

Toucher l'autre : une histoire de surfaces corpo-électroniques

Christine Ross

[...]

Troisième temps : le toucher par l'abject¹

Il importe de toujours pouvoir situer, localiser et contextualiser les dispersions corporelles et psychiques du sujet, lesquelles peuvent être pathologiques, mais aussi bénéfiques, lesquelles peuvent diminuer mais aussi augmenter la complexité du sujet. Dans l'art électronique récent, de telles contextualisations sont de plus en plus courantes, surtout dans la vidéo portant sur les questions de diaspora et d'immigration où le sujet en est un qui doit, pour survivre, apprendre à désécrire, voire à réécrire ses frontières tant nationales qu'identitaires. À cet égard, l'œuvre de Mona Hatoum se distingue par sa mise en scène de l'« étrangère » qui désécrit son soi en désécrivant celui du spectateur – processus de désécriture interreliée par un voir constamment appelé à se transformer en toucher. Mais pour que cette dissolution de la « bonne distance² » ait lieu, et en cela la vidéo de Hatoum est une réponse à celle de Bill Viola, encore faut-il que l'étrangère puisse agir en tant qu'agent, un statut qui lui sera rendu par la construction d'un espace qui tout à la fois la sépare et la relie au spectateur. Ainsi, dans la seconde partie du vidéogramme *Changing Parts* (1984, repr. p. 142-145), les images photos d'une salle de bain se voient d'abord sporadiquement, puis avec de plus en plus d'insistance, contaminées par des images vidéo en noir et blanc présentées en mode ralenti, des images qui situent Mona Hatoum dans un cube transparent. Les actions de la vidéaste sont simples, mais crues : Hatoum se colle contre la paroi du cube qui correspond à l'écran du moniteur, palpe puis barbouille cette paroi d'une matière liquide qui ressemble à du sang (en réalité de la boue). La nature tactile de cette activité a pour effet de définir l'écran comme une interface qui va en s'opacifiant pour séparer deux espaces, celui de la vidéaste et celui du spectateur. Dans *Measures of Distance* (1988, repr. p. 146-147), c'est le corps photographié de la mère d'Hatoum qui se voit localisé dans un espace différent délimité par un grillage électronique formé à la fois par des lignes qui quadrillent l'écran et par une écriture arabe (les lettres de la mère à sa fille) qui texturise, marque, stigmatise tout à la fois la surface écranique. Dans les deux vidéogrammes donc, l'écran ne quitte jamais sa dimension paradoxale d'emprisonnement et de protection du corps. D'une part, l'écran opacifié renforce la catégorie de l'« autre » dans la mesure où il reproduit le clivage entre le corps-de-la-palestinienne et le regard-du-spectateur occidental. D'autre part, l'écran protège le corps féminin en problématisant l'accès visuel et sonore à ce corps. Mais le paradoxe ne s'arrête pas là car c'est comme si le corps utilisait cette distance normative de façon non seulement à occuper activement l'espace qui lui a

été donné, mais aussi à renforcer cette distance, jusqu'à ce que les éléments qui servent à ce renforcement de la distance (le « sang », l'écriture arabe) parviennent à subvertir la distance en question, à la révoquer, à la dissoudre. Notons d'abord que l'opacification de l'écran par le « sang » et l'écriture produit une confusion de la peau et de l'écran, une confusion favorisée par le blanc et noir de *Changing Parts* et le grillage électronique de *Measures of Distance*. Notons par ailleurs que l'écran est contaminé par des signes d'altérité : l'écriture arabe (illisible pour l'occidental) et le « sang » (ce qui est normalement caché – le sang menstruel, le sang de guerre). C'est précisément le cumul de ces deux caractéristiques (la confusion peau-écran et la contamination de l'écran par l'altérité) qui subvertit la distance entre l'« étrangère » et le spectateur dans la mesure où il transforme progressivement la vidéo en un événement d'abjection. Pour être plus précise : l'événement du toucher (corps-sang-écran, corps-écriture-écran) ne fait pas qu'entretenir le clivage entre le spectateur et l'« étrangère », il manifeste aussi l'instabilité de ce clivage, c'est-à-dire qu'il jette un doute sur la permanence de la « bonne distance ».

