

Logiques des corps dans la post-modernité : incidences cliniques

Angélique Christaki

Nous partons de l'idée que la question du corps et de ses destins est fondamentale dans le champ de la clinique psychanalytique. Certes, le corps en psychanalyse ne coïncide ni avec celui des arts plastiques, ni avec le corps comme pure virtualité, tel qu'il se dégage à partir de certaines productions culturelles actuelles. Néanmoins, nous considérons que les statuts de ces corps, aussi hétéroclites soient-ils, se trouvent en étroite dialectisation et s'éclairent mutuellement. Ainsi, nous notons depuis quelques décennies déjà, une présence insistante du corps dans l'image et dans l'art. Ce qui est donné à voir, ce sont souvent des corps déssexualisés, mutilés, scarifiés, en effraction. Face à ces constantes intrusions, que certaines modalités d'expression mettent en scène, d'autres productions culturelles, via Internet, imposent le corps comme pure virtualité.

Nous proposons de discuter l'hypothèse selon laquelle le geste parfois extrême de l'artiste donne à voir et à entendre ce que la culture nie voire « forclost » : le destin du corps comme mortel et sexué. De même, le corps virtuel, corps immatériel, omniprésent, se présente comme une apparition fantomatique, intrusive, qui répond au fond à la même logique d'effraction que l'on rencontre dans certains courants artistiques tels que l'actionnisme viennois, le body art.

Mots Clés : Corps, pulsion, sexualité.

Introduction

La représentation de l'image du corps a toujours occupé une place privilégiée dans l'art, alors que sa singulière mise en forme, selon les styles et les époques est très étroitement liée aux discours sociaux, politiques, religieux. Nous allons partir de l'idée que l'avènement du corps comme subjectivité est aussi un effet de discours, un effet du langage et de la parole. Plus précisément, nous dirions que la représentation de l'image du corps dans les champs de l'art et de la culture donne à entendre et à voir les figures majeures des discours qui la déterminent comme produit d'une culture à une période donnée.

Pour en discuter, nous allons nous référer à l'ère de la post-modernité¹ et tenter de repérer quelques éléments, à partir desquels la représentation de l'image du corps dans l'art et la culture post-moderne prend appui. A partir de cette singulière mise en forme du corps, nous dégagerons quelques figures de la culture post-moderne, mais aussi les coordonnées de l'écriture d'un malaise actuel.

L'art post-moderne est apparu dans les années 1960, en réaction à la condition moderniste, dont l'apogée se situe entre 1920-1930. Dès le fin du XIX siècle, la modernité artistique a trouvé son expression la plus spectaculaire, la plus provocante et revendicatrice dans les mouvements dits « d'avant-garde », formes d'art en rupture avec la tradition et en quête d'une beauté éphémère et ambiguë². L'émergence de ces figures de la modernité est indissociable du contexte social, historique et politique, qui n'est autre que celui de la révolution industrielle. Or, la quête frénétique

1. La réflexion sur la modernité et la post-modernité concerne aussi bien le champ de l'art mais aussi celui de la philosophie, de la politique et de l'économie. Nous adressons notre lecteur à l'ouvrage de J. Habermas « Le discours philosophique de la modernité ». Son approche s'accorde avec celle de T. W Adorno, insistant sur le pouvoir de résistance de l'art moderne face à la puissance grandissante du système politique et économique.
2. Ce sont ces traits qui séduisent Baudelaire dans « Le peintre de la vie moderne ».

du nouveau qui régit cette époque, avec une succession rapide d'écoles qui prônent la rupture d'avec la tradition et l'académisme, risque de s'ériger elle-même en tradition, au point d'entrer en contradiction avec son projet. Il s'agit alors de constater le risque d'un perversissement du projet initial qui pourrait convertir « la rupture de la tradition » en « tradition de la rupture ».

L'élément nouveau se soutient de l'importance sans précédent accordée au « hasard », à la « surprise » et à l'acceptation du « ratage », qui ne constituent pas de nouvelles références dogmatiques mais des possibilités offertes.³ Ces figures se radicaliseront dans l'art postmoderne à partir des années 1960. A partir de son expression la plus radicale dans l'histoire de l'art, cette place donnée au ratage et au hasard inaugure un nouveau rapport de l'artiste à son public. Dès, lors la surprise façonne la rencontre entre l'oeuvre, l'artiste et son public et telle un pari, elle tend à inscrire le corps comme mortel et sexué.

