

Arrêt sur image

Alexandre Lazaridès

Numéro 108 (3), 2003

Le corps projeté

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25975ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lazaridès, A. (2003). Arrêt sur image. *Jeu*, (108), 93–98.

Arrêt sur image

Le samedi 26 mai 2001, aux petites heures du matin, quelque 2 500 Montréalais, hommes et femmes de tous âges, se dépouillaient de leurs vêtements devant le Musée d'art contemporain pour répondre à une invitation du photographe américain Spencer Tunick. Fortement médiatisé, on le devine, pour son parfum de scandale, l'événement est révélateur des aspirations et des contradictions de notre monde. Sur

certains clichés montrés les jours suivants par les médias, les participants, vus de loin et de haut, semblaient prosternés devant une idole invisible. D'autres photos rappelaient celles, dans toutes les mémoires, des camps de concentration nazis. D'autres encore évoquaient un éden d'innocence primitive surgi du béton et de l'asphalte.

Que tant de personnes aient consenti à se dénuder collectivement sur la voie publique implique un profond changement des sensibilités à l'égard de cette donnée première de toute culture qu'est l'image du corps. C'est à travers elle, autant qu'à travers des sensations et des explorations physiques, que nous appréhendons le monde. La sociologie considère d'ailleurs qu'il y a des usages sociaux du corps que la conception essentiellement biologique que nous en avons encore ne prend pas en considération. Il faut entendre par là que c'est par le corps d'abord que nous intériorisons le social, et cela même dans ses activités les plus privées. L'alimentation et la sexualité, par exemple, sont des lieux d'intimité traversés par le social. Selon l'école culturaliste américaine, notre perception est autant un fait culturel qu'un fait biologique, peut-être même plus.

Au-delà des justifications entendues (libération, tolérance, expérience, etc.), il n'en reste pas moins que c'est pour une image que tout ce monde avait accepté de passer outre à un vieil interdit. Cet immense happening illustre bien une réflexion de

Walter Benjamin: « L'idée d'être reproduit par un appareil exerce sur l'homme de notre époque une immense attraction. » La caméra n'est pas un miroir qui reflète mais un œil qui regarde; telle la tête de Méduse, elle fascine. Étant donné que l'image s'est infiltrée dans tous les domaines du quotidien, elle a fortement contribué à modeler notre perception des choses. Au théâtre, où l'acteur s'expose directement, c'est-à-dire en chair et en os, notre nouvelle perception sociale de l'image du corps doit, à notre insu, sous-tendre notre compréhension du fait théâtral. Et, par réaction en boucle, cette compréhension doit bien à son tour influencer le devenir du théâtre.



Photo de Spencer Tunick, dans la même série que celle pour laquelle 2 500 Montréalais ont posé le 26 mai 2001 sur la rue Sainte-Catherine.

Corps à images

C'est que la place du corps dans la culture moderne a été, en effet, profondément bouleversée depuis un quart de siècle : transsexualité, travail du sexe, pornographie branchée, mères porteuses, avortement, trafic et don d'organes, etc. Ces changements, naguère traités de façon confidentielle, s'inscrivent dans la perte de sens qui caractérise la pensée contemporaine comparée au siècle qui l'a précédée : exit la morale, bienvenue l'éthique¹. En quelques années, la culture est devenue un produit, sinon une industrie, en même temps que le corps, une machine. La plupart des tabous qui l'entravaient ont été levés, il va sans dire : une machine ne saurait en avoir.

Certains canaux spécialisés de la télévision auraient sans doute amusé Sade, tant la sexualité y est mécanisée sous sa forme génitale. Les travailleurs du sexe – expression dont le succès est lui-même révélateur de ce regard nouveau sur le corps – ne travaillent plus, croirait-on, *avec* leur corps mais, comme on le dirait d'un matériau, *sur* lui. Ils ne sont pas leur corps, ils en font seulement ce qu'ils veulent parce qu'ils en ont l'entière disposition que personne, dans une société de consommation libre et moderne, ne peut leur contester. Dire : mon corps m'appartient, c'est affirmer des droits individuels fondés sur l'avoir non sur l'être : *je* est le propriétaire d'un objet appelé « corps », avec pleine liberté d'en disposer, autant dans l'excès que dans la privation, autant dans la liberté que dans la soumission. Au gré des flux touristiques et migratoires favorisés par la mondialisation, le corps est devenu une marchandise aussi.

Il y a, dans ce nouveau regard sur la machine physique, comme une tentation de transcender le corps par sa négation (l'anorexie en est un cas limite), et cela, au moment même où il est devenu l'objet de beaucoup d'attentions et de soins : conditionnement, bronzage, salons de massage, épilation, produits cosmétiques, souci de la mode, etc. Cet investissement corporel court après une image plus qu'après le bien-être, c'est une mode bien plus qu'un besoin. À l'époque de l'individualisme exacerbé, il est paradoxal de voir une telle standardisation s'emparer de l'image du corps avec les maîtres mots de minceur et de jeunesse : la mode ne

« [...] la mode ne sert plus le corps mais se sert de lui. Sa dictature est un des grands paradoxes d'une époque éprise de liberté. »

Métamorphoses de Narcisse
de Salvador Dalí (1936-1937).



