], p. 239.

12. Gérard WAJCMAN, « L'œil universel et le monde sans limite », dans Diane WATTEAU et Corinne RONDEAU (dir.), *Vivre l'intime (dans l'art contemporain)*, Paris, Thalia, 2010, p. 111.

13. Dominique SALINI, « De l'œil à l'oreille », dans Éliane CHIRON et Anaïs LELIÈVRE (dir.), *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 62.

LE REPLI DE L'INTIME

C'est contre cette exhibition de l'intime – tant sociale qu'artistique¹⁴ – que R. Díaz se dresse dans les *Anonymous*, qu'il élabore ses non-portraits afin de réinjecter de l'ombre dans la lumière, adoptant une ligne analogue à celle défendue par le philosophe coréen Byung-Chul Han dans *La Société de la transparence*¹⁵ et dans *Psychopolitique*¹⁶, ou encore par le psychiatre Serge Tisseron dans son *Intimité surexposée*¹⁷. Tout comme R. Díaz, ce dernier corrèle le droit à l'intimité à son expression artistique, et en fait surtout la condition des sociétés démocratiques :

« Le droit à avoir un espace intime est essentiel pour chacun d'entre nous, et ce, aussi bien du point de vue mental que social. [...] Le droit à l'intimité est également essentiel à la constitution d'une organisation sociale démocratique. Toutes les sociétés préoccupées de liberté garantissent d'ailleurs officiellement la distinction entre vie publique et vie privée. Inversement, les sociétés totalitaires tentent de l'effacer¹⁸. »

Chez R. Díaz, la projection d'une ombre sur le visage des modèles découle de sa propre réflexion sur l'intime et appelle deux interprétations différentes, l'une étant en réalité la conséquence de l'autre. L'ombre sur la partie antérieure de la tête justifie l'intitulé de « non-portrait » – lequel rivalise avec l'« anonymat » de la série –, et elle s'imposerait comme une marque d'effacement, de perte ou de mort, comme si l'excès d'exposition condamnerait l'intime à sa disparition, et que le mouvement de dévoilement de l'intime, son avènement, impliquait sa mise en crise – *crisis* étant issu de *krinein*, « séparer » – et sa destruction.

14. Nous insisterons sur l'esthétisation exacerbée que donne Rafael Díaz à la représentation de la maladie et de la mort, sur le soin apporté à la monstration et à l'éclairage des boîtes de médicaments sous verre, sur la perfection des corps de jeunes modèles au pubis épilé, supposés figurer les victimes du Sida. Cette esthétisation suggère tout autant l'exhibition de l'intime dans la société que sa traduction et sa représentation dans les arts contemporains. Les monographies dirigées par Florence Baillet et Arnaud Regnauld, É. Chiron et A. Lelièvre, D. Watteau et C. Rondeau témoignent de la récurrence actuelle de cette thématique faisant quasiment figure de nouveau genre artistique. Voir : Florence BAILLET et Arnaud REGNAULD (dir.), *L'Intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, M. Houdiard, impr 2011 ; Éliane CHIRON et Anaïs LELIÈVRE (dir.), *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, op. cit. ; Diane WATTEAU et Corinne RONDEAU (dir.), *Vivre l'intime (dans l'art contemporain)*, op. cit.

15. Byung-Chul HAN, *La Société de transparence*, trad. O. Mannoni, Paris, PUF, 2017 [2012].

16. Byung-Chul HAN, *Psychopolitique : le néolibéralisme et les nouvelles techniques de pouvoir*, trad. O. Cossé, Strasbourg, Circé, 2016 [2014]. Les travaux actuels de Han se concentrent sur la transparence en tant que norme culturelle, indissociablement liée au numérique. Cette exigence malade de transparence modifie de façon déterminante le comportement des individus connectés, leur donnant un sentiment de liberté qui les autorise à divulguer librement des données personnelles, l'auto-dévoilement et le déshabillage de soi-même suivant alors la même logique que celle de l'auto-exploitation.

17. Serge TISSERON, *L'Intimité surexposée*, Paris, Hachette littératures, 2002.

18. *Ibid.*, p. 50.