Solo pour la mort : une performance paradigmatique

Afin de discuter de l'expression inédite de ces figures de la post-modernité artistique, nous prendrons comme paradigme la performance de Serge Oldenbourg ; performance qui constitue un événement sans précédent dans le champ de la création artistique. Elle a eu lieu le 28 mai 1964, au festival de la libre expression au Centre d'étudiants américains, et elle est intitulée : « Solo pour la mort ».⁴ Il s'agit d'un homme seul sur scène. Comme un concertiste devant son public, face à quatre ou cinq cents personnes, il interprète une composition imaginée et orchestrée par lui-même, sur le thème de la mort.⁵ Le dispositif de cette performance est minimal. L'instrument : un revolver au barillet chargé d'une seule balle. L'exécution : l'artiste place l'extrémité du canon du revolver sous sa gorge et appuie sur la détente. L'issue : elle est radicale. Soit on entend le simple clic d'une gâchette heurtant le vide et l'artiste sort de la scène, soit l'explosion se produit et donne à voir l'innommable : l'instant précis de la mort.

Ce qui est inédit dans le champ de l'art, c'est la portée radicale du geste de l'artiste. Son geste engage nécessairement son public : il ne s'agit plus de s'y rendre en spectateur, sauf en s'incluant dans un dispositif pervers. L'angoisse provoquée par la performance de l'artiste souligne à la fois son extrême engagement et son exigence de faire émerger un regard averti de la part du public.

3. Denys Riout, *Qu'est ce que l'art moderne ?* ed. Gallimard, Paris 2000.

4. Titre probablement donné par Ben Vautier ou Jean Jacques Lebel, organisateurs du festival.

5. Paul Ardenne, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée* ed. Flammarion 2006.

Or, un regard averti n'est pas nécessairement un regard connaisseur. Un regard averti est consubstantiel d'un positionnement éthique face à la conséquence de l'acte. Savoir regarder est de la même étoffe que la mise en forme artistique comme disposition éthique; disposition qui a trait à la mort comme limite ultime de ce qui, au fond, reste un impossible à regarder au même titre qu'un impossible à dire.

Plus spécifiquement, nous proposons de considérer cette singulière performance intitulée « Solo pour la mort », comme paradigmatique de l'ensemble des formes artistiques contemporaines (musique, art dramatique) mais aussi comme expression poussée à l'extrême de courants tels que l'actionnisme viennois, le *body art*, etc. Nous allons ainsi discuter, tout au long de cet exposé, de la fonction du versant extrême dans l'art contemporain ainsi que des formes de discours où le geste extrême trouve sa source.

La portée énigmatique de la création post-moderne

164

Remarquons d'abord que le versant extrême de l'art est une énigme. Bien que la disposition énigmatique des mises en forme artistiques ne soit pas une invention actuelle, les termes contemporains de son écriture soient totalement inhérents.

Plus particulièrement, il s'agit de noter que l'énigme que pose le versant extrême de l'art se tisse souvent avec le fil du réel, c'est-à-dire avec la chair et le temps du vivant. Mutiler un corps sur scène ou le donner à voir comme tel, extraire ses humeurs, l'utiliser comme support d'inscriptions diverses, l'immortaliser comme cadavre et jouer avec l'ambiguïté corps vivant/corps cadavre : autant d'expressions qui ordonnent l'essence même de l'esthétique de la post-modernité comme énigme.

Quels sont les termes et la fonction de cette disposition énigmatique?

Rappelons que l'énigme constitue le point d'origine mythique de la sexualité. Freud stipule dans « Les trois essais sur la théorie sexuelle »⁶ et « Sur les explications sexuelles données aux enfants »,⁷ que l'éveil de la pulsion de savoir est consubstantiel de l'énigme sur l'origine et de celui sur la différence des sexes. De ce fait, l'énigme en tant que mythologie des pulsions, est à l'origine de l'avènement de la sexualité et de la constitution du corps comme corps des pulsions.

6. S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* p. 124.

7. S. Freud, « Sur les explications sexuelles données aux enfants » p. 10

Nous proposons alors comme hypothèse que la disposition énigmatique, en tant que figure de l'art post-moderne, a comme fonction de réintroduire le corps comme question. Non pas seulement le corps comme pure image - et cela d'autant plus que l'oeil en est saturé dans notre culture- mais le corps comme lieu habitable par le sujet, autrement dit le corps *comme lieu de l'humain*.

Mais qu'est ce qu'un corps? Comment le soma passe au rang du corps et à quel prix?

