

ETC



Kate Graig, *Delicate issue* : dialogues, intimité et corps à corps

Joanne Lalonde

Numéro 19, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35949ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lalonde, J. (1992). Compte rendu de [Kate Graig, *Delicate issue* : dialogues, intimité et corps à corps]. *ETC*, (19), 72–75.

KATE GRAIG, *DELICATE ISSUE* : DIALOGUE, INTIMITÉ ET CORPS À CORPS

Dialogue, Centre international d'art contemporain de Montréal. Du 6 mars au 26 avril 1992

Le corps humain et la vidéo ont toujours fait bon ménage. Depuis les débuts de la vidéo d'art, au cours de années 1960, la représentation du corps humain à été et demeure pour beaucoup d'artistes un important leitmotiv.

Il était prévisible que le corps humain, réifié par la pratique esthétique vidéo, devienne un terrain idéal pour questionner les traitements traditionnels de la représentation du corps. La vidéo, médium neuf, séduisant, accessible, permettait à l'époque d'explorer dans un cadre neuf les natures complexes de la subjectivité et de l'identité dans leurs diverses possibilités et variations.

La série de vidéogrammes présentée récemment au Centre international d'art contemporain de Montréal témoigne bien de cette tendance, de même qu'elle confirme l'importance du travail des femmes vidéastes dans l'histoire de la vidéo canadienne. La bande *Delicate issue* de Kate Graig en est un exemple éloquent que je tenterai d'analyser plus en détails ici pour voir comment les images très personnelles du corps humain ouvrent aux spectateurs des dimensions nouvelles sur les questions de la représentation et de la connaissance.

Résumé : L'œuvre joue ici sur l'intime et le privé. Le vidéogramme est entièrement tourné en très gros plan. La caméra procède à un examen minutieux d'un corps féminin tandis qu'une voix *off* (toujours féminine) questionne et commente les différences entre ce qui est personnel et ce qui est privé, les actes de lecture, de vision et d'exhibition ainsi que leurs implications.

La caméra se déplace lentement, presque en macro-vidéographie. Elle se colle le plus près possible du sujet, si bien qu'il est parfois difficile de reconnaître les images proposées. On nous parle ici d'un corps humain, d'un corps en très gros plan. L'identité de la personne nous échappera pourtant, le visage n'étant jamais représenté dans son ensemble (et c'est à peine si on en devine des fragments, œil ou lèvres). Nous sommes cependant le plus près possible de ce corps qu'on entend respirer et dont on suit les battements du cœur. Il y a un piège dans le processus d'identification du personnage de son ensemble qu'on ne peut ni circonscrire ni nommer. Le spectateur se trouve alors pris dans une première situation

d'échec : il ne sait pas qui il regarde mais il est forcé à une intimité avec ce sujet abstrait représenté.

Dans un premier temps, ceci ne semble pas remettre en cause le déroulement de l'action. Chaque plan nous propose un objet représenté comme unique, se suffisant à lui-même dans la narration. Un œil et des lèvres en position détournée, verticale, l'intérieur d'une oreille, de petits grains de peau, des poils, des cheveux, un ongle forment tour à tour des images complètes qui n'attendent pas d'être greffées à d'autres pour former un ensemble plus signifiant. La quête d'un schéma corporel global apparaîtra plus tard, dans le déroulement de la bande, dans la suite des images constituant, à première vue, une histoire personnelle. Quand le spectateur aura compris que ces objets d'abord isolés peuvent être les fragments d'une même personne, la pression du schéma corporel complet sera alors de toute évidence ressentie par ce dernier. Mais il faudra comprendre cet élan vers l'ensemble comme une expectative du propre corps du spectateur cherchant le semblable pour le reconnaître et communier avec lui dans le spectacle en cours.¹

Cela nous conduit à un deuxième échec dans la reconnaissance d'un ensemble pour le spectateur : celui du schéma global du corps montré à l'écran.

Les traits importants pour la reconnaissance d'un visage sont les yeux, la bouche et le nez.² Il est impossible pour le spectateur d'opérer une identification à ce niveau car ces éléments fondamentaux ne sont pas donnés (c'est le cas du nez) ou le sont d'une façon fragmentaire (les lèvres et un œil). On ne livre pas ici le visage dans son organisation globale (autre trait important de la reconnaissance) mais en des petites parties éclatées, distordues, qui ne correspondent plus à leurs positions ni à leurs formats habituels.