L'abjection est un terme qui a été utilisé par Julia Kristeva dans son livre *Pouvoirs de l'horreur* (1980) pour décrire la révolusion et l'horreur impliquées dans la tentative pré-œdipienne de l'enfant de se séparer de sa mère pour entrer dans l'ordre du Symbolique et devenir sujet³. L'abjection, dans sa forme la plus archaïque, est un dégoût oral, le refus de la nourriture maternelle qui correspond à un refus de la mère sentie comme abjecte, de façon à pouvoir s'expulser soi-même de la dyade mère-enfant. Mais pour Kristeva, l'expérience de l'abject ne s'arrête pas là puisque ce dernier ne cesse de hanter les frontières identitaires du sujet, menaçant constamment de dissoudre son unité. L'abject appartient donc à la catégorie du rebus, de l'incorporé-à-expulser, démontrant l'incapacité des cultures occidentales modernes d'accepter la matérialité du corps, ses limites, la mortalité, la maladie, les fluides corporels, le sang menstruel, le différent, l'autre⁴. Dans la vidéo de Mona Hatoum, l'écran est en fait devenu la peau de l'autre puisque celle-ci (la « femme », l'« Arabe », la « colonisée » à maintenir à distance) touche l'écran par ses mains, par son sang, par son écriture, et qu'elle ne peut plus être située derrière l'écran. D'où le caractère abject des images : l'autre n'est plus ce que la caméra enregistre à distance, elle est en surface (à même l'écran) comme surface (peau électronique). Le spectateur ne peut plus se dire qu'il fait face à la représentation d'un corps mis à distance par le cadrage de la caméra, il ne peut plus simplement nier la différence de ce « corps » car ce dernier a déjà affecté et infecté l'écran pour



Changing Parts, 1984
Vidéo N & B, son, 24 min

s'y disperser en intensités de surface. En raison de cette tactilité corpo-écranique, l'autre est maintenant à même « mon » espace ; il est un corps qui a abjectivement muté.

Ce que ces deux vidéos signalent alors, c'est que « nous » ne considérons l'étrangère que lorsque celle-ci se met à toucher la surface (écranique) qui « nous » sépare d'elle, c'est-à-dire lorsque « notre » moi-peau se voit tout à coup menacé, fragilisé et mis en crise par l'autre devenue abjecte. Ce n'est qu'alors que nous sommes à même de réaliser combien « notre » territoire en est un où le multiculturalisme (en tant que juxtaposition de moi-peaux préservés) se développe au détriment de l'interculturalisme (en tant que moi-peaux négociés)⁵.

Quatrième temps : le désir comme corps communicatif

Le désir chez Hatoum se développe par une esthétique qui transforme la profondeur du contact avec l'autre en une surface de contact avec l'autre. Le spectateur est positionné de façon telle qu'il doit délaissier sa négation de l'autre (ainsi nié parce que l'autre - la « femme », l'« Arabe » - est ce qui représente l'absence à soi, le manque) pour être attentif à ce qui se passe à la surface même de l'écran où se touchent le corps et l'électronique. Ce déplacement devient encore plus prégnant dans l'installation vidéo *Corps étranger* (repr. p. 26-27), où la transformation du désir-comme-manque en désir-comme-production de surfaces se développe par une tactilité performée par le spectateur lui-même.



D'abord réalisée dans le cadre d'une exposition au Musée national d'art moderne du Centre Pompidou en 1994, puis présentée à la Biennale de Venise et à la Tate Gallery dans une exposition intitulée « Rites of passage », *Corps étranger* consiste en un espace circulaire délimité par deux parois en demi-cercle. C'est un espace partiellement clos sur lui-même, doté de deux ouvertures qui permettent l'entrée et la sortie du spectateur. Au sol, sous une vitre en forme de cercle, sont diffusées des images vidéo de parties externes et internes du corps de Hatoum. Lorsque le spectateur entre dans l'espace, il est, dans un premier temps, positionné dans une situation d'extériorité par rapport à des images d'un corps interne qu'il est amené à saisir à distance, une distance qui se mesure à la longueur de son propre corps,

celle qui s'étend de ses pieds (là où défilent les images) à ses organes perceptifs (yeux, oreilles) par lesquels il voit et entend ces images. Par ses pieds néanmoins, il touche à ces images : cela est crucial, nous y reviendrons.