A travers le trait de la provocation, nous pouvons supposer que certaines expressions du versant extrême dans l'art introduisent le corps comme énigme à déchiffrer. Mais puisque le corps, quand bien même serait-il mutilé, scarifié, regardé au coeur de sa chaire meurtrie, ne dévoile pas l'énigme de la vie et du désir qui l'anime. Le regard artistique prend ainsi le pari de nous montrer - d'une manière inédite - qu'il n'y a rien à voir.

La provocation, ingrédient essentiel de l'esthétique de l'extrême, semble être le fil avec lequel l'art post-moderne tisse ce que le discours de la culture du virtuel défait, à savoir dévoile. Ce dévoilement est de l'ordre d'une déssexualisation du corps et pourrait être entendu comme un délitement de la fonction sexuelle, qui est en train de s'opérer actuellement dans certains champs de la culture. Autrement dit, l'art traduirait ce qui constitue un malaise dans les interstices de la culture.

La fonction sexuelle tient sa source à la fois du corps et de la parole qui le fait advenir comme lieu de l'humain, à savoir comme altérité. Si le tissage des pulsions se défait, c'est l'avènement de la sexualité qui est mise à mal. Cette constatation métapsychologique et clinique nous permet de supposer que la déssexualisation du corps, repérée dans la culture (publicité Internet, etc.), pourrait être l'effet de la destitution, dans les discours actuels, du statut du corps érogène, corps voilé dans ses destins de corps mortel et sexué. Face à cette déssexualisation, la démarche artistique semble prendre le pari de retisser ce qui s'est défait, dans la culture, du destin du corps dans sa fonction sexuelle, créatrice. Le voilement - dévoilement du corps que met à l'oeuvre l'art contemporain, pourrait être conçu comme la trame d'un cheminement créateur ; comme un tissage de la fonction sexuelle déspecifiée, du corps pulsionnel.

Poussant cette logique un peu plus loin, ne pourrions nous pas soutenir que l'esthétique de l'extrême serait une ultime tentative de réponse, face à ce qui, du corps et de la sexualité, se délite dans les discours actuels de la science et de la médecine? Ce que l'art donne à voir et à entendre, à travers le trait de la provocation, c'est le débordement, au sens d'une déspecification de la fonction sexuelle du corps et de ses pulsions ; alors que le voilement - dévoilement, trait inhérent de sa mise en forme, pourrait être entendu comme la trame d'un cheminement créateur. Nous pouvons alors poser la question suivante : quels

sont les discours dont cette désépécification serait le résultat? Autrement dit, quels sont les traits majeurs de notre culture, auxquels s'articule logiquement l'expression extrême de l'art contemporain?

Rappelons que pendant des siècles, un certain discours social et religieux s'est attelé à promouvoir le salut de l'âme, il s'est acharné à convaincre les gens qu'ils n'avaient pas de corps. Alors qu'aujourd'hui, comme l'indique Jean Baudrillard,⁸ on s'obstine à soutenir le contraire, avec comme résultat que peu de monde s'intéresse au salut de son âme. C'est au contraire l'exaltation de l'image du corps qui se promet comme salutaire et se met au service du bonheur de l'homme.

Ce petit rappel permet de souligner, d'une part que le statut du corps n'a rien de naturel ni d'évident, d'autre part qu'en tant que produit de la culture, il est aussi un effet du discours. Notons que le corps comme effet de notre culture libérale est connoté comme un corps capital à rentabiliser, pur objet de consommation dont on dispose librement. Le corps, ainsi réapproprié par le discours libéral, se décline en fonction d'objectifs libéraux, suivant un principe normatif de jouissances et de rentabilités hédonistes (toujours plus lisse, plus parfait, plus fonctionnel). L'érotisme et la beauté des corps se présentent alors sous forme de signes au service d'un impératif qui tend à désincarner le corps et à effacer son destin. Le corps est ainsi connoté comme surface lisse, instrument homologue des autres objets asexués et fonctionnels qui véhiculent le bien-être de l'individu. C'est, nous semble-t-il, face à ce discours, que l'art dit « non », en faisant acte avec ses modes de création.

Sous cet angle, nous dirions que l'art tend à introduire le destin singulier du corps comme *présence réelle et éphémère*. Or, le prix de cette présence se paie en « livre de chair »,⁹ chair mutilée, marquée, en souffrance, que les artistes mettent au premier plan à travers la mise en scène du corps et de ses restes. Ceci pourrait également s'entendre comme un geste de dévoilement, qui en même temps voile puisqu'il réintroduit l'énigme : mais qu'est ce que ça peut vouloir dire ? Est-ce de l'art ?

