

Resacralisation
idéalisations
Corps sacré, morcelé, codifié, fictionné

Publié

« La Resacralisation du corps »

Actes du colloque « Définitions de la culture visuelle III, Art et philosophie »,
Musée d'art contemporain, mars 1998. p. 89-109.

La Resacralisation du corps

Notre propos ici n'est pas d'exposer la place du corps dans le paysage philosophico-théologique qui a dominé l'Occident depuis Platon. Nous avons seulement voulu vérifier si les images du corps dans les arts actuels ne témoignaient pas des mêmes mouvements d'idéalisation, de réaction carnée et de rédemption qui caractérise l'art pré-moderne. La question est donc, pour annoncer la couleur : — est-ce que l'idéalisation technologique rejoue l'idéalisation théologique ? Est-ce que la robe de chair (1987) de Sterbak rejoue le bœuf écorché (1655) de Rembrandt, trois siècles plus tard ?

Modèle philosophico-théologique

Équilibre chair/ esprit	Idéalisation	Réaction carnée ou contre-idéalisation	Rédemption Divinisation
----------------------------	--------------	---	----------------------------

Il apparaît d'emblée que l'équilibre chair/esprit est perturbé. Ensuite que l'idéalisation à laquelle est exposé le corps contemporain est de nature différente : effet de la science et non pas de la religion. C'est pourquoi nous parlerons plutôt de déréalisation. Et finalement, que la réaction carnée ne saurait être considérée comme un désir de rédemption et d'unité retrouvée, qu'elle vise avant tout à régénérer l'efficacité symbolique de l'image.

Modèle médiatico-technique

Déséquilibre chair/ esprit	Déréalisation	Réaction carnée ou parodie	Repotentialisation de l'image
-------------------------------	---------------	-------------------------------	----------------------------------

Nous prêterons une attention particulière à une articulation essentielle : le passage de la réaction carnée à la rédemption. En effet, dans le modèle philosophico-théologique, dans la réaction carnée, la proximité du sang (mais aussi de l'immonde) rend l'image plus forte, lui prête une plus grande efficacité symbolique : alors le corps paraît plus réel, la souffrance de ce corps paraît plus vraie, sa valeur sacrificielle plus haute, et donc sa divinisation assurée. Nous ne sommes pas sûr que la réaction carnée dans le contexte médiatico-technique serve la même visée. Ce que nous examinons à partir des œuvres de quelques artistes contemporains que nous oserons mettre en rapport, à titre expérimental, avec quelques œuvres de l'histoire plus ancienne.

Le principe d'unité

1- Mon corps est unique : quelles sont les chances que j'aie le même visage que quelqu'un d'autre, que j'aie le même visage et le même nom de surcroît ? Nous photographions les visages pour consacrer le caractère unique de chaque individu, car le visage serait le lieu même de leur identité, le visage n'ayant de cesse de révéler la signification de l'humain. Pourtant mon expérience du corps n'est pas aussi assurée. Le fait de posséder un corps est certes quelque chose que nous avons en commun, pourtant le corps reste pour chacun de nous un espace abstrait, étranger, anonyme. Notre propre corps est souvent pour nous une image abstraite : c'est ce qu'exprime Kiki Smith lorsqu'elle travaille sur notre appartenance au corps, ou plutôt sur notre non-coïncidence avec notre corps.

Le corps est toujours lieu d'une expérience de déperdition (la carence affective, la blessure narcissique, la maladie puis la mort). Il est lieu d'une expérience privée (l'authenticité de l'intime) et en même temps c'est un enjeu qui nous échappe (la femme ou l'homme, la vie ou la mort, ...). En fait, nous ne pouvons dire grand chose de ces expériences, quand le corps n'a toujours été pensé que dans un modèle aristotélicien de cohérence organique, dans une **forme unitaire** qui est aussi — comme on le voit mieux aujourd'hui — une norme ethnique et sexuelle. La permanence de cette forme semble incontestable, pourtant le corps n'est-il pas pétri, façonné, déformé par l'espace social qui rend possible la vie humaine ? Au vu de « Ice Man », bronze, 1995-1996, de Kiki Smith, on se demande quelle est cette période glaciaire qui — aujourd'hui — fait de nous de telles momies (de *mûm* « cire »), de quelle glaces invisibles nous sommes prisonniers ?

Les profanations du corps dans les œuvres et les performances aujourd'hui nous font réaliser à quel point nous croyons au corps sacré. Certes on ne peut ouvrir le corps, c'est-à-dire l'écorcher, le dépecer, l'éviscérer ... on ne peut le supporter. Le corps reste pour nous le garant de **coïncider avec notre être**, que l'être est mono-organique. Mais le corps ouvert révèle qu'il n'est pas notre être, mais qu'il est un avoir. Le corps est un **avoir** sans âme, et ne saurait donc nous composer une existence. Ce corps n'est qu'une « ferme d'organes », malgré la fiction d'une identité préétablie. Alors où est l'être ? L'être est ailleurs.

Corps sacré Le corps est une empreinte unique, dérivée d'une idée de l'humain qui constitue sa visibilité et son intelligibilité.	Corps codifié code génétique et codes numériques, instrumentaux et virtuels Le corps comme combinaison unique se manifeste comme exacerbation de la chair	Corps fictionné Chaque corps produit sa fiction , comme s'il pouvait à lui seul constituer un langage et se signifier dans ce langage.
--	---	---

2- Nous avons le sentiment que le corps codifié, numérisé est clonable, dans une répétition qui entraîne une plus grande uniformité sociale. Au corps sacré succède un corps codifié. Ce corps est encore unique : nous avons une chance sur 200 millions de posséder la même signature ADN que quelqu'un d'autre. C'est un corps devenu combinaison unique. Notre question est de savoir si la nouvelle idéalisation du corps (le corps devenu algorithme abstrait) que propose le modèle médiatico-technique, ainsi que la réaction carnée qu'elle suscite (le corps comme combinaison d'organes), — de savoir donc si ces deux mouvements possèdent leur articulation propre ou bien s'ils dépendent encore, dans leur efficacité symbolique, de l'ancien monde platonicien.