Les images les plus troublantes de *Corps étranger* sont certainement celles du corps viscéral défini ici par deux types de machines de vision, l'endoscope et le coloscope, qui scannent certaines parties du système digestif, du colon et des intestins. Cette séquence visuelle est accompagnée d'une trame sonore échographique de battements de cœur qui se font entendre à différents points du corps et qui seront régulièrement entrecoupés par les sons de la respiration de Hatoum qui émergent lorsque



Changing Parts, 1984
Vidéo N & B, son, 24 min

la caméra fait surface. Les cavités profondes sont éclairées et examinées par une caméra toujours en quête d'orifices dans lesquels elle s'empresse de s'introduire. À l'intérieur de ces tunnels viscéraux, elle pénètre de plus en plus profondément jusqu'à ce qu'elle ne puisse avancer plus loin, c'est alors qu'elle remonte à la surface, à la recherche d'autres orifices, comme par nécessité, mais sans véritable but, début ou aboutissement.

Une des ambivalences les plus marquantes de cette installation est liée aux effets simultanément incorporés et incorporants du corps. Entre le spectateur et les images, il s'instaure graduellement un oscillement entre les deux pôles. Dans un premier temps, le corps vidéographié est représenté comme incorporé (autant

par la caméra qui le pénètre que par le spectateur qui suit le mouvement de la caméra) et, dans un deuxième temps, le corps devient une puissance incorporatrice, dans la mesure où, à force de suivre l'action pénétrante de la caméra, le spectateur finit par se sentir lui-même absorbé par ce qu'il scrute, comme happé par la profondeur obscure des cavités. Cette ambivalence prend tout son sens lorsqu'on réalise que le corps vidéographié est celui d'une femme. C'est le sexe féminin dans son ambivalence culturelle - à la fois simple corps et sexe menaçant - qui se voit ici mis en œuvre. Les images donnent donc à voir un corps féminin qui réinscrit le lien que Freud a pu établir entre pulsion de mort et pulsion de vie, entre sexualité et mort ; c'est-à-dire que *Corps étranger* réinscrit la fantaisie du *vagina dentata*, de la femme vampire ou animale dont la



sexualité est identifiée comme vorace, énigmatique, dissimulatrice et castratrice de l'homme⁶.

Corps étranger performe également ce que la phénoménologie récente, plus particulièrement Drew Leder dans *The Absent Body*, désigne comme le corps viscéral, c'est-à-dire l'ensemble des organes vitaux cachés sous la peau, qui fonctionnent en dehors du contrôle et de la conscience du sujet⁷. En exposant ce corps phénoménologiquement absent, l'installation rend extatique ce qui est récessif, nous plongeant à nouveau dans le déplacement du profond et de l'absent vers le superficiel et le présent. Comme dans *Changing Parts* et *Measures of Distance*, cette mise en surface est productrice d'un effet d'abjection dans la mesure

où elle indique à quel point l'emploi de l'endoscopie en médecine est lié au diagnostic de la maladie, c'est-à-dire à l'existence de symptômes que quelque chose agit en moi (que « ça » agit) de façon dysfonctionnelle. L'endoscopie et la coloscopie sont une pratique herméneutique qui fait émerger ce que Drew Leder a désigné comme une intériorité en dysapparition - un corps viscéral qui apparaît et dont on prend conscience parce qu'il est dysfonctionnel. Le *Corps étranger*, ce n'est donc plus tant le corps viscéral absent qui a tendance à disparaître phénoménologiquement de ma conscience lorsque j'agis dans le monde, que le corps dysfonctionnel, menacé et menaçant, un « ça » qui se révèle comme quelque chose de différent de moi, comme quelque chose d'encore plus étrange et de moins contrôlable.



Measures of Distance, 1988
Vidéo coul., son, 15 min 30 s

On voit ici comment Mona Hatoum coalise le corps viscéral, la technologie, le Palestinien et le féminin comme menaces incorporatrices, faisant de chaque catégorie une métaphore ou une métonymie de l'autre, projetant les catégories les unes sur les autres, de façon à consolider un effet d'abjection. Interviewée dans le cadre de l'exposition « Rites of Passage » de la Tate Gallery dont faisait partie *Corps étranger*, Julia Kristeva n'hésite pas en effet à parler d'abjection à propos des œuvres de l'exposition, y décelant une mise en scène de « l'impossible », du « dégoûtant », de « l'intolérable »⁸. Il est intéressant toutefois de noter que pour Kristeva, l'abjection est appelée ici à être transformée en expérience d'harmonie et de communion avec l'autre : « lorsqu'ils regardent ces objets, leur laideur et leur

étrangeté, dit-elle, [les spectateurs] voient leur propre régression, leur propre abjection, et à ce moment-là, ce qui arrive, c'est un véritable état de communion⁹ ».