L'énigmatique entaille que l'art porte au corps est, selon notre hypothèse, une tentative de réintroduction de la dimension de la castration, dimension niée par le discours libéral, et écartée par les champs de la science et de la culture du virtuel. Certes, cette entaille se donne à voir souvent sur le réel du corps et de ce fait, elle n'a pas beaucoup de rapport avec ce que nous appelons « castration » dans le champ métapsychologique. Néanmoins, il s'agit d'une trace cadrée, institutionnalisée et véhiculée par le discours artistique. C'est d'ailleurs en tant que

8. Jean Baudrillard, *La société de consommation* ed. Denoël 1970 p. 200

9. W. Shakespeare, *Le marchand de Venise*

telle qu'elle pourrait acquérir le statut de symbole du destin mortel et sexué du vivant. Nous proposons ainsi de considérer le versant extrême de l'art post-moderne comme une tentative de réincarnation du corps et une mise en avant des ses singuliers destins.

Par ailleurs, aux antipodes de la démarche artistique, se situe celle de la culture du virtuel qui prône, à travers les moyens technologiques actuels, une représentation désincarnée et fantomatique du corps. La logique de la culture du virtuel est essentiellement régie par le registre de l'imaginaire et elle est au service d'une fragilisation non seulement des contours l'image du corps comme limites, mais aussi du rapport à l'altérité.

Nous dirions alors qu'entre art et culture, s'opère le renversement d'une logique qui semble défier la limite indépassable de la castration comme point inaugural de l'humain, à savoir l'altérité. C'est face à une telle disposition que l'art met souvent à l'index la dimension de la pure perte, valeur symbolique partout niée ou forclosée et remplacée par des valeurs d'usage utilitaires.

Corps virtuel de la culture Internet : un résidu du temps de l'infantile

167

Il est remarquable que très souvent l'art contemporain fabrique son oeuvre d'une part avec le temps de la surprise et du hasard, d'autre part avec le corps et ses restes. Or, le corps et le temps sont des représentants de ce qui ne peut être ni possédé ni maîtrisé ; autrement dit, le corps et le temps représentent des instances privilégiées de l'expression de l'altérité.

En resserrant cet argument, nous dirions que la disposition extrême dans l'art opère avec le fil du réel, prélèvement essentiellement symbolique, afin d'opposer un refus face à la promesse fallacieuse de tranquillité devant le malheur ordinaire : la sexualité et la mort.

Ainsi, du côté de l'art, nous sommes souvent face à un discours et une oeuvre qui, plus que jamais, rappellent la dimension réelle et éphémère du corps comme présence. Or, un tel discours est actuellement aux antipodes de celui de la science, de la technologie et de la médecine. Grâce à leurs avancées, le corps a pu être échographié, scanné etc. Ces nouveaux aperçus du corps comme contenu/contenant, dedans/dehors, ont par ailleurs nourri l'imaginaire de la *toute puissance* et de la *maîtrise*.

L'élément de la toute puissance exalte l'imaginaire, mettant en avant l'illusion d'un corps libéré de ses contraintes, un corps désarrimé du symbolique, affranchi de son destin mortel et sexué. Si nous définissons le symbolique en tant qu'entaille portée à la toute puissance infantile, nous pouvons avancer que celle portée sur

le corps par le versant extrême de l'art, pourrait être entendue comme le refus d'adhérer au discours de la toute puissance et la maîtrise.

Nous faisons ainsi l'hypothèse que l'art, en intervenant sur le réel du corps, tend à introduire le corps comme présence réelle, tel un antidote face au discours de la science et de la culture du virtuel ; l'art restitue ainsi les bords d'une limite dépassée dans la culture.

En suivant Freud, nous soutenons que les chemins de la création comme destins du corps de la pulsion se trouvent barrés, quand la pulsion et son activité qui résultent de la castration sont mises à mal. C'est d'ailleurs cette négation du corps comme corps de la pulsion, corps érogène, que l'art dénonce à travers des modalités d'expression qui donnent à voir le corps blessé, sexué et mortel.

Le geste extrême de l'artiste est ainsi l'écho d'un malaise dans la culture ; il semble saisir ce qui, du symbolique, tend à être effacé par le discours de la culture libérale et la dimension virtuelle. Ces dispositions dans la culture reposent sur le principe de la toute puissance et de la maîtrise : elles appartiennent au temps logique de l'infantile. Nous pourrions avancer que la dimension du virtuel est une expression culturelle actuelle qui s'origine du résidu non symbolisé du temps logique de l'infantile; temps logique d'avant l'introduction de la marque du symbolique, c'est-à-dire d'avant l'inscription de la castration comme bord de la limite et de la structure du sujet.

