

## La performance d'une rencontre Le corps, la vidéo

Christine Ross

Number 63, Fall 1995

Arts et électroniques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46517ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ross, C. (1995). La performance d'une rencontre : le corps, la vidéo. *Inter*, (63), 14-17.

# La performance d'une rencontre : LE CORPS, LA VIDÉO

Christine ROSS

INTER 63 • 14

L'installation en question n'est composée que d'un seul élément : un écran géant installé au fond d'une salle plongée dans l'obscurité. Sur l'écran sont projetées des images vidéo de blocs de lumière flottant sur un fond noir, progressivement remplacées par de la neige électronique qui balaie de bas en haut puis de haut en bas la surface écranique. La bande sonore diffuse une pulsation continue qui rappelle le battement régulier mais rapide d'un cœur humain. L'élément crucial de cette installation est l'emplacement et la dimension de son écran : placé très près du sol et conçu à hauteur d'adulte, l'écran interpelle le corps du spectateur dans sa totalité. Face à ce ROTHKO électronique, ses yeux chercheront à relier les pixels et à dessiner des paysages ou des figures humaines, pour se protéger

quelque peu de l'absence qui lui fait face. C'est alors qu'il constatera à quel point sa vision oscille entre l'hallucination et la projection fantasmagorique. De plus, l'écran devient rapidement une forme de peau en processus de constitution, une frontière qui consolide la limite du corps du spectateur qui s'y déplace, mais qui déstabilise aussi cette limite puisque l'écran n'est que vibration, pulsation et balayage électronique.

*Ces Interférences mnémoniques* réalisées par Ariane THÉZÉ en 1992 sont une machine de production d'images qui s'annulent et s'emboîtent les unes les autres, sorte de



Installation de Ariane THÉZÉ, *Interférences mnémoniques*, 1992.  
Photo : Samuel LAMBERT

mémoire furtive. Elles nous plongent dans l'univers de ce qu'on appelle aujourd'hui les nouvelles images, définies comme des trames que l'on ne sait au juste comment regarder et qui ne cessent de perturber autant le voir (par l'insertion de l'hallucination et du fantasme) que le corps (dont les limites s'hybrident peu à peu à l'électronique). Elles sont en cela des questions lancées au spectateur : Qu'est-ce que le voir ? Qu'est-ce que le corps ? Où s'arrête le corps ? À qui appartient ce cœur qui bat ?

Une telle installation rend manifeste à quel point la notion de représentation du corps ne convient plus en matière de vidéo et comment il convient davantage de parler de « performance du corps », puisque l'image n'a plus pour fonction de reproduire ou de se référer à un corps préexistant à sa représentation. La performance vidéographique du corps est ce qui réalise le déplacement du corps en tant qu'unité biologique ; elle n'a de cesse de problématiser le corps en tant qu'organisme délimité par une peau ou un moi-peau dont la fonction normative (c'est ce qui distingue le corps dit sain du corps dit malade) est d'assurer une cohérence, une distinction et une distance entre le moi et l'autre.

La déstabilisation du corps en vidéo peut prendre différentes formes, mais cela consiste surtout en deux opérations simultanées : d'une part, un questionnement des frontières du corps et, d'autre part, une tentative toujours ratée de reconstituer ses frontières. C'est comme s'il n'était plus possible d'assurer de façon certaine et permanente l'impenétrabilité du corps, son étanchéité, sa distinction, sa différence. La déstabilisation est donc — c'est mon hypothèse — ce qui déclenche un doute sur la limite, elle est une image qui soulève ces questions : Où s'arrête le corps/ou commence la technique ? Comment distinguer l'identité de l'altérité ? Ces questions, *Interférences mnémoniques* et la vidéo en général cherchent à les résoudre, mais toujours à même une sorte d'échec. Un échec que je qualifierais cependant de productif.