Mais l'ombre est également le signe d'un arrêt dans la présentation de soi et du repli de l'intime. L'esthétique du repli, qui consiste à jeter une ombre sur le devant de la scène (le visage) tout en éclairant l'antichambre ou l'arrière-chambre, correspond assurément à une volonté de retrouver une proximité à soi, de transformer l'espace d'exposition en un lieu abstrait au monde, un lieu de recentrement sur soi. Ainsi, reconquérir l'intimité surexposée consisterait à masquer son espace d'expression privilégié, le visage, en le plaçant dans l'ombre, tout en suggérant en arrière-plan ce qu'il cache. L'intime selon R. Díaz pourrait alors désigner, à l'instar de la définition qu'en donne Michaël Foessel dans *La Privation de l'intime*, « l'ensemble des liens qu'un individu décide de retrancher de l'espace social des échanges pour s'en préserver et élaborer son expérience à l'abri des regards¹⁹ ». Face à la publicité du privé – le privé consommé publiquement –, face à la représentation de l'intime émanant d'un intérieur dont il échappe en permanence, R. Díaz choisirait de procéder à un mouvement inverse à celui de la présentation, de protéger l'intime en réinstaurant des frontières, en « reconstitu[ant] la division du public et du privé [pour] énoncer l'intériorité sans livrer l'intimité²⁰ ». Si l'œuvre se montre en public, l'intimité demeure masquée, en latence derrière le sensible, sacralisée en quelque sorte²¹. C'est en ce sens que le détour par le public et le privé prend son sens chez R. Díaz, tant du point de vue du droit que du point de vue artistique, à travers le rétablissement des limites qu'autorise le terme de privé – dérivant du latin « *privus* » –, à savoir « ce qui est mis à part », ce lieu « où le public n'a pas accès ».

Ainsi se forme l'image paradoxale des *Anonymus*, dans laquelle l'ombre est à la fois le signe d'une menace et la réponse subséquente qui lui est apportée par le truchement d'un repli salvateur.

L'ÈRE DU *BIG DATA* – D'UNE IDENTITÉ SAISIE ENTRE L'EXHIBITION EFFRÉNÉE ET LA SÉLECTION CONTRÔLÉE : VERS UNE INTIMITÉ SÉLECTIVE

Toutefois, ce repli de l'intime, cette retraite du visible sont-ils à prendre comme un simple retour en arrière, vers l'utopie d'une « privacité » originelle? Ne devrait-

19. Michaël FESSEL, *La Privation de l'intime : mises en scène politiques des sentiments*, Paris, Seuil, 2008, p. 14.

20. Roland BARTHES, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile/Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma Gallimard », 1980, p. 153.

21. Voir Éliane CHIRON et Anaïs LELIÈVRE (dir.), *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, op. cit., p. 46-47.

on davantage parler d'un renouvellement de la perspective classique de la vie privée (définie comme « *right to be alone*²² ») héritée de la pensée du XIX^e siècle, et de la création d'un nouveau paradigme de l'intime et de son expression ? Trois paramètres spécifiques, momentanément laissés en suspens, inciteraient à préciser la vision de l'intime contemporain chez Rafael Díaz.

Le premier paramètre est circonstanciel, indissociable du contexte actuel d'hypercommunication et de développement des réseaux numériques, et il accentue la problématique générale soulevée par la société de la transparence : le titre même des *Anonymous*, systématiquement donné par R. Díaz en anglais (et non pas en espagnol, sa langue maternelle), fait indubitablement allusion au collectif d'internautes hacktivistes des « Anonymous » dont les membres, en général masqués et agissant de manière anonyme, se présentent comme des défenseurs du droit à la liberté d'expression sur Internet. Cette référence invite à prendre en considération le phénomène du *Big Data* et la façon dont sont dispersées, souvent à notre insu, des informations nous concernant, un « système [...] construit pour nous empêcher d'être des êtres anonymes²³ » : comment envisager la question de l'intime dans un monde où les individus se donnent à voir, se livrent et s'épanchent à une échelle planétaire ? Si les technologies contemporaines du numérique proposent des espaces de dévoilement de la vie, leur développement dans les sphères du quotidien entraîne également de « nouvelles interrogations sur notre façon de concevoir notre relation à l'autre et une réflexion renouvelée sur la question de l'intime²⁴ », comme le constate Carole Hoffman dans son étude sur les réseaux sociaux. R. Díaz se fait l'écho de cette évolution, commentant la (im)possibilité de conserver l'anonymat à l'ère des réseaux (*Facebook*, *Twitter*, *Instagram*), sur lesquels les individus rendent publique leur vie personnelle et professionnelle²⁵ :

« C'est très difficile. Et il ne s'agit pas uniquement de l'information que nous partageons ou qui peut être déduite de notre activité sur les réseaux sociaux. Les banques, les entreprises, les gouvernements peuvent prendre connaissance de nombreuses données personnelles qui ne sont pas forcément affichées en suivant et en analysant nos traces digitales. *Il existe un nouveau paradigme de la vie privée avec de nouvelles règles* dont nous n'avons pas encore une pleine connaissance et cela

22. Nous renvoyons à la pensée libérale du XIX^e siècle et à la définition de la vie privée par Samuel WARREN et Louis BRANDEIS, *op. cit.*

23. JAVIER DÍAZ-GUARDIOLA, « Rafael Díaz : "El sistema está diseñado para que no podamos ser seres anónimos" », art. cit.