Si l'on suit Kristeva, la production du corps en tant que surface dysfonctionnelle, la mise en scène de l'abject, permettrait non seulement de représenter un état de crise, mais aussi la transformation de l'abject en catharsis, en expérience communautaire quasi religieuse, d'harmonie. Ce faisant néanmoins, Kristeva dédouble la négation métaphysique de l'autre. Car transformer l'abjection en communion équivaut à (re)nier l'autre déjà nié par l'ordre social et que l'abjection permettait de mettre en scène. Par ailleurs, il est loin d'être sûr que la communion postulée

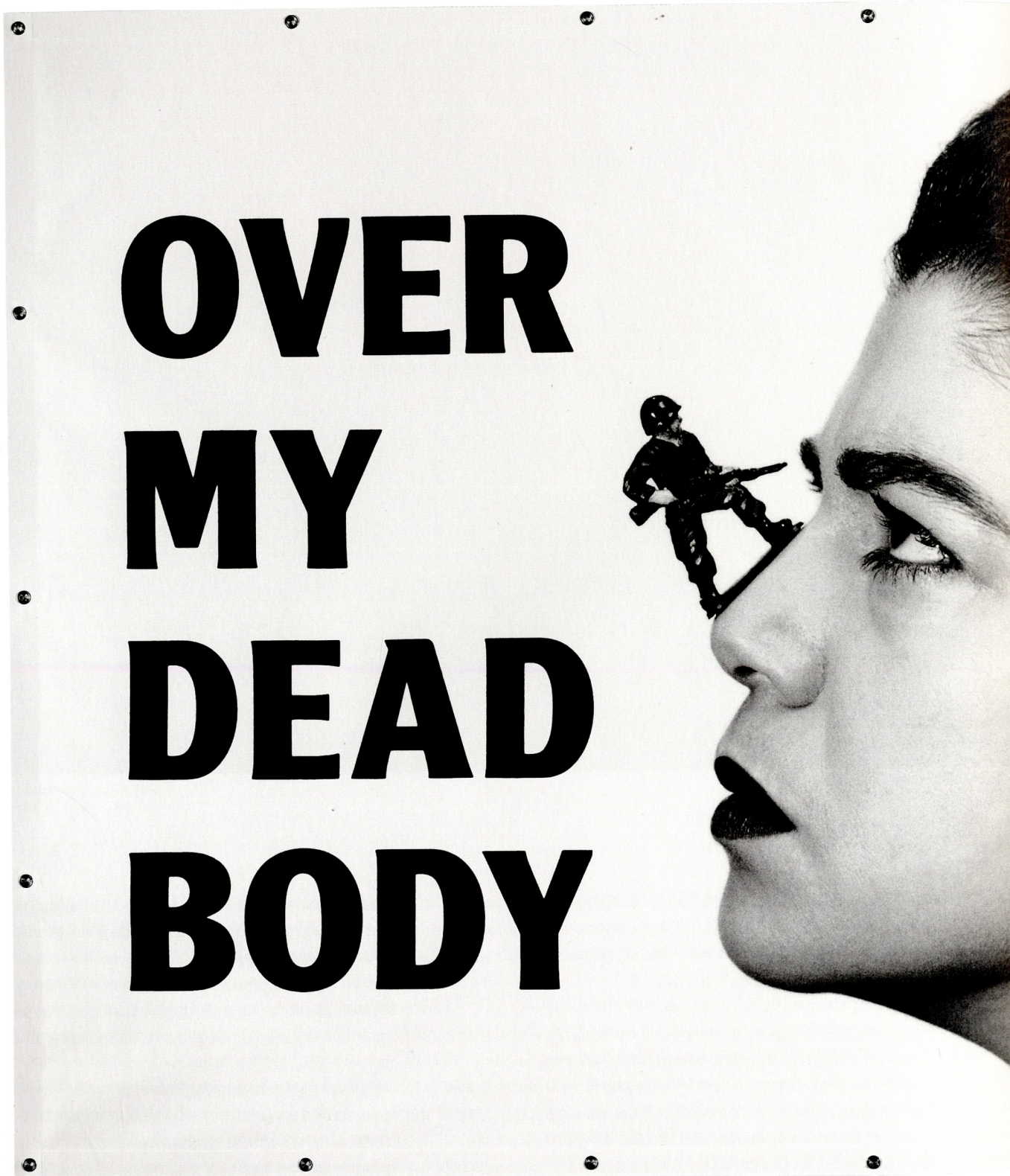


par Kristeva ait véritablement lieu car l'abject est et demeure constamment en jeu. Pourquoi? Parce que dans *Corps étranger* le spectateur ne cesse de toucher à l'autre, même s'il le fait souvent de façon inconsciente ou involontaire.

