

ETC



Pour le corps (de l'histoire de l'art) sans organes : L'art comme perversion des identités

Nicolas Mavrikakis

Numéro 43, septembre–octobre–novembre 1998

Sexualité et identité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/476ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mavrikakis, N. (1998). Pour le corps (de l'histoire de l'art) sans organes : L'art comme perversion des identités. *ETC*, (43), 6–9.

POUR LE CORPS (DE L'HISTOIRE DE L'ART) SANS ORGANES : L'ART COMME PERVERSION DES IDENTITÉS



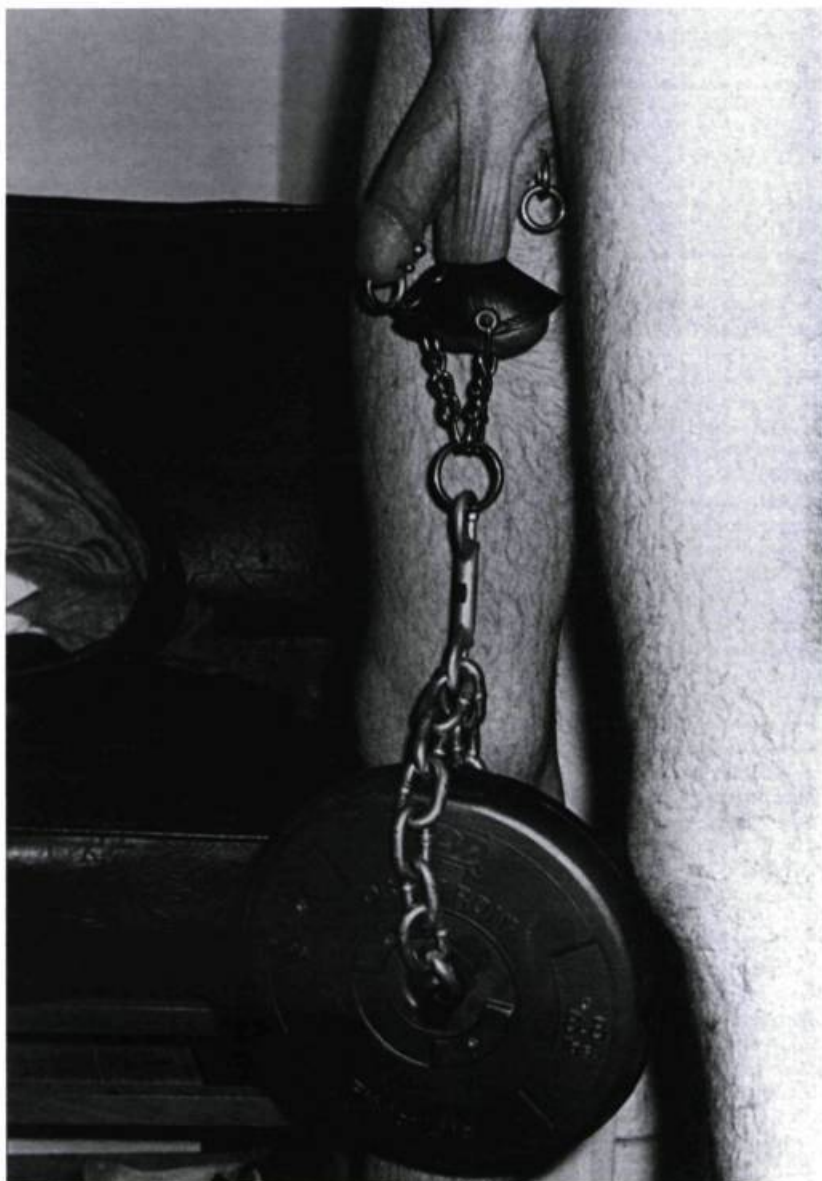
Antonio Canova, *Persée*, 1801. Photo: N. Mavrikakis

« ... l'académisme antique, reparu, sembla proclamer la valeur artistique du désir ... »