1. Gilles Lipovetsky, *le Crépuscule du devoir. L'Éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992.



« [...] la science-fiction et le cinéma ont imaginé des alliances, des métissages hallucinants entre le corps et la machine. » Dans *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg, il est

question d'un jeu virtuel auquel les participants se branchent, grâce à un cordon fiché directement dans la colonne vertébrale. Les joueurs se sont au préalable fait percer un « bioport », c'est-à-dire une prise qui permet de relier le système nerveux à la console du jeu (qui ressemble étrangement à un amas de chair humaine).



sert plus le corps, mais se sert de lui. Sa dictature est un des grands paradoxes d'une époque éprise de liberté.

On sait quels problèmes moraux fondamentaux les biotechnologies, en particulier le clonage, soulèvent par leur visée d'améliorer ou de standardiser le corps. Les tendances scientifiques en font une machine animée, animale, alors même que le darwinisme, pourtant moins radical que les manipulations génétiques, n'a pas fini de faire des vagues. De leur côté, la science-fiction et le cinéma ont imaginé des alliances, des métissages hallucinants entre le corps et la machine. Le corps à venir sera-t-il un amalgame de prothèses, un hybride d'organique et d'inanimé cybernétique, un Cyborg ? Les manipulations par ordinateur ne font que conforter cette impression. L'image, virtuelle ou non, a commencé à prendre la relève du réel. Elle est notre réel le plus immédiat.

Miroirs et caméras

Pourquoi s'en étonner ? Plus que de réel, les êtres symboliques que nous sommes ont besoin d'images pour accéder à la connaissance de soi. La psychanalyse le dit : le corps propre est une image. Le stade du miroir prôné par Lacan nous a familiarisés avec cette notion (mais le mythe de Narcisse ne disait-il pas depuis longtemps les dangers de l'émergence du moi ?). Une, l'image est témoignage, elle prend la relève de la mémoire ; multiple, elle dilue le réel et devient perte des repères. La multiplicité d'images qui caractérise notre monde pourrait-elle alors rester sans conséquence sur la formation de la personnalité ?

Pensons à la dernière scène du film d'Orson Welles, *la Dame de Shanghai* (1948), où faux et vrais criminels se poursuivent dans une galerie de miroirs. Leurs images sont démultipliées à perte de vue, sans qu'ils puissent distinguer entre le corps réel – le sien propre, celui de l'ennemi – et ses reflets mobiles et trompeurs parmi lesquels il devient impossible de se situer, toutes les perspectives étant bouleversées. Le foisonnement des images crée ici un vertige identitaire. « *Qui suis-je ?* » se monnaie visuellement en « *Où suis-je ?* ». C'est le moment où les personnages vont à la rencontre de la vérité à la fois ignorée d'eux et cachée aux autres.

Une telle question lancine aussi une société technologique où l'image est devenue une industrie. Notre connaissance du monde est de plus en plus une connaissance « imagée » autant qu'« imaginée », constamment médiatisée par les images. Si, comme on le dit, l'information a remplacé la réflexion, il n'est toutefois pas sûr que l'image en soit une : les médias prêchent pour leur paroisse quand ils affirment que « voir, c'est croire ».

Ils oublient de préciser que la croyance ne peut s'appliquer qu'à ce qui ne peut être vu, donc tout le contraire de l'image. C'est peut-être ce que le grand roman de José Saramago, *l'Aveuglement*, veut donner à comprendre, le fait que nous prétendons *savoir* parce que nous avons pu (ou cru) *voir*.

Les techniques de la photo ont induit une nouvelle perception du temps, de notre relation à la vie et à la mort, aux autres et à nous-mêmes. Elles ont provoqué une révolution des sensibilités dont on n'a pas fini de mesurer l'importance. Si l'instantané photographique peut être tenu pour l'équivalent visuel de l'instant temporel, l'image nous fait sentir la distance qui sépare deux moments de la vie, celui où l'on regarde l'image et celui que l'image a fixé de façon permanente. On voit des touristes qui, au lieu de rechercher le contact avec les pays et les monuments qu'ils sont venus de loin visiter, en prennent d'abord de ces instantanés qu'ils admireront de retour chez eux, après coup. Ils estiment ainsi emporter des souvenirs en préservant par l'image une multiplicité d'instantanés présents. Seulement, la continuité n'est pas affaire d'instantanés additionnés pour donner l'illusion d'une chaîne temporelle insécable...



Les images démultipliées de la galerie des miroirs à la fin de *la Dame de Shanghai* (1948) d'Orson Welles.