Les organes sont au plus souvent vus comme des pièces détachées qui peuvent s'assembler dans un tout organique : ils doivent s'accumuler pour constituer une plénitude du corps. On se représente plus difficilement l'organe comme vide, des kilomètres de vide pour la circulation des fluides. Ce qui infléchi notre regard sur le corps, c'est notre besoin de le contrôler et de combler le corps immaîtrisable. Kiki Smith préconise une approche très concrète : la longueur de l'intestin (« Intestin », 1992, bronze de plus de 9 mètres), le volume sanguin, la surface épidermique, ... Cette séparation des organes ne manque pas de nous paraître pathologique : dans la maladie les organes, jusque là invisible et silencieux se font entendre et entrent en conflit, chacun faisant cavalier seul. Le corps interne, ouvert et disparate, nous échappe, dans son refus de se laisser figurer et de comparaître comme objet. Le corps interne n'est plus objectivé, il retrouve sa plasticité, redevient lieu des métamorphoses à la limite du dégoût et du désir.

Kiki Smith traduit en termes plastiques sa fascination envers les maladies, jusqu'au moment où la maladie est trop présente, ou du moins exige un tribut trop lourd d'absences (dont la sœur de l'artiste, décédée du Sida). La maladie, puis la mort — décomposition. Kiki Smith traduit en termes concrets sa fascination morbide pour la mobilité allotropique des organes (de l'utérus dans le ventre, de l'oreille sur le bras...). La traduction du corps dans différents matériaux : cire, bronze, verre, terra-cotta, ... démontre **sa capacité de traverser les éléments et de maintenir ses caractéristiques formelles, comme si cette forme-corps était l'incarnation d'une réalité spirituelle.** Ce dont Kiki Smith donne l'illustration macabre avec sa « Vierge Marie », 1992, devenue un écorché de cire qui nous ouvre les bras. Corps resacralisé par l'acte sacrificiel de lui arracher la peau, pour en révéler une profondeur souffrante et vraie. Est-ce l'âme, comme modèle (philosophico-théologique) d'unité et de clôture, qui résiste à tous les supplices et continue d'assurer la cohésion des chairs ? Ou bien est-ce plutôt le sang, quand la Vierge semble surgir des entrailles du monde, de ce que Hegel appelait le « sang universel ».

« le sang universel qui, omniprésent, n'est ni troublé, ni interrompu dans son cours par aucune différence, qui est plutôt lui-même toutes les différences aussi bien que leur être supprimé; il a des pulsations en soi-même sans se mouvoir, il tremble dans ses profondeurs sans être inquiet. »

3- Dans le contexte médiatico-technique, le corps sera **resacralisé avec la création d'un nouveau principe d'unité qui rameute et mobilise le tout** : ce qui pose le problème d'inscrire l'unité d'un corps devenu fantasme, d'un corps perpétuellement

échangeable, qui ne cesse de se réécrire en fonction des autres corps. Lorsque la vie redevient un flux sémiotique : une création de formes qui jaillissent et se cristallisent selon les milieux, qui se dispersent selon les surfaces d'inscription, et qui maintiennent pourtant le vivant. Quel seront ces nouveaux principes d'unité ? Nous pouvons en suggérer deux : l'emprise des figures et l'asservissement mécanique.

Pour Kiki Smith, le simple fait **créer des figures s'apparente à la construction de nouveaux corps**. Il s'agit d'un acte qui entre en compétition avec l'âge et la maladies qui travaillent à déconstruire le corps. Car le corps est traversé de mimétismes (voir Kiki Smith, « Langue et main » de 1995), de configurations, de processus symboliques qui en assurent la constitution et le fonctionnement. Traversé par les discours, le corps est le lieu d'un langage commun, c'est un espace ouvert qui accueille des événements multiples : certains microscopiques, d'autres qui ravagent la vie même.

En ce sens, Kiki Smith se révèle nietzschéenne, dans l'affirmation que vivre c'est fabuler. Elle joue d'une décomposition pseudo-médicale du corps, en donne une visibilité quasi-anatomique, mais elle démontre bien l'antinomie de l'art et de la science. La représentation scientifique produit une abstraction du corps qu'elle substitue à celui-ci au profit d'une «vérité ». Tandis que les représentations de Smith semblent rejouer la pétrification que ne manque pas de produire le discours précédent lorsqu'il perd de vue la dimension affective et sensible de la vie. Les anciennes idéalizations du corps étaient platoniciennes et chrétiennes. Ce qu'il faut voir c'est que les nouvelles idéalizations, que ce soit dans l'exaltation ou dans la contrôle, ne peuvent que l'extérioriser comme objet physique javelisé, formolisé (sic). Smith nous fait sentir que la science est aussi une représentation, qu'en art la représentation se reconnaît comme telle, ce qui ouvre une lecture du corps où il nous apparaît habité par un instinct plastique et aussi un capacité d'assimilation symbolique de la couleur du monde.

Quant à l'asservissement mécanique, le 2e principe d'unité, j'y passe tout de suite. Mais auparavant je veux quelque peu reposer le problème.

Le fondement sacré

Trois époques, ou encore trois moments théoriques simultanés :

<p>Pathos : prêter un principe, qui en assure la cohésion et la signification, à toute chose. Ce principe dans les corps : le sacra.</p>	<p>Pathos inversé : perte d'âme : « inanimata » Morcellement, fragmentation, assemblage, combinaison</p>	<p>Corps repassionné : remonté du pathème.</p>
--	---	---

1- Je voudrais donc revenir au principe originel que nous appelons sacra. Le sacra, comme principe sacré de l'unicité du corps, réside dans le corps comme intériorité et profondeur, c'est pourquoi il apparaît menacé lorsqu'on ouvre le corps et expose son intériorité, car ce corps sacré est un modèle pour tous les systèmes fermés. Corps

délimité, corps circonscrit : microcosme dans un macrocosme, miroir sacré dans l'univers.