24. Carole HOFFMANN, « Les réseaux sont désormais nos miroirs... », dans Éliane CHIRON et Anaïs LELIÈVRE (dir.), *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 183.

25. « *Hacemos pública nuestra vida familiar, nuestra vida laboral, y creemos que es estúpido. Y el gran problema es el uso que los demás hacen de esa tu sobreexposición* », JAVIER DÍAZ-GUARDIOLA, art. cité.

fait de nous des livres ouverts au regard de ceux qui ont les moyens d'exploiter l'information nous concernant²⁶ » (Nous soulignons et traduisons).

Il convient d'ajouter à ce changement de paradigme la nature même de l'intime, son caractère relationnel complexe, qui prévient l'intime du solipsisme : l'intime n'obtient sa valeur qu'à travers l'échange avec des êtres choisis, ce qui fait dire à M. Foessel que « si l'intime est peut-être invisible, il n'en est pas moins éclairé d'une lumière particulière émise par un autre²⁷ ». Cette lumière de la réception de l'intime fait émerger le dernier paramètre à prendre en compte dans l'examen de la série des *Anonymous*, à savoir les éléments corporels mis en lumière dans les photographies, qui jouent le rôle d'interface entre le modèle photographié – ce qu'il laisse percevoir de lui – et le récepteur, qu'il s'agisse du photographe qui manifeste sa présence dans le choix de l'éclairage, ou du spectateur qui reçoit, interprète et assimile les deux facettes d'ombre et de lumière des individus photographiés.

Or, il s'avère que l'arrière des visages des « No-retratos », éclairé, révèle des marques singulières qui ne sont pas de simples signes « naturels » mais des signes « construits », tatouages, piercings, etc., essentiellement concentrés dans la deuxième série des *Anonymous* et qui renvoient davantage à l'identité sociale qu'à l'intimité : ainsi, photographe une femme dont la burqa se confond avec le fond obscur de la composition (*Anonymous II*, « No-retrato XIV », 2015) respecte une double logique, dans la mesure où l'anonymat initialement prôné par R. Díaz est respecté, mais que la préservation de l'intimité derrière le voile de la burqa débouche paradoxalement sur l'affirmation contrôlée d'une appartenance à un groupe social spécifique. De même en est-il avec le onzième modèle de la série (*Anonymous II*, « No-retrato XI », 2015), dont le tatouage, une formule chimique, fonctionne comme un code et divulgue l'activité professionnelle du scientifique. Ainsi, tout en défendant la privacité – ou après l'avoir défendue –, R. Díaz intègre néanmoins des éléments d'identification, constitués par les altérations que les modèles font subir à leur corps, et qu'ils peuvent aussi bien réserver à leur espace privé que publier de leur plein gré, en une auto-affirmation construite de soi. De fait, la recherche de l'anonymat viserait davantage à se soustraire à l'iden-

26. « *Es muy difícil. Y no se trata únicamente de la información que compartimos o puede inferirse de nuestra actividad en las redes sociales. Los bancos, las empresas, los gobiernos pueden conocer muchos datos personales no necesariamente declarados siguiendo y analizando nuestro rastro digital. Existe un nuevo paradigma de privacidad con nuevas reglas que aún no conocemos del todo y eso nos convierte en libros abiertos bajo la mirada de quien tenga los medios para explotar nuestra información.* ». Raquel MORALEJA et Rafael DÍAZ, « Mi trabajo es una denuncia del abuso y la intolerancia », art. cit.

27. Michaël FESSEL, *op. cit.*, p. 12.

tification patronymique subie et à la captation incontrôlable des informations personnelles qu'elle ne s'opposerait à une révélation de traits distinctifs, si tant est que celle-ci demeure partielle et soit négociée. Face à l'épanchement, s'imposerait donc la réserve et la protection de soi. Et face à l'exhibition effrénée, le don d'une identité mesurée.