Les parties du corps montrées nous sont proposées de la même manière que celles du visage. Partielles, tantôt fragment, tantôt organe isolé, les images du corps apparaissent à l'écran dans une spatialité aplatie. On flotte au-dessus d'un corps, on le frôle sans y toucher³, sans pouvoir non plus le deviner dans son ensemble. Le mouvement général habituel de la reconnaissance d'un corps, le regard du haut vers le bas, de la tête aux pieds, est également détourné. Ce qui ne permet pas au spectateur de savoir à quoi res-



Photo : M.B.A. du Canada

Kate Graig, *Delicate issue*, 1979. Extrait ; couleur, en anglais, 12 min.

semble ce corps proposé à l'écran. Aucune architecture n'est possible faute de pièces. Pour le visage manquaient les traits, pour l'ensemble du corps manquent les proportions. L'organisation d'ensemble est fondatrice pour la reconstitution d'un schéma corporel.

Le spectateur peut, dans d'autres cas, arriver à reconstruire un schéma global approximatif, en faisant appel à sa mémoire des corps déjà vus et en comparant les proportions de son propre corps. C'est une compétence qu'il a en tant qu'être humain. Il a une idée intrinsèque des choses, il cherche naturellement à former des regroupements, des gestalts.⁴ Ce qu'on peut appeler également la pression de la « bonne forme ». Les éléments fournis n'ont pas à correspondre d'une façon absolue à la réalité.⁵ La transgression dans les mouvements habituels de reconnaissance et de représentation du corps déjoue l'idée générale du corps montré dans le vidéogramme de Kate Graig. L'organisation des images s'articule sous un mode de neutralité, personne n'est nommée ni montrée. La suite des images renvoie à un corps morcelé, relevant davantage de l'idée du « On » proposée par Heidegger.⁶

Heidegger analyse le « on », dans la déclaration « on meurt », comme une extension généralisante qui ne concerne plus le particulier mais le général. La fonction du « on » est vue ici comme une dépersonnalisation. « Je ne meurs pas, on meurt ». Dire « on meurt », écrit-il, c'est faire de la mort une chose qui inévitablement me concerne, un « événement qui relève du domaine public ».⁷ Le fait de mourir, qui concerne pourtant la réalité humaine, ne concerne plus personne en propre. La même chose se produit dans

Delicate Issue. L'issue, délicate selon le titre donné par l'artiste, on pourrait ajouter épineuse, n'est plus la mort, mais la confrontation avec un corps complètement réifié qui renvoie le spectateur à sa propre condition d'objet. Être voyant, c'est aussi être visible, écrivait Merleau-Ponty.⁸ Si un élan existentiel nous poussait à une identification avec ce corps représenté à l'écran, le processus s'annule tout de suite à cause de la représentation de ce corps proposée par l'artiste. C'est l'ouvrage principalement de la caméra, des cadrages et plans choisis. Nous ne voyons pas le corps de quelqu'un, nous voyons des morceaux de corps neutralisés parce qu'ils ne tiennent pas ensemble. Ce qui fait l'intérêt de l'œuvre de Kate Graig c'est que l'artiste, tout en respectant ce postulat de base, introduira, au cours de la narration, des éléments qui menaceront cette structure sans jamais la faire basculer dans l'intime et le personnel, et ce contre toute attente du spectateur. Comme la caméra frôle le corps, le spectateur flotte au-dessus de l'intime sans jamais l'atteindre.

Il semble pourtant y avoir une progression dans l'intimité du sujet représenté tout au long du vidéo. Au début sont exposés des éléments généraux appartenant à l'humain (cheveux, peau, oreilles, sourcils, yeux, lèvres, doigts). Apparaissent ensuite progressivement des organes sexuels (sein, vulve) opérant du même coup un tri dans les genres féminin/masculin. La bande se termine par un retour aux objets communs aux deux sexes (anus, pouce, peau). La représentation des organes sexuels ou de l'anus n'est pas innocente mais demeure un leurre. Elle ne fait que montrer ce qu'on ne montre jamais à l'écran. C'est pour cela qu'il

faut y voir davantage un commentaire éditorial sur le traitement normatif des images télévisuelles.

Les images provocantes du vidéogramme nous confirment ici que la connaissance de l'autre et la communication avec ce dernier sont toujours partielles. Cette démonstration de chair est vidée de tout érotisme et ne comporte aucune connotation sexuelle. Plus les morceaux de corps se rapprochent du spectateur, plus ce dernier vivra une distanciation avec le sujet de la représentation. Jusqu'où pourra être poussée cette ambivalence?