De ce fait, il semble envisageable de considérer que les expériences extrêmes du champ artistique se présentent souvent comme une réponse qui borde ce qui, du corps, se présente comme malaise dans la culture, à travers les modalités du « sans limites » et du virtuel. C'est d'ailleurs à une telle logique que l'art porte une entaille, en introduisant le corps à partir de ses propres limites et contraintes dans le temps et l'espace.

Ainsi, nous dirions que l'introduction de la mort, à la fois comme extrême limite et comme possibilité dans la mise en forme artistique, érige de manière paradigmatique les coordonnées du hasard et du non maîtrisable, commémorant par là même le destin effacé du corps en tant que mortel et sexué.

Le statut de l'oeuvre d'art : un objet de transmission

Si l'introduction de l'esthétique de l'extrême dans l'art a trait au dépassement des limites dans d'autres domaines de la culture, alors nous pouvons concevoir ce versant de l'art comme une réponse face au discours du « toujours plus ».

Plus spécifiquement, quand l'instance surmoïque comme dimension discursive d'une limite se délite, celle-ci peut réapparaître au niveau de l'image

sous les traits de l'impératif, de l'excessif, du « toujours plus loin », dans ce qui est donné à voir ou exigé d'être vu. Ces traits représentent une tyrannie qui laisse le spectateur exsangue.

Ainsi, il est assez clair qu'aujourd'hui plus que jamais, l'art, à partir de ses performances, s'oppose à la fois au discours du « toujours plus » qui pourrait la promouvoir comme un moyen de distraction et de bien-être. Dans ce même esprit, l'oeuvre d'art s'oppose radicalement à l'usage de son oeuvre comme objet de consommation, même si celle-ci rejoint le marché de l'art.

L'oeuvre d'art fabriquée par ce qui est prélevé souvent sur le réel du corps, qui ne vaut que dans l'instant du hasard et de la surprise, le temps d'une performance, tend à rejoindre le statut de symbole de l'éphémère. Si les artistes n'aspirent plus nécessairement à voir leurs oeuvres rangées dans les musées, c'est parce que l'oeuvre n'est pas destinée à être transmise uniquement comme objet de collection. En ce sens, l'oeuvre d'art tend à acquérir le statut de symbole d'une absence, retrouvant ainsi sa fonction comme objet de transmission dans la culture.

En effet, il s'est avéré essentiel pendant ces dernières décennies de radicaliser le statut de l'oeuvre d'art comme objet transmissible mais non consommable. Démarcation vitale pour l'art et résultat inhérent à la distribution actuelle des discours dans la culture. L'oeuvre d'art fabriquée avec le réel du corps et du temps du vivant, ne peut être possédée ni comme objet de consommation ni comme objet de collection. Ce qui change alors, ce n'est pas seulement le rapport de l'artiste à son public, de l'artiste à son oeuvre, mais aussi les modalités de transmission de l'oeuvre d'art dans la culture. L'oeuvre d'art acquiert ainsi le statut de symbole d'un objet manquant, d'un objet qu'on ne peut pas conserver, qu'on ne peut pas posséder.

Mais pourquoi cette insistance à fabriquer l'oeuvre d'art avec les coordonnées du manque?

Nous pourrions esquisser une réponse en pensant que le statut de l'oeuvre d'art comme symbole d'une absence est au service de la fabrication des coordonnées d'une dette symbolique, à savoir d'une *dette impayable* puisqu'elle n'appartient pas à la logique des discours de consommation. De ce fait, l'oeuvre d'art comme objet éphémère, effet de surprise, instant du hasard, ne circule pas comme objet directement consommable, mais comme objet transmissible dans un lien social.

Ainsi, l'oeuvre d'art comme produit des reliquats du corps et du temps du vivant peut être considérée comme le symbole d'une dette à transmettre ; transmettre de soi, transmettre d'une génération à une autre, à savoir transmettre à travers le lien à l'autre.

Aux antipodes de cette logique se trouve celle de la culture du virtuel, qui est au service du gommage du lien social, ainsi que de tout risque de rencontre sexuelle. La logique du virtuel, au même titre que celle de l'art, se soutient du malaise actuel dans la culture; sauf que la première semble avancer en esquivant constamment le prix à payer par le sujet pour entrer dans la sexualité et le rapport à l'Autre, alors que la deuxième institue ce prix en tant qu'impayable. Cette différence laisse apparaître les pôles de transmission telles qu'ils se dessinent aujourd'hui dans le social.