Suivre R. Díaz dans sa production photographique montre à quel point la question de la vie privée est aujourd'hui un enjeu qui, loin de faiblir, se généralise dans une société en réseau, à une époque où l'évolution technologique (webcams, blogs, réseaux sociaux, etc.) entraîne la multiplication des images de soi²⁸. Pour cette raison, le choix de l'art photographique – médium privilégié dans la société des images –, est particulièrement congru pour subvertir « de l'intérieur » le flux des informations intimes diffusées sur la toile²⁹. À travers ses séries photographiques, R. Díaz soumet une alternative au spectateur, envisageable sous la modalité de la succession, dans laquelle le retournement de l'intime signerait la rupture avec le mode contemporain de présentation et de représentation de soi, défaisant l'espace de l'intimité pour l'extraire – en apparence – du partage. Ce repli momentané servirait de base préalable à une reconstruction ou à une « résurrection » de l'intime, consécutive à sa mise en menace par son exhibition effrénée.

Cette résurrection était en germe dans les *Antirretrovirales*, et elle prend appui sur une labilité sémantique qui ouvre la voie à un renversement des sens ou aux doubles sens, de la même façon que la couverture de survie est capable de protéger du chaud ou du froid en fonction de la face utilisée. Et si cette couverture est, à l'origine, une garantie vitale, dans les *Antirretrovirales* elle devient la marque de la mort s'abattant sur les malades du sida.

À l'inverse, derrière le terme latin d'« *exitus* » qui donne leur titre aux photographies du linceul et des couvertures de survie, se profile son dérivé en langue espagnole, « *éxito* », qui exprime au contraire le « succès ». Dans le même ordre d'idée, le suaire qui drapait les corps sans vie des premières photographies réapparaît dans une ultime photo intitulée « *Resurrección* », dans laquelle le corps a disparu, ayant subi le processus mortifère de l'ostentation pour pouvoir ensuite gagner une nouvelle expression, comme si l'expérience de l'exhibition avait été nécessaire pour élaborer une autre manière de vivre l'intime, que nous qualifierons d'« intimité sélective » (fig. 8).

28. Voir Serge TISSERON, *op. cit.*, p. 71-72.

29. « *Yo propongo subvertir el flujo desde la propia fotografía* », Raquel MORALEJA et Rafael DÍAZ, « *Mi trabajo es una denuncia del abuso y la intolerancia* », art. cit.

C'est pourquoi, la réversibilité du processus d'ostentation n'équivaut pas à un retour « à l'identique », mais elle motiverait un renouvellement conceptuel de l'intimité, impliquant une construction consciente et sélective de l'identité sur les réseaux sociaux, la proposition de nouvelles normes dont l'art photographique se fait le vecteur. Ainsi R. Díaz déclare-t-il, à propos de la construction de l'identité négociée sur le web que :

« Il est possible aujourd'hui, par le biais des réseaux, de toucher beaucoup plus d'individus et de choisir la façon dont nous nous présentons à eux : le choix de la photo de profil, les idées et les sentiments que nous exprimons à travers notre apparence et nos commentaires, *les aspects de notre vie que nous partageons à travers les photos que nous déposons ou la façon d'interagir avec nos contacts peuvent constituer tout un exercice d'ingénierie sociale*, de construction et de « vente » de notre propre personne ou d'un alter ego que nous nous créons. [...] Moi, ce que je fais, ce sont des photographies qui protègent l'identité des individus. Et j'y parviens à une époque où tout n'est que vitesse, et où les réseaux sociaux, Twitter, Facebook, Instagram nous permettent d'accéder aux autres à travers leurs images. *Ce que je propose, c'est de subvertir ce flux en partant de la photographie elle-même*³⁰ » (nous traduisons et soulignons).

La réflexion menée par R. Díaz enrichit la perception de l'intime contemporain et elle engage à modifier les bases de la représentation que l'individu élabore, en relation avec autrui, et dans laquelle l'apparence correspond tout autant à une mise en scène négociée qu'à un reflet transparent de l'identité³¹ : les artefacts auxquels renvoient les expressions d'« ingénierie sociale » de « construction et de vente de notre propre personne » sont révélateurs de cette activité par laquelle chacun construit sa vie psychique et publique, dans un mouvement d'extériorisation et de réappropriation permanent de soi.