André Malraux, *Le Musée Imaginaire*

La question du corps, sa représentation et par voie de conséquence ses usages, a été fondamentale pour l'art et l'histoire de l'art, même, et surtout, à l'époque de la Modernité. En effet, comme le faisait remarquer Rosalind Krauss, à l'occasion de la rétrospective Robert Morris de 1995¹, rien n'est plus faux que de prétendre que l'art moderne abstrait ait refusé les questions posées par la figure humaine. Mais comme

Krauss s'empresse aussitôt d'ajouter : « Évidemment, il y a corps et corps ». Le corps et ses utilisations a servi comme modèle de construction pour une histoire de l'art se voyant comme un système possédant différents instruments intellectuels de lecture de l'œuvre, différents organes d'analyse ayant tous une fonction précise pour comprendre la nature de l'œuvre, laquelle était perçue comme faisant partie d'un organisme plus large, la société. Le corps et le corpus de l'histoire de l'art panofskienne, par exemple², se soumettent à cette loi naturelle de l'organique qui parfois a des connotations sexuelles. Ce qui exige que dans la pratique même de l'historien, la re-création esthétique se



Bob Flanagan, *Parachute and 10 lb weight on balls*. Los Angeles, 1988. © Re/Search Publications, 1993.

fasse grâce à son « interpénétration » avec un organe complémentaire, l'enquête archéologique³. Panofsky ajoute qu'une telle re-création (re-naissance ?) de l'œuvre d'art, fruit de cette interpénétration, n'est pas toujours liée au but exclusif de procurer du plaisir, toute les époques n'ayant pas cru que le processus de création ou de re-création de l'œuvre soit source d'une délectation produite par le beau.

Mais l'art et l'histoire de l'art ont suivi d'autres modèles. L'histoire de l'art de Krauss⁴, au contraire, fait référence au corps sans organes de Deleuze et Guattari. Pour ceux-ci, dans un texte intitulé « 28 novembre 1947 — Comment se faire un Corps sans Organes ? » (*Mille Plateaux*, 1980), le corps ne doit pas être utilisé comme modèle organique. Ce CsO défierait l'usage habituel et naturalisé que l'on attend du corps. Aux yeux de ceux qui croient en un corps bien organisé, à l'organisation du corps, à son organisme, le CsO apparaît alors comme un corps dysfonctionnel et parfois pervers. Le CsO c'est le corps produit par les traités taoïstes chinois, qui demandent que dans une relation sexuelle il n'y ait jamais d'éjaculation. Le CsO, c'est aussi le corps du masochiste qui se fait « coudre par son sadique ou sa putain, coudre les

yeux, l'anus, l'urètre, les seins, le nez », ou « se fait suspendre pour arrêter l'exercice des organes, dépiauter comme si les organes tenaient à la peau, enculer, étouffer, pour que tout soit scellé bien clos ». Le CsO, c'est aussi le corps que nous devons tous nous faire pour désirer. C'est un corps qui dépasse sa fonction d'usage habituelle. À travers le CsO, le sujet voit de quoi le corps est capable, corps qui est « d'autant plus vivant, d'autant plus grouillant qu'il a fait sauter [les limites de] l'organisme et [de] son organisation ». C'est un corps qui nie la simple spécificité des organes, en particulier génitaux, mais aussi la spécificité du genre, au profit d'une métamorphose de l'être. La spécificité de ce corps désirant et travaillé par la sexualité serait alors sa non-spécificité, sa capacité de devenir-autre. Étrangement, le CsO semble à la fois produire des corps dysfonctionnels ou pervers et des corps fonctionnels. La limite entre le CsO réussi, toujours en train de se refaire, d'oublier et d'expérimenter, et le CsO raté qui se vide dans la mort, est toujours une limite fragile.