Rappelons d'abord que le spectateur n'est pas qu'à distance du corps vidéographié puisque ses pieds touchent à l'écran. Contrairement à *Changing Parts* et à *Measures of Distance* où c'est l'« étrangère » qui palpe l'écran pour menacer le spectateur et l'amener à prendre conscience de sa pratique de négation de l'autre, ici, c'est le spectateur qui touche la surface qui le sépare de l'étrangère. Impossible donc de se dissocier si catégoriquement du corps viscéral en dys-apparition ou de la technologie en tant

que machine extasiante du corps récessif et du sexe féminin en tant que *vagina dentata*. Il n'y a pas de résolution ici, communion ou catharsis, mais questionnement, par le tactile, de la résolution. Cela produit un corps à la fois en vie et se mourant, présent et absent, récessif et extasié, dont la configuration se produit au hasard de ses désorganisations-réorganisations.

Notons par ailleurs que *Corps étranger* situe l'expérience du spectateur dans un espace circulaire, une sorte d'abri, qui fonctionne également comme un lieu de rencontre avec les autres spectateurs. Le regardeur touche à l'écran donc, comme il touche possiblement à l'autre qui se trouve dans ce même espace exigü, tout comme Hatoum touchait l'écran de *Changing Parts*.



Over My Dead Body, 1988-2002
Jet d'encre sur PVC avec œillets, 204,5 x 305 cm



Ainsi, si l'installation problématise le corps et la sexualité comme modèles de profondeur et d'absence, si elle cherche une forme de mise en surface du corps, c'est à nouveau par le biais du tactile, mais d'une tactilité performée par le spectateur, de façon à ce qu'il soit lui-même engagé dans une rencontre de surfaces (entre sa semelle et l'écran, entre sa peau et celle d'un autre). Dans la vidéographie de Mona Hatoum, le toucher permet d'engager un travail d'abjection, mais il n'est pas également sans ouvrir sur le « corps communicatif » théorisé par Arthur Frank. En opposition avec le corps isolé et dissocié du corps discipliné, le corps communicatif se constitue en coexistence avec l'autre, où le sujet cherche à « accepter que les contingences corporelles qui ont été imposées à l'autre puissent également être des possibilités » pour son propre corps¹⁰. La perte tactile de la « bonne distance » est une des importantes conditions de possibilité de cette acceptation.

Notes

- 1 Ceci est un extrait du texte de Christine Ross, paru dans *Public: Art/Culture/Ideas*, n° 13 : *Touch in Contemporary Art*, 1996. Avec l'aimable autorisation de l'auteure et de l'éditeur.
- 2 Expression utilisée par Catherine Clément à propos de Jacques Lacan et de sa théorisation du stade du miroir qui se rapporte également à la constitution d'une distance fondamentale, celle qui sépare l'ego et son image pour initier le sujet comme un objet projeté là-bas, à distance de lui-même : voir Catherine Clément, *Vies et légendes de Jacques Lacan*, Paris, Grasset, 1981, p. 92. Sur la construction de la « bonne distance » dans la théorie du XX^e siècle (de Walter Benjamin à Jacques Derrida), voir Hal Foster, « Postmodernism in Parallax », *October* 63, hiver 1993, p. 3-20 (ndle : reprise d'une note de l'auteure dans la partie non reproduite de cet article).
- 3 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- 4 À ce sujet, voir Elizabeth Grosz, « The Body of Signification », in John Fletcher et Andrew Benjamin (éds.), *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, New York, Routledge, 1990, p. 80-103.
- 5 À ce sujet, voir Rey Chow, *Writing Diaspora : Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 23-24.
- 6 Sur le *vagina dentata*, voir E. Grosz, « Animal Sex : Libido as Desire and Death (short version) », texte non publié.
- 7 Voir Drew Leder, *The Absent Body*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.
- 8 Julia Kristeva, « Of Words and Flesh : An Interview with Julia Kristeva », in Stuart Morgan et Frances Morris (éds.), *Rites of Passage : Art for the End of the Century*, Londres, Tate Gallery Publications, 1995, p. 21. Notre traduction.
- 9 *Ibid.*, p. 23. Notre traduction.
- 10 Arthur W. Frank, « For a Sociology of the Body : An Analytical Review », in Mike Featherstone, Mike Hepworth et Bryan S. Turner (éds.), *The Body : Social Process and Cultural Theory*, Londres, Sage Publications, 1991, p. 93. Notre traduction.