Le **corps sacré** représente un **équilibre entre la chair et l'esprit**. La culture philosophico-théologique favorise la dimension spirituelle, pourtant il s'agit toujours d'une spiritualité qui reste enracinée dans le corps sacré et qui ne le conteste pas. L'idéalisation du corps, la **spiritualisation de la chair** ont trouvée leur expression la plus haute dans les corps extatiques et parfaits de l'art classique et dans le baroque, sans remettre en question la sacralité du corps. On donnera pour exemple les crucifixions de Guido Reni (début 17^e siècle). Dans notre contexte contemporain, nous devons constater une schizophrénie du corps sacré, avec un écart grandissant entre la peau d'une part qui apparaît comme extériorité morte, et l'expérience de notre humanité d'autre part, devenue intériorité irrejoignable. La chair se trouve déchirée entre les deux, emportée dans une oscillation violente où elle nous paraît tantôt trop lourde dans son désir d'élévation, tantôt elle nous semble l'exacerbation la plus intime de notre être.

Autre point qui doit être soulevé, bien que nous ne développerons pas cet aspect de la question : les figures contemporaines de la crucifixion sont transformées. Le corps sacré subit quelques déplacements : la croix est placée sens dessus dessous, le Crucifié devient femme, etc. chaque époque se reconnaît dans une nouvelle forme de supplice : électrocution, simulacre S&M, etc. Si nous rejouons la crucifixion, quand bien même ce serait pour en faire un rituel immonde, quel effet pouvons-nous en tirer sans nécessairement l'inscrire encore une fois dans un modèle philosophico-théologique, et donc perpétuer ce modèle ?

En quoi « Elliot and Dominick », 1979, de Mapplethorpe rejoue la « Crucifixion de saint-Pierre », 1600, de Reni. En quoi le « Christ », 1988, du même Mapplethorpe, ne rejoue-t-il pas la crucifixion dans son acception la plus générale ?

2- Notre époque a produit une **nouvelle idéalisation du corps** : le corps synthétique, instrumentalisé. Cette idéalisation, soutenue par des relais technologiques, a produit des effets de **dé-réalisation** sans précédent. Le cinéma, la publicité, les normes collectives prennent le relais de cette déréalisation. Esthétique du silicone, idolâtrie du papier glacé, fascination de l'algorithme : le corps — le visage même — est déserté par la signification sacrée de ce que c'est de posséder un corps humain. Le corps sacré était un lieu signifiant, où une signification n'avait de cesse de nous être signifiée. Le corps devenu signe reconduit-il cette signification ? Le corps numérisé a perdu son intériorité et sa profondeur : il est littéralement éventré, mis-à-plat, ce qui permet une mobilité des parties sur la surface, mais nous expose à une expérience de l'arbitraire et du vide.

Symbolique	sacra	image/forme du corps	âme	signification de la vie
	corps morcelé	s u b s t r a t matériel	machine	vie concrète

Avec Jana Sterbak nous prenons du recul dans notre corps, nos membres ne sont bientôt plus qu'une périphérie lointaine. Nos relais corporels apparaissent pour ce qu'ils sont : des dispositifs bien dressés par l'habitude, la culture, l'ordre médical. On croyait voir

l'individu, on ne voyait qu'un ensemble de relais mécaniques et sensoriels. Jana Sterbak accentue les relais, en invente de nouveaux, pour les faire apparaître comme tels et pour modifier notre perception de l'individu : celui-ci apparaît plus que jamais fragile et nu sous ses déterminations politiques, technologiques et culturelles. Dans l'écart entre l'esprit et la chair, le corps est (mal)traité comme un simple relais mécanique. Comme si l'expérience ne pouvait s'inscrire qu'au prix d'un viol du corps et aussi d'une violence pour l'esprit.

Dans ce retrait nous cherchons en vain à retrouver l'autonomie imaginaire d'un moi. L'individu éprouve concrètement la multiplicité des relais auxquels il doit son rapport à l'extérieur et à lui-même, il s'éprouve comme un labyrinthe. L'artiste cherche plutôt à retrouver une ingénuité des rapports (à l'extérieur, à lui-même) dans un art de l'interface où l'objet (l'outil, le vêtement, — toutes les médiations) prolonge le corps, le limite, l'allégorise, s'y attache et s'en détache. Jana Sterbak ne donne pas la technologie en spectacle, ses robots restent modestes à la façon d'appareils domestiques. Ce qui ne l'empêche pas de décrire l'harnachement du corps par des tyrans familiers: tandis que l'homme tente de stabiliser sa carcasse de fer (« Sysiphe II », 1991), la femme veut prendre les commandes de sa robe-cage (« Télécommande II », 1989). **L'unité du corps n'est pas assurée par une subjectivation** (dans un mythique jeu spéculaire) **mais par un assujettissement dans le travail et la production. Nous ne trouvons notre unité que robotisés**, c'est-à-dire télécommandés et réduits à l'esclavage. Le Sysiphe de Sterbak ne rejoue-t-il pas « L'Esclave révolté », 1513, de Michel-Ange ? Avec cette différence que le corps d'aujourd'hui est puissant parce qu'il se donne des prolongements roboticiens. Le corps est séduisant parce qu'il parle les codes hystériques et dominants. « Télécommande », « Sysiphe II » exposent la double contrainte de la séduction et de la puissance programmée.

Les hommes et les femmes d'aujourd'hui sont de nouveaux esclaves, du moins **soumis parce que déréalisés** lorsqu'ils répondent à des commandes automatiques et obéissent à des représentations. Avec l'automatisation de l'industrie, la chair instrumentée et numérisée est partout. L'« Homme générique », 1987, de Jana Sterbak nous apparaît comme le Golem du XXe siècle, il n'a pas la vérité sur le front mais un code-barre sur la nuque. Il n'est peut-être pas télécommandé, mais il passe sous le lecteur optique. Nous-mêmes sommes devenus des « télévoyeurs » dans des codes totalitaires qui ne reconnaissent que du pré-codé.