À deux reprises, des empreintes digitales seront montrées avec insistance. Cette petite astuce qu'utilise l'artiste est peut-être plus éloquente car elle comporte la référence à ce qui, dans la fonction policière, complète l'identification d'un sujet. Une identification qui demeure ici complètement exclue. L'utilisation du gros plan pour le tournage des images implique des références importantes et joue sur la contradiction entre l'information partielle (concernant l'identification du sujet) fournie au spectateur et le traitement de cette information. Au cours du déroulement du vidéo, le spectateur se trouve dans une situation de proximité totale avec le sujet de la représentation, une distance que Edward T. Hall appelle la distance intime.⁹

Cette proximité, fournie par le plan, ne s'accorde pas à l'ensemble de la narration qui, en donnant au spectateur le cadre idéal de l'accès à l'intimité du personnage, le maintiendra à l'écart, soit en le privant d'informations essentielles reliées à l'identification du personnage, soit en lui rappelant les limites de son acte de connaissance. Ce que le commentaire en voix *off* confirmera.

La bande sonore commente les actes de lecture et de représentation, de vision et d'exhibition. L'énoncé se construit sous deux modes, l'interrogation et l'assertion. Il y a quatre questions qui amorcent des blocs thématiques différents et autour desquelles s'organise le discours :

What : What is the divide line between public and private ? At what distance does the subject read ? How : How close can you be ? / How close do I want to be ? / How close do I want you to be ? / How close do you want to be ? How far apart do you want to be ? / How real do you want me to be ? / How much do you want ? / How much do I want from you ? Who : Who is in the frame ? / Who is willing to

be in the frame ? / Who is willing to watch the frame ? When : When do I stop sharing ? / When do you stop accepting ? When do you stop receiving ? / When do I stop sending ? When do you cut out ? / When do I cut out ?

Nous remarquons que le *what* introduit la notion de distance, comme séparation du moi et des autres, du moi, et de l'objet à connaître. Le *how* implique la proximité (*how close*), l'état de réalité (*how real*) et le désir (*how much do you want ?*). *Who* est nettement associé aux positions dans le spectacle (acteur/spectateur) tandis que *when* parle de rupture. Ceci ne résume-t-il pas le procès d'un acte de perception et de connaissance ?

Voir un objet c'est le mettre, dans un premier temps, à distance et le différencier de soi. Percevoir implique aussi une sélection dans ce magma indifférencié qu'est le réel avant que nous n'en prenions connaissance, comme l'écrivait Merleau-Ponty. Encore faut-il bien sûr que l'objet de la perception ou objet cognitif puisse être accessible au sujet perceuteur.¹⁰ Chez l'artiste qui construit et présente une œuvre et chez le spectateur qui la regarde, il y a une implication mutuelle (un culot dirait Kate Graig : "*who is willing ?*"), une communion au monde, propre à l'expérience esthétique. Cette communion et la connaissance qui devrait en résulter demeurent, dans la vision de l'artiste, malgré tout limitées. Le partage prendra nécessairement fin.

Voilà ce qui constitue une conclusion plausible pour l'œuvre de Kate Graig qui termine son commentaire audio par deux assertions limpides : "*This is as close as you can get*", "*I cant get you any closer*". Et même si elle le pouvait, l'enjeu serait-il réellement différent ? La participation du spectateur, l'accès à l'autre par ce corps exposé en très gros plan, demeurera probablement dans les limites prescrites par l'artiste. La proximité du sujet représenté et le sentiment d'intimité qui devrait en découler sont illusoire. Le rapprochement est compromis par cette distance truquée et commentée par l'artiste, tout comme l'a été l'élan de reconnaissance par un schéma corporel morcelé.

L'œuvre de Kate Graig comporte un commentaire explicite sur les actes de représentation et de connaissance en plus de proposer un traitement différent du corps féminin, une imagerie féministe ou même

une esthétique de l'auto-représentation du corps de l'artiste.¹¹

En conclusion, je ferai référence à la démarche philosophique de Merleau-Ponty qui permet de mesurer l'importance du corps comme véhicule de l'être au monde et moyen d'accéder à ce dernier dans un lieu d'échange où s'entremêlent inextricablement les expériences perceptives et cognitives, les sujets et les choses, l'espace et le temps.

La vision globale du corps dans la pensée de Merleau-Ponty est d'une grande richesse. Lieu d'engendrement des mouvements d'existence, lieu d'inscription des expériences passées constituant les dimensions personnelles de chacun, le corps résume et incarne la poussée intentionnelle vécue. Le corps n'est plus ici subordonné à la suprématie d'une conscience qui le maintient dans un état passif. Il habite les choses, pour reprendre les termes de Merleau-Ponty, il est au temps et à l'espace.