Cette question de la limite engage par ailleurs la question du visible. Car la déstabilisation ne se développe pas qu'au niveau du contenu, elle ne fait pas que rendre visible un corps différent, elle doit également mettre en œuvre une différence qui modifie le statut du visible. En vidéo, le visible, en tant que domaine de ce qui est vu, de ce qui peut être vu, de ce qui est sensible ou rendu sensible aux sens, est ce qui se constitue à même l'échec du corps à se maintenir en tant qu'unité. En d'autres termes, la déstabilisation vidéo du corps consiste non seulement en la représentation d'un corps « différent » (de ces corps que la norme exclut du champ de la subjectivité — la femme, le gai, entre autres), mais aussi en un « corps » questionné par le vacillement du visible, c'est-à-dire en un corps qui, bien qu'il apparaisse comme actualisé dans l'image, échoue à être stabilisé par cette actualisation.

La question-clé, dans le cadre d'une recherche qui porte sur la déstabilisation du corps en vidéo, est donc celle-ci : qu'est-ce que représenter un corps différent ? Ou encore, et là je reformule en paraphrasant le philosophe italien Giorgio AGAMBEN : comment conférer au visible non pas une « moralité » (selon laquelle l'image serait pensée à la lumière de ce qui doit exister en tant que potentialité), mais une « éthique » ? Il s'agit en fin de compte de penser l'image à la lumière de l'expérience subjective de la potentialité, en exposant l'inactualité propre à l'être<sup>1</sup>.

Un deuxième vidéogramme, *La desserte blanche* (1980) de Thierry KUNTZEL, est crucial à cet égard, puisqu'on a affaire dans ce cas-ci à une représentation du corps qui se forme à même la tension du visible et de l'invisible, selon un processus de matérialisation-dématérialisation. Ici, le travail de l'image fait disparaître le corps représenté tout en maintenant à même un écran blanc, comme une trace ou une expansion mnémonique imperceptible du corps. Ce travail de l'image confère au corps non pas tant une visibilité qu'une potentialité, laquelle est rendue par l'échec du corps à stabiliser le visible. Si cet échec est ce qui permet les actualisations futures du corps, c'est parce qu'il correspond à une incapacité du corps d'assurer sa limite : la « peau » ne cesse de se confondre au grain de l'image et au balayage électronique. Par cette électronisation du corps, non seulement le visible donne-t-il à voir le corps, mais aussi sa dissolution, laquelle n'est d'ailleurs jamais irréversible.

Qu'entendons-nous alors par « corps différent » ? Il importe d'abord de spécifier que le corps de la *Desserte* n'est pas n'importe quel corps, puisqu'il est un corps de femme (dont l'iconographie est empruntée à MATISSE). Cela signifie que la dématérialisation de l'image s'opère sur un des corps déjà dématérialisés par la philosophie occidentale. A priori donc, il semble que ce vidéogramme ne fait que consolider la dématérialisation métaphysique de la « femme », voire qu'il l'utilise comme support pour sa propre dématérialisation de l'image. Mary Ann DOANE, dans son essai *Veiling Over Desire : Close-ups of the Woman* (1989)<sup>2</sup>, soutient que les images qui troublent ainsi la lisibilité du corps féminin (la Marlène DIETRICH voilée, captée en gros plan, de Joseph von STERNBERG par exemple), ne font en effet que réinstaurer la femme en tant que non-subjectivité<sup>3</sup>. Certes. Mais la *Desserte* ne s'arrête pas là. Au contraire, le corps féminin est aussi ce qui ne cesse de s'affirmer dans l'image, car la disparition du corps est toujours, et j'emprunte ici une qualification formulée par Laurence LOUPPE, « réversible<sup>4</sup> ». Un corps se dissout mais comme pour mieux se réaffirmer, s'étendre, changer, gagner en mouvement ; une virtualité corporelle s'instaure précisément par le processus de matérialisation-dématérialisation de l'image. Tel serait le corps différent de *La desserte blanche* : un corps de femme non pas reproduit dans sa différence (remarginalisant ce qui est déjà marginalisé), mais affectant le visible de la représentation.

Deux publications féministes (surtout si on les lit en parallèle) m'apparaissent cruciales pour ce qui est de l'examen des conditions de possibilité d'une telle re-signification du corps : *Unmarked : The Politics of Performance* (1993) de Peggy PHELAN et *Bodies that Matter* (1993) de Judith BUTLER. Un mot-clé à retenir ici, celui-ci : la performance.