D'une dette impayable, symbolique, qui inscrit les lois de la transmission, jusqu'à la dette impayée qui esquivé le prix à payer pour entrer dans le rapport à l'altérité: voici l'espace à l'intérieur duquel se dessine l'éventail des possibilités de l'écriture du malaise contemporain. Nous pouvons alors avancer en disant que ce que l'art interroge, c'est le risque non seulement de sa propre marchandisation, mais aussi le risque du ravalement du désir et de son objet au rang d'une logique de consommation.

Au fond, le pari fondamental de l'artiste n'est pas sa propre mort, bien que dans la performance paradigmatique d'Oldenbourg, l'artiste se voie obligé de passer par là. Son défi énigmatique introduit un choix qui est à entendre comme ce qui est mis à la place de la nécessité et de la fatalité. C'est d'ailleurs ce qui est stipulé par Freud dans son texte les trois coffrets, en disant qu'on choisit là où en réalité on obéit à la contrainte ...le libre choix... n'est à vraie dire pas un libre choix ¹⁰ posant le choix de la mort, au sens de la perte, de la castration, comme seule issue vers l'accomplissement du désir. C'est cette limite que tente de contourner la démarche virtuelle quand, à partir d'une disposition de la toute puissance, elle érige un corps asexué, fonctionnel et omniprésent, un corps qui n'est pas habité par le sens de la mort.

La discussion sur l'art et la culture nous conduit à l'hypothèse suivant laquelle le corps asexué et fonctionnel, promu par la dimension du virtuel, répond au même malaise que le geste extrême dans l'art. Ces deux courants illustrent les impasse et atypies de l'avènement du corps comme corps érogène, comme corps de la pulsion parce que mortel et sexué. Nous soutenons plus particulièrement que la représentation de l'image du corps que l'art et la culture proposent, traduit les coordonnées de l'écriture du malaise actuel et trouve sa source dans ce que nous pouvons appeler une désintrinsication et une déspécification des pulsions, dont dépendent les diverses pathologies de l'image du corps.

10. Freud, « Le motif du choix des coffrets », p. 79

11. G. Clérambault, *Œuvres psychiatriques*. Notamment nous renvoyons notre lecteur à la cinquième partie sur l'automatisme mental.

Désintrinsication pulsionnelle et atteinte de l'image du corps

Les diverses pathologies et atypies de l'image du corps se donnent à entendre dans le discours des patients à travers une diversité clinique, qui s'étend des expressions fugaces d'inquiétante étrangeté appartenant à la psychopathologie de la vie quotidienne, aux phénomènes hallucinatoires et à l'automatisme mental.¹¹ L'image parasitée, transparente, étrangère, dédoublée, méconnue, etc., traduit le délitement de ses limites, substantialisant l'accès immédiat au corps et à la pensée de l'autre.

« Je suis moche », me dit une adolescente, « Je le sais, on me le dit partout, où que je passe, je l'entends dans le regard des autres, c'est leur regard qui me le dit (...) je l'entends dans leur regard (...) tu es un thon, tu n'as pas droit de vivre telle que tu es. » Elle m'explique tout au long des séances son impossible à vivre avec le corps et l'apparence qu'elle a.

Le regard s'émancipe, il n'est plus métaphoriquement parlant évocateur, il devient injonction surmoïque qui surgit dans le réel comme voix hallucinée. L'oeil parle : il s'agit de ce qu'on peut appeler folie et constitue une conséquence extrême de la déspecification et de la désintrinsication pulsionnelle. Si « la santé c'est la vie dans le silence des organes (Leriche), nous pouvons concevoir ce silence comme une représentation de la mort.¹² Cette mort est une négation du vivant, consubstantielle de la trace effacée, empreinte de la castration symbolique. Elle constitue le prix à payer pour que le soma passe au rang de corps et elle se donne à entendre comme une mort qui porte la vie au lieu de l'emporter.

Par ailleurs, la fonction de la pulsion partielle articule la parole au corps, en faisant taire l'organe. Or, dans certaines pathologies de l'image du corps, l'organe peut devenir autonome, traduisant l'atteinte du fonctionnement des pulsions. Quand, par exemple, le regard devient voix audible dans le réel, il s'agit de repérer à la fois la déspecification de la pulsion scopique et de la pulsion invocante ainsi que leur désintrinsication. L'oeil qui devient insultant, est tout à fait distinct d'un regard évocateur qui ne livre pas le secret du désir qui l'anime. L'oeil insultant, pur commandement surmoïque, surgit dans le réel et parasite l'image en délitant ses contours. De telles expressions cliniques reflètent la destitution de la fonction métaphorique de la pulsion et la mise en oeuvre de la pulsion de mort.