QUAND L'ART CÔTOIE LA SOCIOLOGIE

Or, la trajectoire de l'intime que l'œuvre de R. Díaz permet de reconstruire diachroniquement – d'une intimité exhibée à une intimité sélective, en passant par une étape de repli de l'intime et de réaffirmation de frontières entre les sphères

30. « A través de las redes, hoy es posible llegar a mucha más gente y elegir cómo mostrarnos ante ellos: la elección de la foto de perfil, las ideas y sentimientos que expresamos a través de nuestros estados y comentarios, *los aspectos de nuestra vida que compartimos a través de las fotos que colgamos o la forma de interactuar con nuestros contactos pueden ser todo un ejercicio de ingeniería social*, de construcción y "venta" de nuestra propia persona o de un alter ego que nos creamos. [...] Lo que yo hago son fotografías de individuos protegiendo su identidad. Y esto lo logro en un tiempo en el que todo es velocidad, y en el que las redes sociales, Twitter, Facebook, Instagram nos facilitan acceder a los otros a través de sus imágenes. *Yo propongo subvertir el flujo desde la propia fotografía* » (nous soulignons), Raquel MORALEJA et Rafael DÍAZ, *ibid.*

31. Nous renvoyons à l'étude du phénomène de télé réalité par Serge TISSERON (*op. cit.*, p. 169-180), où il propose d'abandonner au monde des images celles qui portent notre effigie, et de rendre la priorité à la manière dont chacun construit sa propre vie en interrelation avec ses proches.

publique et privée – est indissociable des questionnements actuels sur la vie privée que posent les sciences de l'information, le droit ou la sociologie³². Animant des controverses politiques et citoyennes, ces interrogations débouchent sur deux types de postures rivales : d'une part, certaines voix de la communauté internationale – des acteurs du numérique, des représentants de la société civile et des intellectuels – dénoncent l'érosion inexorable de la privacité dans un contexte de connectivité généralisée, et présentent l'hypothèse de la « fin de la vie privée » comme une évolution spontanée et inéluctable. Face à ces acteurs sociaux, des utilisateurs toujours plus nombreux en appellent à une capacitation personnelle et collective et exigent la sécurisation et l'anonymisation des échanges pour contrecarrer l'« hypothèse de la fin de la vie privée », sans toutefois revendiquer, face à l'essor du numérique, le retour à une situation définitivement révolue. S'ouvre par ailleurs une troisième voie, portée par des chercheurs qui, à l'image d'Antonio Casilli, prônent un renouvellement de la vision de la vie privée et plaident en faveur de son adaptation. Ils s'éloignent du modèle classique de la *privacy*, basé sur une prérogative individuelle, pour défendre un paradigme résultant d'une négociation collective (une *privacy as negotiation*)³³, une dialectique où les usagers des plateformes numériques de socialisation évalueraient le contexte d'interaction afin d'ajuster le contenu de leur communication. L'on passerait d'une vision monodirectionnelle et idéalisée de la vie privée, comprise comme un noyau de données sensibles menacées par une pénétration depuis l'extérieur, à une révision de la sphère intime conçue comme en négociation incessante, engageant des processus de reconnaissance réciproque des rôles et des statuts, dans un cadre d'une complexité sociale et technologique.

Entre la *privacy as negotiation* et l'intimité sélective que nous avons cru déceler dans l'œuvre de R. Díaz, la seconde reçoit notre faveur, non pas par pragmatisme ou en fonction de l'efficacité du concept, mais davantage en raison de l'effet produit par les déplacements du lieu de l'intime, par sa disparition – crainte

32. Nous reprenons à cet endroit les travaux récents du sociologue Antonio Casilli, spécialiste des réseaux sociaux, de John Deigh, professeur de philosophie politique et juridique et d'Helen Nissenbaum, professeur en sciences de l'information. Antonio CASILLI, « Contre l'hypothèse de la "fin de la vie privée". La négociation de la *privacy* dans les médias sociaux », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 3, 30 juillet 2013, disponible sur : [<http://journals.openedition.org/rfsic/630>] (consulté le 14 janvier 2018); « Quatre thèses sur la surveillance numérique de masse et la négociation de la vie privée », *Étude annuelle 2014 du Conseil d'État : Le numérique et les droits fondamentaux*, Paris, La Documentation Française, 2014, p. 423-434; John DEIGH, art. cit.; Helen Fay NISSENBAUM, *Privacy in context: technology, policy, and the integrity of social life*, Stanford, Calif., Stanford Law Books, 2010; « Privacy as Contextual Integrity », *Washington Law Review*, vol. 79, n° 1, 2004, p. 119-158.