Corps sacré Idéalisation exaltations	Déréalisation corps numérisé instrumentalisé, virtualisé	Réaction charnelle, carnée exacerbations	Nouvelles incarnations resacralisation
---	--	--	--

3- Contre la déréalisation du corps (par le virtuel, par la robotisation), nous assistons à la résurgence d'un réalisme de la chair, nous assistons au retour d'un corps par trop concret : viande, charogne, ... Nous pouvons formuler cette opposition comme suit : l'idéalisation est une exaltation du corps et de l'esprit, la réaction carnée est une exacerbation du corps : jusqu'au sang, jusqu'à la charogne. Certes l'intérêt pour la dégénérescence a toujours été présent dans la tradition philosophique, comme garantie

d'un ancrage dans le réel.

Mais il faut vraiment être philosophe pour soutenir un tel intérêt, le plus souvent la conscience apeurée recule devant le monde, elle se cantonne dans un repli anorexique par l'effroi que lui procurent nos propres chairs. Pour cette conscience le corps est trop lourd, trop opaque : c'est une enveloppe de viande et d'os, de nerfs et de viscères. « Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexiques », 1987, n'est pas seulement un rêve de cannibale, c'est le corps comme machine musculaire devenue **étrangère à soi**. Un vêtement qui rend le corps plus nu, dégagé de son tissu culturel. La robe de chair fait remonter le corps profond : le corps profond devient surface, vêtement. Quand la peau disparaît, le corps n'est plus qu'une viande sans profondeur, qui ne donne plus prise à l'idéalisation, ou même la déréalisation. Quoi de plus réel que l'individu réduit à son poids en viande. Ce qui nous rend perplexe c'est cependant ceci : en quoi la chair sanguinolente, sinon la charogne serait plus réelle qu'une beauté diaphane, éthérée, séraphique ? Le « Bœuf écorché », 1655, de Rembrandt, constituait en son temps un nécessaire ancrage dans le réel ? En quoi la « Robe de chair » pour albinos anorexique ne rejoue pas le « Bœuf écorché », une viande écorchée qui ne connaîtra jamais de rédemption ?

La réaction carnée ne constitue pas un retour au réel. Certes elle constitue une réaction contre les représentations spiritualisantes et techno-scientifiques, mais elle risque de devenir une autre représentation qui se prend pour la vérité. Comme dirait Nietzsche, c'est une autre fable : le retour de la chair aujourd'hui produit la fable d'une vérité du corps. Cette vérité est encore ailleurs, il faudrait regarder du côté de l'assujettissement par la technique, par le contrôle, ..., et développer une réflexion sur les contraintes du corps sans recourir aux figures de la chair martyrisée. Car notre tendance est toujours (pour ainsi dire) de désigner le réel en mettant un croix dessus : une croix pour annuler (les morts sont bien réels), pour barrer (les aliénés, les fous, qui sont condamnés à leur destin troublé), pour crucifier (quand la chair serait bien réelle puisqu'on peut l'arrêter, la clouer sur le bois). En ce sens, même la Crucifixion serait une fable, comme mise en scène d'une réalité sanglante du corps (pour prouver qu'il est devenu homme), mise en scène d'une souffrance vraie, pour que le sacrifice soit entier et la re-divinisation mieux attestée. C'est ce que dirait Artaud qui rappelle qu'il y a pire : il fait état des 58 électrochocs qui lui ont été infligés à Rodez. La vraie crucifixion, c'est ce qui cloue l'existence humaine à son propre sort. C'est la crucifixion par le sexe et par le sang dans un nécessaire don de soi à la vie .

La robe de chair est portée par un mannequin élégant, quelques jours plus tard elle n'est plus qu'un reliquaire desséché. Le corps est sacrifié au rêve désincarné de l'esprit, à la nécessité de se couler dans une représentation séduisante? Ce qui ne lui permet pas d'échapper au temps. La déréalisation va toujours dans le sens d'une dégradation. Dans notre culture ce n'est pas seulement le corps qui devient une abstraction, la vue est devenue abstraite. **La robe de chair redonne à la vue et au corps leur dimension charnelle**. Nous rappelant que la réalité corporelle détermine notre pensée et nos moyens, — rappelant aussi que toute perception est par avance structurée par un dispositif de séduction : notre société a idéalisé la sexualité et pourtant elle fait de l'objet sexuel une viande sur pied.

J'ai été étonné de retrouver que Nietzsche parle des « albinos du concept ». L'albinos de Sterbak c'est encore l'albinos nietzschéen : nous sommes devenus albinos à force de nous vêtir, ou d'être revêtus d'interprétations froides, de concepts vides, de morales bien-pensantes. Mettre la viande sur l'albinos c'est faire apparaître l'être humain comme un tissu de pulsions élémentaires. Sterbak ferait volontiers partie de ceux que Nietzsche appelait les philosophes de l'avenir, ou encore les « tentateurs », lorsqu'elle contribue à mettre en lumière l'effroyable *homo natura* :

« il faut reconnaître et mettre en lumière l'effroyable texte primitif de l'*homo natura*. Réintégrer l'homme dans la nature, triompher des nombreuses interprétations vaines et fumeuses qui ont été griffonnées ou barbouillées sur ce texte primitif éternel. »

Redonner une réalité au corps mais aussi à la vue : voilà ce qui se joue dans la réaction carnée. Il s'agit de recharger la représentation de son pouvoir de représenter (elle redevient un texte primitif). Tout commence avec le postulat aristotélicien (et par après freudien) que la représentation a le pouvoir de capter la souffrance, de se substituer à l'événement, de devenir le lieu de l'expérience, et ainsi l'épuiser. Pour que la représentation ait le pouvoir d'opérer cette catharsis, — il lui faut un pouvoir de représentation qu'elle gagne par la proximité du sang. La réaction carnée, contre toutes idéalizations, tient davantage à une nécessité du symbolique qu'à un espoir de rédemption-purgation. C'est le prix du sens, c'est la violence dont se nourrit toute inscription. Le symbolique se nourrit du corps, le corps se nourrit du symbolique (de fictions, de figures, ...).