Toute œuvre faite d'images ne saurait être qu'une succession de prélèvements ponctuels sur une durée insaisissable. Le septième art repose sur des suites d'instantanés que le réalisateur doit réinscrire dans une temporalité toujours problématique – à l'instar de ce que semble être devenu le quotidien lui-même, avec, en tout premier lieu, le grand divorce schizoïde entre loisir et travail. C'est pourquoi aussi sans doute que, dans leur recherche du réel, beaucoup de pièces modernes essaient de recréer la discontinuité du quotidien (et du cinéma), alors même que l'essence du théâtre devrait résider dans la continuité. C'est ce que démontre Walter Benjamin, dans un de ses essais parmi les plus stimulants².

Le temps de l'instantané

Selon lui, la reproductibilité rendue possible par les moyens technologiques fait perdre à l'art son « aura » et l'entraîne vers le divertissement. « Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction », affirme-t-il. Les Grecs créaient des œuvres d'art dont chacune avait un caractère unique parce qu'elles étaient rattachées aux cultes et, le plus souvent, n'étaient même pas destinées à être exposées. Il y avait alors une différence fondamentale entre l'artiste et le public. Lorsque les moyens

2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 67-113.

techniques se sont développés, notamment avec la photographie, c'est le caractère général de l'art lui-même qui s'en est trouvé transformé. En rendant les choses plus proches de nous, l'image ne peut s'empêcher de « standardiser l'unique ».

Plus encore, c'est notre façon de percevoir elle-même qui s'en est trouvée modifiée, dans la mesure où la perception n'est pas strictement une donnée de nature, mais dépend de « causes sociales » trop complexes pour être cernées de façon claire. Les critiques, à la fois sévères et ambiguës, adressées par Benjamin au cinéma – « dont le caractère artistique est pour la première fois de part en part déterminé par sa reproductibilité » – trouvent leurs racines dans la relation entre cette obligation de reproductibilité et la tendance au divertissement qui caractérise l'art entré dans la mouvance de l'industrie culturelle. Tout autre est le destin du théâtre : chaque représentation dramatique est unique, « avec l'engagement chaque fois nouveau et original du comédien ».

« La caméra n'est pas un miroir qui reflète mais un œil qui regarde [...] » *Le Petit Miroir rond* (1906), photographure de Edward Steichen.



De façon fondamentale, si la continuité est la loi de la scène, la discontinuité est celle du cinéma. Le jeu ne saurait en conséquence être le même ici et là. Le corps de l'acteur

est lui-même soumis à chacune de ces lois. Au cinéma, il est livré par morceaux successifs et différents, selon les exigences du découpage. Pour maintenir le fantasme du corps totalisé, l'acteur évite de s'exhiber en public ou le fait très rarement, pour mieux se livrer par les images. On ne peut s'empêcher de penser ici aux répliques que les musées exposent pour mettre certains originaux de grande valeur à l'abri de l'usure. En ce sens, on peut croire que le système du vedettariat a pour objectif ultime mais implicite de transformer le corps de l'acteur en œuvre d'art non reproductible, d'autant plus précieuse qu'elle est rare, sinon introuvable : un mythe. Le corps du comédien de théâtre est, au contraire, toujours donné dans son intégralité et son intégrité, corps qui ne sait ni mentir ni se dérober. Le système de vedettariat est par là rendu très difficile au comédien de théâtre, voire impossible : il n'y a rien à découvrir parce que tout est donné d'emblée, sur scène comme à la ville.

Étant donné que l'image, dans son être technique, tend à se reproduire indéfiniment alors que le théâtre, en tant qu'art de l'éphémère, échappe à toute reproductibilité, l'image au théâtre pourrait



devenir une sorte de cheval de Troie. C'est que l'image entraîne à sa suite des tensions très fortes, peut-être même irréductibles. Une de ces tensions concerne justement notre perception du jeu de l'acteur à une époque où le corps, tout comme l'art, a perdu son « aura ». Par exemple, le jeu physique est de plus en plus décontracté, d'autres diront abandonné ou négligé, en faveur d'un jeu intériorisé, sans ancrage véritable dans le corps, plus don que travail parce qu'il est de l'ordre de l'invisible, et il n'est pas sûr que le théâtre y gagne toujours. Par ailleurs, la fascination que la présence d'une image exerce ne peut que troubler le geste dramatique, ce qui ne serait pas nécessairement un mal, si cette fascination, au lieu d'accaparer l'attention, était réintégrée dans la continuité vitale au théâtre. Il faut reconnaître que cette union des contraires, ce métissage de deux spécificités, est un défi de taille lancé aux professionnels de la scène qui misent sur le risque. **J**

Le corps de l'acteur de cinéma, « livré par morceaux successifs » et rarement vu en public, est un mythe. Sur la photo : Louise Brooks.

Le corps du comédien de théâtre, lui, est « toujours donné dans son intégralité et son intégrité, corps qui ne sait ni mentir ni se dérober ». Sur la photo : Marie Brassard dans *Jimmy, créature de rêve* (Infrarouge Théâtre, 2002). Photo : Simon Guilbault.