Pour Peggy PHELAN, si l'image est une performance c'est parce qu'elle est toujours davantage que ce qu'elle transmet ; elle n'est par ailleurs jamais une absolue



Détail de la vidéo couleur *Interférences mnémoniques* de Ariane THÉZÉ.  
Photo document : Ariane THÉZÉ.

<sup>1</sup> Giorgio AGAMBEN, *The Coming Community* (*La comunità che viene*, 1990), traduit par Michael HARDT. Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. Theories out of Bounds, vol. 1, 1993, p. 44.

<sup>2</sup> Mary Ann DOANE, *Veiling Over Desire : Close-Ups of the Woman*, in Richard FELDSTEIN et Judith ROOF, eds., *Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 105-141.

<sup>3</sup> Ibid., p. 135.

<sup>4</sup> Voir Laurence LOUPPE, *Intermittences du corps*, in Thierry KUNTZEL, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993.

reproduction du réel et c'est pourquoi elle doit rendre compte des manques d'équivalence entre le réel et la représentation<sup>5</sup>. Le « corps » devra donc être représenté comme cet élément qui ne peut être pleinement résolu. Autrement dit, et c'est là l'éthique du visible que développe PHELAN dans *Unmarked*, la représentation du corps doit intégrer l'incomplétude, la perte, la disparition, voire l'invisible. Nous sommes ici aux confins des *Interférences mnémoniques* et de *La desserte blanche*. Mais il n'en demeure pas moins que la *Desserte* de KUNTZEL nous permet de pousser un peu plus loin la proposition de PHELAN. En élaborant une disparition réversible du corps, cette monobande intègre un sens de la perte qui deviendrait problématique si elle correspondait à une pure et simple intégration de la perte d'un corps féminin.

En effet, une telle intégration ne finirait-elle pas par affirmer le statu quo de la perte ? Ne finit-elle pas par affirmer que ce quelque chose de perdu (le corps féminin par exemple) doit irrémédiablement rester perdu ? Si nous sommes attentifs à ce qui s'écrit dans le *Unmarked* de PHELAN, ce quelque chose de perdu prend effectivement le nom de « femme », catégorie exclue du Symbolique, qui hante (comme un fantôme) les confins du visible représentationnel. Le perdu est un Réel dont il faut accepter l'absence, puisque, dit-elle, ce qui est perdu ne peut et ne doit pas être vu ou nommé, il est ce qui menace le sujet d'absorption et d'annihilation<sup>6</sup>.

Ainsi, bien que l'éthique d'intégration de la disparition propre à la performance soit cruciale pour une critique des images dominantes du corps, elle finit par reproduire l'abjection historiquement constitutive du sujet, celle qui se déploie dans un ordre social où l'accès au symbolique s'effectue par une identification à la loi hétérosexuelle qui forclôt une catégorie d'êtres du domaine de la subjectivité sur la base du sexe, de l'orientation sexuelle et de la race. C'est pourquoi la dialectique différence-par-abjection/différence-par-connexion proposée par Judith BUTLER dans *Bodies that Matter*<sup>7</sup> m'apparaît utile dans la mesure où on retrouve là (malgré l'insuffisante critique du visible) une définition de la performance qui évite la réinstauration pure et simple de l'impossibilité, pour une certaine catégorie d'êtres, de s'actualiser.

Pour Judith BUTLER, le corps est la matérialisation des normes auxquelles le sujet s'identifie pour se constituer. Mais il correspond également à ce qui excède ces normes, dans la mesure où il est cet élément qui n'est jamais tout à fait conforme aux normes qu'il matérialise. Autrement dit, le corps échoue à être le signe linguistique ou visuel qui le décrit, il est incapable, par exemple, de reproduire le « masculin » ou le « féminin » qu'il cherche, par nécessité et par contrainte, à reproduire au sein d'une culture où l'hétérosexualité est l'organisation sexuelle dominante. Cela veut dire que le corps re-signifie, re-constitue les signes qu'il est supposé reproduire au moment où il les matérialise.