Dans la poussée créatrice de l'expérience esthétique, ceci se vérifie et s'illustre. Les problèmes de l'art, écrivait le philosophe, doivent illustrer et justifier l'énigme du corps.

Durant les années 1970, beaucoup d'artistes ont réalisés des vidéogrammes très personnels, mettant en scène le corps humain comme sujet principal. La bande de Kate Graig, étudiée ici, est un exemple ty-

pique de ce courant d'art. Le corps humain représenté, réifié par la pratique vidéo, ouvre au spectateur des dimensions nouvelles qu'il se doit de reconnaître. C'est en cela sûrement que le traitement du corps en vidéo a été considéré volontairement dérangeant. L'art doit rompre l'adhérence courante à l'enveloppe des choses, nous rappelle Merleau-Ponty.

Cette vision du corps, holiste, m'amène à le proposer comme un des premiers (et des seuls ?) universaux de la nature humaine. État et langage partagés par l'ensemble de la communauté, il garantit l'échange et fait prendre conscience aux sujets de leurs conditions existentielles. La notion de corporéité conduit inévitablement à d'autres thèmes, ceux de l'intime et du public, de l'identité et du genre, de l'expression et du langage corporel, de l'individuel et du collectif, qui permettront sans doute de mieux cerner en quoi l'art vidéo a eu cette tendance naturelle à interroger la représentation de soi et du corps et ce que ces expériences artistiques peuvent nous révéler sur nos rapports avec les œuvres d'art, de même que sur leur inscription dans un contexte social.

JOANNE LALONDE

L'auteure rédige présentement une thèse de doctorat sur l'art vidéo canadien des années soixante-dix (avec comme principal corpus l'œuvre de Colin Campbell), sous la direction de madame Fernande Saint-Martin. (N.D.L.R.)

NOTES

1. Il apparaît évident pour nous qu'un élan englobant vers l'œuvre d'art n'est pas une problématique exclusive à l'œuvre décrite ici, mais pourrait se vérifier dans la plupart des perceptions d'objets esthétiques. Ma proposition serait plutôt de croire que cette poussée vers l'union avec l'œuvre est plus explicite dans les cas de l'art environnemental, où la motricité et l'image du spectateur constituent un apport fondateur et essentiel à l'œuvre, ou encore dans les formes d'art qui interpellent directement le spectateur en lui renvoyant une image semblable à la sienne.
2. Voir à ce propos Raymond Bruyer, *La reconnaissance des visages*, Delachaux et Niestlé, 1990, 149 p.
3. Ce qui va de soi. Le tactile chez le spectateur est ici complètement inhibé. Comme l'écrivait Christian Metz à propos du cinéma, le spectateur est un pur regard, il se dérobe, immobile et silencieux, en état de sous-motricité et de sur-perception (visuelle) voir *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE 10/18, 1977.
4. « La théorie de la Gestalt a postulé », écrit Fernande Saint-Martin, « l'existence d'une pulsion perceptuelle qui tend à unifier tout agrégat de stimuli visuels dans une totalité qui se rapproche le plus possible des structures particulières que sont les « gestalts ». Ces gestalts, poursuivie, ne sont pas restreintes aux seules formes visuelles mais peuvent qualifier tout type d'action, d'émotion et de per-

sée, qui se présente comme une totalité structurée. Voir *Théorie de la gestalt et l'art visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1990, 147 p., p. 23-24 et p. 74.

5. Je pense ici aux proportions et couleurs nécessairement trafiquées par la photographie et la vidéo, ce qui importe peu ici, les sujets spectateurs ayant normalement parfaitement intégré le système des correspondances.
6. Martin Heidegger, *L'être et le temps*, extraits publiés dans *Qu'est-ce que la Métaphysique ?*, Paris, Gallimard, 1951.
7. Martin Heidegger, op. cit., p. 145.
8. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 360 p., p. 327.
9. Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, coll. Points, 1971, 254 p.
10. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 520 p. L'accessibilité, telle que comprise ici, ne se limite pas aux propriétés physiques d'un objet. Il est entendu qu'un élément de l'imaginaire ou une illusion peut également être perçu et avoir des propriétés cognitives.
11. Rosalind Krauss parlait de la vidéo comme d'un lieu privilégié de l'esthétique du narcissisme. *Video : the Aesthetics of Narcissism*. October 1, printemps, 1976.