33. Voir Antonio CASILLI, *op. cit.*

ou effective –, par sa mort ou son occultation, suivies de sa transfiguration et de sa renaissance. Nous ne pourrions nous empêcher de rapprocher, de façon peut-être exagérée, le processus de l'imaginaire auquel R. Díaz soumet l'intime, avec les dispositifs de Christo et de ses contemporains (Christian Boltanski, Joseph Cornell, Joseph Beuys par exemple) lorsqu'ils firent usage des emballages, afin de glorifier et de sacraliser ce qu'ils avaient commencé par cacher, voiler et envelopper, dans l'attente d'une réapparition renouvelée, entourée d'une nouvelle aura. Avec Christo, comme avec R. Díaz finalement, la réversibilité se joue, à travers l'emballage (Christo) ou le masque de l'ombre (chez R. Díaz), comme si l'enfermement ou l'occultation provisoire poursuivaient une autre finalité, et que l'oblitération allait de pair avec un dénudement ultérieur, source de surprise ou d'émerveillement. Pour conclure notre propos et poursuivre l'analogie entre les stratégies du médecin-photographe salvadorien et celles de l'artiste bulgare, nous emprunterons à François Dagognet ses commentaires face aux emballages apparemment anodins de Christo, indiquant dans la *Philosophie d'un retournement* que :

« Avec lui, tout est renversé : ce qui était extérieur devient tout à coup intérieur, mais le dessus aussitôt retranché, l'intérieur redevient extérieur. Dans ces conditions, nous sommes à l'opposé de notre secrète philosophie qui ne cesse de disqualifier le visible ou l'écran au profit de ce qui serait caché. [...] Et cette réalisation rentre dans le groupe plus large des esthétiques ou des philosophies qui s'attachent à la « manifestation », et non pas au retrait [...], d'où la valeur de la monstration, ici alternée puisque l'on cache d'abord ce que l'on exposera ensuite et d'autant mieux³⁴. »

34. François DAGOGNET, *op. cit.*, p. 92.



Figure 5. – Rafael Díaz – Polyptyque de la série *Anonymous I*. 240 x 810 cm, No-Retrato I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, Photographie, 120 x 90 cm, papier Barita fine art, 325 gr., 100 % coton Hahnemühl, impression encres à pigments minéraux, 2014. Photo © Rafael Díaz



Figure 6. – Rafael Díaz – série *Antirretrovirales*, Sovaldi, Photographie, 90 × 120 cm, papier Barita fine art, 325 gr., 100 % coton Hahnemühl, impression encres à pigments minéraux, 2015. Photo © Rafael Díaz



Figure 7. – Rafael Díaz –
série *Antirretrovirales*, Exitus
V, XII, VII, Photographie,
120 × 90 cm, papier Barita
fine art, 325 gr., 100 % coton
Hahnemühl, impression
encres à pigments minéraux,
2009.

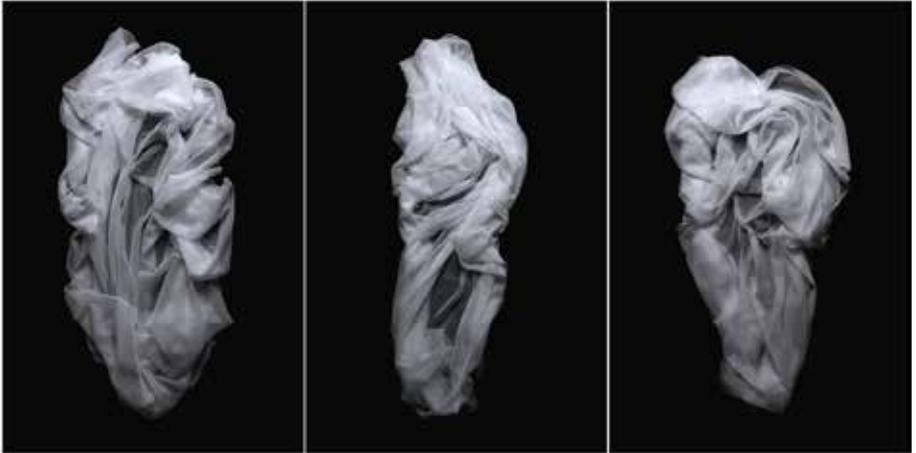


Figure 8. – Rafael Díaz – série *Antirretrovirales*, Tríptico de la Resurrección, Photographie, 120 × 90 cm, papier Barita fine art, 325 gr., 100 % coton Hahnemühl, impression encres à pigments minéraux, 2009. Photo © Rafael Díaz