4- Si on découvrait Le Caravage aujourd'hui, comme peintre contemporain, on ne le trouverait pas très percutant. Ses fruits auraient beau éclater de sensualité. Aujourd'hui il faut payer de son corps, offert sacrificiellement au scalpel, pour retenir l'attention. Nous sommes de plus en plus anesthésiés par les images et anesthésiés aux images : il n'y a pas de sens quand il n'y a pas de sang. Alors comment repotentialiser l'image sans payer de son corps ? Certains artistes (Orlan, Sterbak, Smith, ... pour nommer ceux qui nous occupent ici) repotentialisent l'image en travaillant directement sur l'image qui nous tient le plus à cœur : l'image du corps qui nous apparaît la clef même de notre existence. Dans ce nouveau Caravage, les raisins sont mangés par le chirurgien.

Le réalisme charnel nous apparaît alors sous un autre angle : le corps devient viande parce qu'il est crucifié, c'est la chair crucifiée par la science et par l'histoire. La chair est dégradée par la perte d'humanité : une même revendication remonte de la crucifixion de Grünewald (Retable d'Issenheim) à « A Man », 1988, de Kiki Smith, en interposant « Noli me tangere », 1983, de Sterbak où la couronne d'épines devient un couronne électrique. L'abjection viscérale prend une nouvelle signification, la recherche des nouvelles carnalités peut se détourner de l'abject et se donner de nouvelles figurations.

La résistance de la chair

1- Contre l'idéalisation, ancienne (religion) et nouvelle (la science), contre la déréalisation, ce qui résiste encore c'est la chair originelle, à partir de laquelle le corps est modelé. Une plasticité et une forme du corps résiste, serait toujours l'expression d'une Idée de l'humain. Le corps, champ de bataille de tous les conflits culturels, n'aurait reçu jusqu'ici que des secousses périphériques, conservant à travers ses divers remodelages une même unité substantielle. Mais il semble que tout cela va changer. La chair oppose la plus vive résistance au dressage culturel, la chair lutte pour rester une matérialité intouchée, un sanctuaire inviolé. Devant les écrans cathodiques surgit un moi animal qui lutte farouchement contre les déterminations externes. Ce qu'on voit moins, c'est que la détermination a toujours su utiliser la résistance. La surenchère des muscles, l'excès des échanges organiques, tout cela conduira finalement au corps cybernétique.

En effet, notre culture du soi, devenue à notre époque un culte du moi, accuse une telle régression sans précédent : on voudrait maintenant faire de son corps un **autre**, soit l'autre total par lequel on se nie et se rapporte à soi ? Autisme d'un corps de silicone, d'une enveloppe insensible, d'un corps devenu un étranger à soi-même, d'une peau exotérique. Mais nous ne pouvons pas renoncer au noyau sacré, c'est-à-dire à l'être comme constante inviolable qui ne saurait être modifiée sans périr.

La « technè tou biou » des Anciens, soit le projet éthique de se façonner soi-même, implique un passage par l'autre, elle implique des pratiques modificatrices. Il faut prendre le risque de sa propre négation dans l'autre et dans nos pratiques, pour se retrouver soi-même. En comparaison, le travail sur le moi corporel des artistes de notre époque apparaît autiste et hypermédiatique. Comme si le dispositif éthique s'était affolé : ainsi chez Orlan, le façonnement de soi est littéralisé. Il s'agit en premier lieu d'un **travail de surface**. Se composer une nouvelle figure : en quoi cette re-figuration littérale correspondrait à l'apparition d'une nouvelle figure dans le symbolique — à l'apparition du Soi. Certes, il importe de se sculpter, le Soi est une œuvre d'art. Le péril n'est pas que l'opération soit ratée, c'est que cette nouvelle épreuve de la souveraineté de l'individu sur lui-même apparaisse ridicule : quand elle ne serait qu'un *self-fashioning* californien, un acharnement hystérique à soi : en fait rechercher un corps abstrait, qui vient coïncider avec un idéal hygiénique ou des normes de beauté corporelle. S'acharner — littéralement se donner le goût de la chair, se donner une frénésie jouissive à la vue des chairs. « La bouche d'Europe ... », 1992, d'Orlan, un vidéo avec le texte de la passion du Christ, rejoue « l'Extase de Sainte Thérèse d'Avila », 1647-52, du Bernin ?

Dans la démarche éthique on se transforme en regard d'un autre, quand l'espace philosophique permet la rencontre : ici cet autre, c'est tous les autres. Dans le modèle médiatico-technique le rapport à l'autre souffre d'inflation : Orlan s'adresse à tous (ses performances sont diffusées simultanément à Paris, Tokyo, New York ...) — donc à personne. C'est en passant par ce tous, par l'espace médiatique, qu'elle se revient à elle-même, qu'elle retrouve sa solitude avec un visage changé. Tout cela évoque une jouissance de la chair qui fait l'économie du Désir. Cette époque sépare la jouissance du

désir, sépare le désir de l'autre, quand le rapport à soi est « jouissance sans désir ». Voilà ce qui dérange les détracteurs d'Orlan : comment peut-elle jouir dans un corps transformé, dans un corps autre que le sien, — comme s'il était en silicone ?

Résistance de la chair	Violence des déterminations culturelles	Esthétique de la rencontre
------------------------	---	----------------------------

2- La résistance de la chair nous fait réaliser combien le conditionnement politico-culturel, qui détermine notre rapport à nos corps, est puissant. Le corps se ressent d'un déséquilibre entre la résistance de la chair et la violence des déterminations extérieures. Mais il y a plus : l'ordre politico-culturel n'est pas seulement d'une violence démesurée, il est déréglé. Nous vivons à l'époque du foisonnement des images, de la pléthore des significations, de la saturation des codes. Ce qui introduit un excès mais aussi un dérèglement dans le symbolique, contre lequel s'instaure un appel des corps, un besoin violent de corporéité pré-symbolique : le sang universel de Hegel, le sang comme couleur du monde chaotique et contradictoire chez Nietzsche.