Comment pourrions-nous entendre une telle occurrence clinique et métapsychologique ?

Partons de l'idée que les pulsions se disent métaphoriquement et prenons comme exemple l'oeuvre de la pulsion de regarder.

12. Freud Le motif du choix des coffrets p. 71

Un regard peut être parlant, froid, pénétrant, évocateur. Mais quoi qu'il en soit, un tel regard se dit métaphoriquement et surtout, il ne livre pas n'énigme du désire qui l'anime. C'est alors comme tissage d'un revêtement agalmatique, énigmatique, que l'oeuvre de la pulsion scopique se met au service de la vie, en recouvrant l'horreur de la cause du désir qui est à la base de la constitution du sujet comme désirant.

Quand la pulsion n'assume plus sa fonction métaphorique, le revêtement agalmatique tombe et l'horreur se dévoile : vision qui délite l'image, la parasite, défaisant ses contours, puisque ce qui est amené au premier plan est ce qui devait rester voilé.¹³ L'irruption dans le champ scopique de ce qui devait rester à l'écart, « à la marge de l'échange des regards »¹⁴, se trouve à l'origine de toutes les modalités de l'atteinte de l'image du corps et constitue l'oeuvre de la pulsion de mort. Quand l'image se délite, ce qui apparaît au premier plan, c'est ce que Lacan appelle « l'objet petit a cause du désir ». Le surgissement de ce qui devait rester voilé est au service de la fascination, conséquence de l'oeuvre de la pulsion de mort.

Dans de tels moments, il ne s'agit plus de contempler le regard énigmatique tel celui de la Joconde par exemple, regard oblique qui ne dévoile rien du désir qui l'anime, regard évocateur qui introduit la virtualité comme cause du désir, et pas comme but. Pendant ces moments d'étrangeté, voire de fascination, l'image du corps s'anticipe comme atteinte et le regard dénonce par la voix hallucinée l'oeil ravi, conséquence de la désintrinsication pulsionnelle.

Quand le voile agalmatique se déchire, la fascination prend le dessus, introduisant la disposition de la captation médusant qui ne supporte aucun élément tiers, aucune métaphorisation libératrice. Le regard s'entend ainsi dans le réel livrer la cause du désir qui l'anime.

Résister à cette fascination appelle à un « courageux regard »¹⁵, un regard oblique.¹⁶ C'est dans ce sens que savoir regarder, fait référence à une position éthique face au monde, position éthique dont dépend la constitution de l'image du corps et de ses atypies, voire pathologies.

Nous pouvons alors considérer que les formes contemporaines de création et d'expression dans la culture et dans l'art, épinglent à la fois le trait de l'effraction faite au corps, tout en appelant à un positionnement éthique. Et il s'agit d'entendre l'éthique comme limite du possible et comme condition de l'humain.

13. Voir le texte de Freud, « L'inquiétante étrangeté ».

14. Voir le texte de Lacan, « De nos antécédents »

15. Voir *Le séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* de J. Lacan et notamment la leçon XX intitulée : « En toi plus que toi », p. 237-248.

16. P. Quignard *Le sexe et l'effroi*, ed. Gallimard, Paris 1994

Référence

- ARDENNE, P. 2006. *Extrême esthétiques de la limite dépassé*. Flammarion.
- BAUDELAIRE, C. *Le peintre de la vie moderne*, OEuvres complètes, t. 11, ed. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll ; « La Pléiade », 1976
- BAUDRILLARD, J. *La société de consommation*, ed. Denoël, coll. Folio essais Paris 1970S.
- Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, ed. Gallimard, Paris 1987
- CLÉRAMBAUT, G. *OEuvres psychiatriques*, ed. Frénésie, coll. Insania, Parie 1988
- FREUD, S. « Le motif du choix des coffrets », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais* ed. Gallimard, coll. folio /essais, Paris 1985.
- _____ « l'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autre essais*, ed. Gallimard, coll. follio/ essais, Paris 1985 P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*
- HABERMANS, J. *Le discours philosophique de la modernité* , trad. Bouchindhomme et R. Rochlitz, ed. Gallimard, Paris 1988.
- LACAN, J. « De nos antécédents », dans Les écrits, ed. Seuil Paris 1966
- LACAN, J. *Le séminaire livre XI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed. Seuil Paris 19
- QUIGNARD, P. *Le sexe et l'effroi*, ed. Gallimard, Paris 1994
- RIOUT, D. *Qu'est ce que l'art moderne ?* ed. Galliard parsi coll. folio/essais Paris 2000
- SHAKESPEARE, W. *Le marchand de Venise*, ed. Robert Laffont, S.A., Paris, 2000.S. Freud « Sur les explications sexuelles données aux enfants »