Cet échec à imiter la norme met en évidence la dimension performative du langage et c'est là que siège, pour BUTLER et pour PHELAN également (les deux

théoriciennes se rejoignent ici), la condition de possibilité du changement. Ainsi, pour PHELAN, si la représentation a pour fonction de reproduire le référent, la performance est une représentation sans possibilité de reproduction<sup>8</sup>. Cette définition de la performance développe celle formulée par le philosophe anglais John Langshaw AUSTIN, qui a établi dans son livre *How to do things with words* (*Quand dire, c'est faire*, 1962) la fameuse opposition entre énoncés performatifs et énoncés constatifs. Au niveau linguistique, l'énoncé constatif est celui qui décrit les choses dans le monde, alors que l'énoncé performatif confère au langage une efficacité particulière : le fait de « dire » quelque chose correspond au fait de « faire » (plutôt que de décrire) cette chose. L'énoncé performatif constitue simultanément l'acte auquel il se réfère, comme dans l'énoncé « je promets », qui est une promesse, ou l'énoncé « je vous autorise », qui est une autorisation en tant que telle.

En vidéo, on parle donc de performance du corps (et non plus simplement de représentation) lorsque l'image semble « faire » le corps, c'est-à-dire lorsqu'elle le produit, l'agit. Il y a quelques années, Jean-Paul FARGIER parlait des « êtres de trames » de la vidéo<sup>9</sup>. Il n'avait pas tort : que ces corps soient fantasmatiques, peu importe puisque leur effet en est un de réalité, comme dans les *Interférences mnémoniques* de THÉZÉ et *La desserte blanche* de KUNTZEL où l'image devient le corps agrandi soit du spectateur qui fait face à l'image, soit de la femme représentée dans l'image, une sorte de respiration ou de mémoire vivante. Le corps en vidéo est une forme de signifiant vide qui, par son caractère performatif, est assez puissant pour produire une réception active du sujet dont la corporéité est mise en doute et ce, même si le signifiant échoue à produire ce qu'il promet de produire. *Interférences* et *Desserte* intègrent d'ailleurs cet échec puisqu'ici, la vérité du corps est toujours, par le travail de matérialisation-dématérialisation de l'image, en voie de disparaître pour être ré-actualisée autrement. Et c'est là que se situe, pour BUTLER, la possibilité de ce qu'elle désigne comme la « futurité » du corps. L'échec, l'évidement du signe « corps », est ce qui l'ouvre sur sa contingence, sa réidentification et réinterprétation.

Suivant une éthique qui se confond à l'esthétique de la vidéo, BUTLER soutient en fin de compte que les nouvelles images doivent permettre l'infinie diversité des réactualisations du corps, laquelle est liée à l'inactualité du sujet par rapport aux signes qu'il cherche et échoue à matérialiser. Cette diversité participe d'une logique de connexion, dans la mesure où elle perturbe l'unité du sujet qui se constitue par forclusion de l'autre<sup>10</sup>, dans la mesure également où la matérialité de la vidéo se confond toujours (à un degré plus ou moins fort, de façon plus ou moins manifeste) au corps qu'il représente. La distance qui sépare le langage, la vidéo et le corps n'est jamais certaine. Cette confusion jette un doute sur la plénitude de ce que nous voyons ; c'est peut-être à ce moment précis que l'image, selon la formule de Georges DIDI-HUBERMAN, se met à nous regarder<sup>11</sup> et, par là, à nous déstabiliser. ■

<sup>5</sup> Peggy PHELAN, *Unmarked : The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993.

<sup>6</sup> Ibid., p. 26.

<sup>7</sup> Judith BUTLER, *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of « Sex »*, New York, Routledge, 1993.

<sup>8</sup> PHELAN, p. 3.

<sup>9</sup> Jean-Paul FARGIER, « Deuxième séance : la fiction vidéo entre le cinéma et la télévision », in C.A.C., éd., *Actes du Colloque Vidéo, Fiction et Cie. 2<sup>e</sup> Manifestation Internationale de Montbéliard*, Paris, Centre de Recherche Paris VII, 1984, p. 27-30.

<sup>10</sup> BUTLER, p. 103.

<sup>11</sup> Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.



Cliquer pour  
décompresser