Pour faire acte de résistance l'art doit réinventer les rituels. Le rituel, en effet, met en évidence la violence de l'interprétation culturelle, son pouvoir de modeler les chairs. Les scarifications d'Orlan jouent le rituel violent de l'accès à l'identité. Pourtant le corps recompose à la surface sa sérénité profonde, son intégrité naturelle. Le patchwork sanguinolent, la robe de chair de Sterbak, le visage remodelé d'Orlan, la dispersion des organes de Kiki Smith, tout cela démontre l'**actuel morcellement symbolique du corps**, mais aussi sa capacité de récupération et de guérison : ainsi Orlan est là pour nous en parler. Il semble que le corps reste indifférent aux violences de la différenciation culturelle et parvient à s'affirmer comme principe unitaire. C'est sur ce corps composés de lambeaux que Orlan fait intervenir une opération esthétique : lisser le visage, effacer les coutures, comme si le corps n'avait pas perdu son sacra, comme si le corps saura toujours recomposer son unité sacrée. Encore une fois « Sainte Orlan en vierge baroque ... », 1983, rejoue « l'Exase de Sainte Thérèse ... », 1647-52, du Bernin.

Les chirurgies esthétiques sont le plus souvent des réparations d'accidents. Orlan inflige des accidents à son identité, qui ne sont pas seulement des réactions négatives contre un excès d'idéalisation, qui sont aussi les symptômes d'une catastrophe silencieuse et invisible, d'un dérèglement de notre espace symbolique. Car le corps sans **sacra** n'est plus que chairs disjointes, décousues, éparses en elles-mêmes. Ce corps n'est plus qu'une « viande » qui prend forme d'être encadrée d'un dispositif, d'être in-formé par des discours. Les perturbations de notre forme trahissent les perturbations d'un univers symbolique où s'opposent et se composent une multiplicité de discours.

L'art anthropologique de cette décennie a donné forme à notre crainte que l'on puisse porter atteinte à l'unité mono-organique de l'être. Il réveille notre effroi devant la puissance des codes qui composent les formes de notre existence et façonnent nos visages. Il témoigne que l'identité est éclatée, qu'un corps sans âme est un cadavre qui bouge. Tout cela est grave, certes. Cependant cet art ne manque pas d'ironie. Orlan, sur le bloc opératoire, est ponctionnée, scarifiée, écorchée, — elle se transforme en robe de chair. Et tout à la fois elle dédramatise tout cela : elle met en scène sa soumission au

scalpel. La médecine, la science, la politique, — tout devient carnaval, car c'est également le produit d'une activité instinctive. Le dispositif symbolique, dans lequel nous sommes condamnés à une certaine figuration, n'est qu'un théâtre. L'ordre rationnel n'est qu'un savant système de contrainte. Notre scène de vérité, hier l'examen judiciaire, aujourd'hui l'examen médical, tout cela est encore théâtre. Alors elle choisit un autre théâtre où le corps sera figurant, d'une figuration (dé-figuration puis re-figuration) qui la met hors scène (obscène) : **tout cela afin de libérer le corps de ce qui le forme, et aussi de ce qui le morcelle. Contre le dérèglement symbolique il faut produire une affirmation du corps, comme quoi celui-ci peut produire une symbolique et aussitôt l'incarner.**

Ce corps qui peut se figurer lui-même et se propulser ainsi dans l'éternité, c'est le corps sublime. En effet, on se rappellera que le problème pour Kant est de donner forme sensible et imaginable au concept. Pour cela il envisage la faillite de l'imagination et l'effondrement de la représentation tels que l'esprit doive trouver en-lui-même les figures qui lui permettront de saisir et de manipuler les concepts, et de se reconduire comme pensée. L'esprit, dans un sursaut sublime, fait de ses concepts des figures qui pourront figurer de nouveaux concepts. Ce qui signifie que le concept se représente à lui-même, que l'articulation des concepts en produit la génération osseuse (pour Hegel l'esprit est un os), que la représentation se régénère sans passer par le sang. On voit ici que le sublime est le fantasme d'une nouvelle efficacité du symbolique, ce que Beckett appellerait un écho d'os.

<p>corps-sanctuaire corps clos corps malléable</p>	<p>corps-tuyau corps-moteur corps-surface corps-circuit corps-hypertexte</p> <p>corps-viande corps crucifié</p>	<p>corps fusionnel corps mercuriel corps spectral corps autopoétique corps sublime</p>
---	---	---

3- Les arts contemporains sont devenus un théâtre du corps, non pas un théâtre comme « parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe », mais un théâtre qui « présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps . » On ne saurait trouver meilleure définition du sacra : **l'acte mythique de faire un corps**. Certes l'art doit changer le monde : mais pour que le monde change il faut assumer dans son corps ce changement, et l'art qui nous change. Les manipulations symboliques doivent conduire à des épreuves physiques.

D'où le paradoxe : il faut mettre du sang dans l'image pour la repotentialiser, mais l'image ne sent rien. Alors pour ne rien sentir, se mettre du côté de l'image, du côté d'une image qui, pour capter l'attention, se fait l'expression d'un pathos. Il faut inventer des images de la souffrance pour se cacher de la souffrance derrière des images, dans des images. Remettre du sang dans l'image, c'est remettre de la couleur dans le concept, c'est transfuser un albinos. Comme si le corps était devenu insensible (transparent, incolore) et que c'est bientôt l'image qui est douloureuse, non pour elle-même bien sûr

mais toujours pour autrui. Ainsi la souffrance devance les représentations, elle court au devant de la représentation, quand celle-ci a le privilège de la différer toujours.

Ces dilacérations de la peau nous affectent parce que nous craignons que l'être mono-organique et sacré qui réside sous la peau soit également attaqué. En effet, les seuils de douleur sont fonction de la peur de la mort. En cessant d'avoir peur de la mort, on craint moins la douleur. Le seuil de la douleur s'est déplacé. Dans certaines cultures, un rituel de mort initiatique nous enseigne à ne plus avoir peur de la mort, de ne plus craindre de souffrir. Ces rituels de mise à mort constituent une **accession au corps symbolique** : les scarifications composent un visage culturel. **Pour resacraliser le corps, il faut le transformer en signes, et ensuite donner une existence charnelle à ces signes.** Cependant, cette articulation qui propulse le corps chirurgé vers l'immortalité repose en fait sur un ordre symbolique obsolète. L'ancien monde symbolique disparaît. Les opérations médiatico-médicales d'Orlan font parties des dernières manipulations qui peuvent user d'une efficacité du symbolique qui appartient à l'ancien monde philosophico-théologique, — tout en faisant appel à des mécanismes de fascination médiatique. L'art d'aujourd'hui rejoue le modèle théologico-philosophique afin d'en retrouver et d'en perpétuer l'efficacité symbolique ?