Résumés

Nos basamos en la idea de que la cuestión del cuerpo y sus destinos es fundamental en el campo de la clínica psicoanalítica. Es verdad que el cuerpo del psicoanálisis no coincide ni con aquel de la artes plásticas, ni con el cuerpo como pura virtualidad – como se manifiesta en determinadas producciones culturales actuales. Creemos sin embargo que el status de esos cuerpos, por más heteróclitos que ellos sean, se encuentran en estrecha relación dialéctica y se esclarecen mutuamente.

Hemos observado, ya por alguna décadas, una presencia insistente del cuerpo en la imagen y en el arte. Lo que se muestra al ojo del espectador es muchas veces cuerpos sin sexo, mutilados, escarificados, en efracción. Frente a esas intrusiones constantes que determinadas modalidades de expresión ponen en escena, otras producciones culturales imponen, a través de la internet, el cuerpo como pura virtualidad.

Proponemos discutir la hipótesis que defiende que el gesto del artista, a veces extremo, muestra e propone lo que, por medio de la forclusión, la cultura se recusa ver: el destino del cuerpo como mortal y sexuado. Del mismo modo, el cuerpo virtual, cuerpo inmaterial omnipresente, se presenta como una aparición fantasmagórica intrusiva que responde, en el fondo, a la misma lógica de efracción que se encuentra en determinadas corrientes artísticas, como el accionismo vienés, el body art, etc.

Palabras-clave: *cuerpo, pulsion, sexualidad*

Baseamo-nos na idéia que a questão do corpo e dos seus destinos é fundamental no campo da clínica psicanalítica. É verdade que o corpo, na psicanálise, não coincide nem com aquele das artes plásticas, nem com o corpo como pura virtualidade, assim como ele se manifesta em determinadas produções culturais atuais. Porém, acreditamos que os status destes corpos, por mais heteróclitos que eles sejam, se encontram em estreita dialetização e se esclarecem mutuamente.

Assim, temos observado, já por algumas décadas, uma presença insistente do corpo na imagem e na arte. O que se mostra ao olho do espectador é, muitas vezes, corpos dessexuados, mutilados, escarificados, em efração. Frente a essas intrusões constantes que determinadas modalidades de expressão põem em cena, outras produções culturais impõem, através da Internet, o corpo como pura virtualidade. Propomos discutir a hipótese que defende que o gesto, às vezes extremo, do artista mostra e propõe o que a cultura se recusa a ver por meio da forclusão: o destino do corpo como mortal e sexuado. Do mesmo modo, o corpo virtual, corpo imaterial, onipresente, se apresenta como uma aparição fantômica, intrusiva, que responde, no fundo, à mesma lógica de efração que se encontra em determinadas correntes artísticas como o acionismo vienense, o body art.

Palavras-chave: *corpo, pulsão, sexualidade.*

This article is based on the notion that the body and its destiny are fundamental in the field of the psychoanalytic clinic. It is true that the body dealt with in psychoanalysis does not coincide with that treated by the visual arts, nor with that seen as virtuality, nor that displayed in certain current cultural productions. However, we feel that the statuses of these bodies, as heteroclite as they may seem to be, are in close dialectization and mutually explain one another.

For the last several decades we have thus observed an insistent presence of the body in images and in the arts. The bodies displayed to spectators are often desexualized, mutilated and scarred bodies. Concurrently with these constant intrusions by certain modalities of expression, other cultural productions use the

internet to expose the body as pure virtuality. We propose to discuss here the hypothesis that the sometimes extreme gestures by artists show and propose what culture refuses to see, due to forclusion, namely, the destiny of the body as mortal and sexuated. Likewise, the virtual, immaterial and omnipresent body is presented as a fantasmatic and intrusive apparition that, in the final analysis, responds to the same logic of mutilation that one sees in certain artistic currents, such as Viennese actionism, body art, etc.

Key-words: body, drive, sexuality

ANGÉLIQUE CHRISTAKI

*Psychologue clinicienne - Psychanalyste,
Docteur en psychopathologie fondamentale et psychanalyse,
Chargé de cours à l'université Paris 7,
Chercheur associé au CRPM de l'université Paris 7.*

Recebido em 10 de setembro de 2007

Aceito em 30 de setembro

Revisado em 15 de outubro de 2007