Le modèle médiatico-technique, par ailleurs, nous apparaît nietzschéen : perte de la corporéité originelle, pas de nudité primordiale : on a toujours confondu le vêtement et le corps. La référence au modèle théologico-philosophique nous fait découvrir combien la figure de la régénération par le sang, de crucifixion et de la rédemption, de la divinisation du corps (bientôt immatériel, diaphane), — combien tout cela répond en premier lieu à la simple **nécessité** du symbolique : a- quand la représentation doit se recharger d'une puissance de représenter (reprendre des couleurs); b- si elle veut disposer du pouvoir cathartique de se constituer comme lieu et substitut de l'expérience.

L'ordre des représentations (incolore, albinos anorexique) substitue au chaos un monde simplifié, hygiénique et vrai. Mais il ne peut le faire qu'à se gorger de sang : c'est un mensonge qui, pour paraître vrai, doit se rappeler par moment cette vérité sanglante qu'il n'y a pas de vérité.

« Exhiber l'éternité dans sa mort et affirmer que cette mort est la vérité de l'éternité, telle est la vocation de la modernité. »

Les stratégies du signe

Les nouvelles stratégies du signe conditionnent de nouveaux rapports au corps. Nous éprouvons aujourd'hui la nécessité de trouver de nouvelles métaphores corporelles — dans notre désir de retrouver un corps analogique, inducteur d'états.

Origine Clôture/ expansion	Série Dérivation/ combinaison	Flux, pli Infiltration/ implication
corps analogique Le corps comme contenant, profondeur	corps numérique Le corps comme surface, répétition	corps auto-sémiotique Le corps comme équilibre improbable sur le vide, expérience de l'illimité et du non-sens; corps sémiotique qui se parle et se constitue en même temps qu'il se signifie.
délimitation et aussi expansion, excès qui tend à faire sauter la limite	dérivation sérielle	Infiltration
Projection	Propagation	

1- Comme identité préétablie, originelle, l'âme est l'image du corps qui échappe au corps. La représentation s'arrache à l'objet. Les Esclaves de Michel-Ange sont cités par Mapplethorpe : l'ancienne tension sacrée (chair/esprit. corps/société) est invoquée dans une tentative de resacralisation. L'ancien modèle expansif (le corps qui échappe aux liens, l'esprit qui échappe au corps, l'art qui échappe à la culture, la pensée qui dépasse ses conditions de possibilités) est réinterprété dans un nouveau modèle : celui d'un corps emporté dans les dérivations et les combinaisons imposées par la science.

Chez Daniel Canogar, c'est une fragmentation de la matière, un démembrement de l'espace qui permet à la forme de se libérer. Il s'agit d'une tension entre deux extrêmes : avec d'un côté l'âme totalement enfermée, le corps comme boîte noire qui ne laisse échapper aucune lumière. Alors **c'est parce que le corps échappe à lui-même qu'il est visible**. Avec de l'autre côté un corps projeté dans l'espace, devenu une image lumineuse projetée, devenue imperceptible lorsque ses contours se perdent dans l'éblouissement. « Oppression », 1995. « Floor projection # 3 », 1996. « Floor projection # 4 », 1996. « Body press # 1 », 1996.

Le corps est resacralisé lorsque le double spectral retourne à la chair. Le corps chez Canogar devient une image anamorphique étirée vers le ciel, un spectre liquide toujours matérialisé par sa projection hors de lui-même. L'identité ne se définit plus en rapport au corps, — car ce corps est toujours aspiré par tout ce qui l'entoure, capté par la matière, happé par un monde dévorant. Ou encore emporté dans un point de fuite, emporté vers un au-delà de la représentation.

2- Le corps, de champ politique est devenu champ discursif. Les déterminations culturelles ne sont plus bridées par une résistance de la chair, mais par leur propres limites. L'impossibilité du tactile dans l'espace virtuel est une limite de la représentation. Avec le virtuel, on assiste à la perte du tactile, à la perte de la chair, — le corps écorché, décharné constitue une nouvelle forme de crucifixion du corps, sacrifié aux exigences du numérique et de l'info-mécanique. Multiplication des substituts de la vie qui nous privent du contact avec la peau de l'autre, perte du rapport à soi comme sensorialité et comme intériorité, conformisme psychologique accru dans un monde des

images préfabriquées.

Le corps numérique renonce à l'origine, il ne saurait se constituer comme empreinte unique. L'image numérique est plutôt l'empreinte d'une image sur une autre image, l'image est toujours issue d'autres images, dans un processus sériel sans origine ni fin. Ainsi des corps, toujours issus d'autres corps : on ne saurait refaire du corps le lieu de l'identité, il n'y a de carnalité que dans les interprétations culturelles, les incorporations ne sont jamais stables. Le sujet ne saurait prétendre établir une relation privilégiée avec son corps. L'identité n'est pas pré-déterminée, mais toujours à construire selon de nouvelles inscriptions, dans la dérive illimitée d'un corps possédé par une mobilité fantasmatique, par un accroissement infini. Resacraliser le corps c'est lui reconnaître une activité fabulante, car le corps est cette grande imagination métaphorique qui s'empare d'une diversité chaotique et produit ce monde que l'on croit vrai.

Les nouvelles stratégies du signe, les manipulations que nous faisons subir au texte (hyperliens, ancrages, sous-inscriptions), ne manqueront pas d'opérer dans l'épaisseur du corps, ceci d'autant qu'avec le tout-numérique, le corps devient signe. Ce que nous vérifions d'une installation de Jean Dubois, Zone Franche, où il suffit de toucher du doigt un écran *Touch Screen* pour déplacer le regard le long du corps ou le long des bras d'un nu féminin, espèce de Christ à l'envers, la tête en bas.. Le déroulement vertical et horizontal (*Scrolling*) des traitements de texte est appliqué au corps, alors que le doigt qui touche l'écran sert de curseur et produit une impulsion motrice : il faut toucher pour voir. Tentative de rétablir le toucher ? Ce corps digital (non pas au sens de numérique) ne peut recouvrer sa sacralité en se drapant d'un interdit, « Noli me tangere », — il est au contraire vulgairement pointé du doigt. Le corps est réduit — dorénavant — à n'être qu'une mémoire réactivée du bout du doigt

3- Mais ce n'est pas tout : dans un monde devenu un espace signalétique, le sens est devenu obsolète : tout est induction, commandement. D'où le caractère improbable et donc sacré d'un corps sémiotique qui se parle et se constitue en même temps qu'il se signifie lui-même. Générer du sens c'est ce façonner en ré-incorporant ce sens.

C'est ainsi que le corps hypertexte « parle » par les mots qui semblent scarifiés sur la peau : « Être », « Stances », « Fertile », ... Les mots sont colliers, bracelets, ... à la fois des ornements (référence archaïque) et aussi des liens hypertextuels (référence cybernétique), il suffit de les toucher pour qu'ils s'estompent et laissent apparaître d'autres mots. Les mots fonctionnent comme des repères sur le corps, en marquant les extrémités et les intersections, marquent un corps devenu l'intersection d'univers sémantiques insoupçonnés. Et puis il semble que l'on peut toucher aux mots quand ceux-ci sont portés par le corps. L'hypertexte, comme nouvelle corporéité du texte, textualise le corps.

Il semble ainsi que le corps, sinon l'œuvre ne sera jamais complètement actualisée, chaque spectateur constituant son propre parcours. Mais l'interaction avec l'ordinateur nous conduit à convoquer des réalités virtuelles contenues dans sa mémoire numérique. C'est une remémoration dirigée sur un corps porteur d'inscriptions cutanées, comme mémoire dont on ne connaît que les fragments, dont on n'éprouve que les différents

temps, dont on ne connaît jamais la totalité. La crucifixion froide de Jean Dubois nous oblige à une certaine lenteur, et prête ainsi une opacité matérielle à un corps que la technologie numérique voudrait au contraire toujours accélérer, libérer de la pesanteur et abstraire. Ainsi l'écran qui se déplace de l'épaule vers la main semble produire un **étirement** surnaturel du bras (on pense au bras tendu de Mapplethorpe commenté par Roland Barthes comme « *kaïros du désir* »), la main devient cette extrémité improbable, qui scintille d'un éclat nacré dans un fond de nuit. La main redevient ce qu'elle a toujours été, un miracle intelligent et sensible, et non pas un simple instrument de manipulation qui veut activer et contrôler toutes choses. « *From heart to hand* », 1989, de Kiki Smith.

Il nous semble alors que chaque « usager » du corps n'en épuise pas la sensibilité. L'œuvre-corps reste à distance, dans sa transsudation lumineuse, jamais habitée exhaustivement elle nous réserve toujours un reste, dans une stratégie de lecture qui renoue avec l'expérience poétique : alors le message n'épuise pas son propos, laisse le spectateur faire appel à son imaginaire et à sa mémoire pour compléter l'expérience d'un corps resacralisé.

Conclusion

Telles sont les étapes de la perte du corps sacré : excentré, écorché, éviscéré. Perte de l'âme d'abord comme modèle d'unité et de clôture du corps. Perte aussi du Désir dans notre besoin d'être fasciné, dans notre besoin de nous donner des illusions, comme force expansive et mouvement vers l'excès. Chez Jana Sterbak, lorsque les relais sensoriels et mécaniques du corps ne nous appartiennent plus, alors le moi apparaît évanescent, l'humanité est frêle, l'âme n'est plus qu'une mousseline délicate et froissée, sur laquelle on pourrait lire « *Désir* » (voir « *Desire* », 1988). L'art contemporain nous propose des allégories philosophiques de la perte d'âme.

La philosophie parle d'un corps qu'elle avait contribué à définir. Le corps profané ne manquera pas de lui paraître irréel, maintenant qu'il échappe à ses définitions. Certes, la perte de l'âme et du désir s'exprime aujourd'hui en des termes équivalents, comme perte de notre place dans le symbolique, quand la signification dépend des appartenances. Et aussi comme perte de la Fiction de soi dans la nécessité assumée de se fictionner, quand le corps n'est plus qu'un chiffre, un équilibre improbable sur le vide. Car depuis longtemps l'âme n'est plus qu'une image du corps, ou plutôt le corps n'a pas d'autre spiritualité que son image. Le corps devenu représentation s'est spiritualisé ou simplement fictionnalisé ? Nietzsche, dans le déni d'un corps premier, n'en confiait pas moins que « la vieille animalité (...) continuait à poétiser » en lui-même. Alors l'âme est la fiction du corps, une fiction toujours réinjectée dans celui-ci. Le corps se nourrit de ses propres fictions.

Âme Désir	Place Combinaison	Fiction de soi Chiffre
--------------	----------------------	---------------------------

Ouvrir le corps c'est littéralement l'éventrer mais c'est aussi le déconstruire : il apparaît que le corps est constitué de fictions. Le corps c'est la boîte de Pandore, ouvrir le corps c'est ré-ouvrir la boîte de Pandore. Si elle a tous les dons elle recèle aussi les « pires démons » Alors se constituer comme sujet éthique ce n'est pas retrouver une identité

originelle, c'est jouer avec les fictions de soi-même. Aucune ne peut être comparée avec une vérité de l'individu, on ne peut que comparer les mérites respectifs de ces fictions incarnées. Pas de corps sacré mais une volonté pandorienne de jouer avec des fictions de soi, de mettre le vide dans l'existence, d'infiltrer l'indifférencié dans l'identité.

Michaël La Chance