Pourtant, dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, qui définit, en partant de Freud, les principaux concepts de cette discipline, on peut



Louis David, *Marat assassiné*, 1793. Huile sur toile; 162 x 130 cm. Réplique du tableau donné par David à la Convention, 1793. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles; legs du baron Jeanin. © Musée du Louvre, Paris.

lire une définition beaucoup plus négative des usages nouveaux des organes et de la sexualité :

Perversion

Déviations par rapport à l'acte sexuel « normal », définies comme coït visant à obtenir l'orgasme par pénétration, avec une personne du sexe opposé.

On dit qu'il y a perversion : quand l'orgasme est obtenu avec d'autres objets sexuels (homosexualité, pédophilie, bestialité, etc.), ou par d'autres zones corporelles (coït anal par exemple); quand l'orgasme est subordonné de façon impérieuse à certaines conditions extrinsèques (fétichisme, transvestisme, voyeurisme et exhibitionnisme, sado-masochisme), celles-ci peuvent même apporter à elles seules le plaisir sexuel.

Heureusement pour nous (ou pour certains d'entre nous), la définition de la perversion s'est maintenant transformée, grâce entre autres à la lecture critique de la psychanalyse par Deleuze et Guattari. Laplanche et Pontalis ajoutent que de nos jours, la sexualité humaine pourrait être perçue dans son ensemble comme perverse, étant donné qu'elle présuppose un usage non-spécifique des organes en vue d'un gain de plaisir.

Deleuze et Guattari s'inscrivent plus dans la voie d'une sexualité toujours en mouvance et en réécriture,

dans la direction du fonctionnement des organes qui permet au sujet de se transformer et d'être « en devenir », ce devenir étant la nouvelle limite inatteignable du corps. Le corps est toujours en devenir, il n'est jamais totalement « devenu ». Il n'y a donc pas totale élimination d'un usage inadéquat du corps. Le corps peut rater son devenir, s'il n'arrive plus à faire recirculer les intensités de ce devenir. Le corps doit toujours être en train de devenir femme, de devenir enfant, de devenir animal, végétal, minéral, imperceptible, faisant lentement disparaître son identité première. De plus, pour ces auteurs, l'art est le lieu par excellence de ces devenirs. « Chanter ou composer, peindre, écrire n'ont peut-être pas d'autre but : déchaîner ces devenirs ». La musique oblige, par exemple, la chanteuse à devenir oiseau. La musique a produit pour le plaisir que procure leur voix des castrats que Deleuze et Guattari donnent en exemple de ce devenir.

Comment appliquer ce devenir ? Il faudrait relire certaines époques de l'histoire de l'art du point de vue d'une structure désirante qui dénature l'usage habituel d'une forme. Par exemple, il faut relire le style néo-classique comme un des moments forts d'un art, d'un corps (et d'un art prenant comme modèle le corps), qui ne se soumettent plus à la loi naturelle de l'organique. Sans entrer dans les détails d'une telle argumentation, nous pouvons néanmoins esquisser quelques pistes.



Jacques Louis David, *La Mort du jeune Bara*, vers 1794. Huile sur toile; 155 x 118 cm. Avignon, musée Calvet.

L'histoire de l'art de l'historien néo-classique Winckelmann est remplie de ces corps qui ne respectent plus la spécificité fonctionnelle de leurs organes génitaux. Il faudrait réécouter Winckelmann, qui écrivait que « l'unique moyen pour nous de devenir grands et, si c'est possible, inimitables, c'est d'imiter les anciens » [c'est nous qui soulignons]⁵. Ce devenir résonne alors autrement. Il ne s'agit plus de faire de l'Occident moderne une culture stable et forte centrée sur une identité masculine puissante qui s'inspire du militarisme romain, ayant donné naissance à des héros forts comme Napoléon. Il faut lire cette phrase à l'envers. Pour pouvoir disparaître, il faut faire comme les grecs. Qu'est-ce à dire ?

Il faut devenir femme. Winckelmann, dans son *Histoire de l'art chez les Anciens*, est fasciné par la castration et par des corps masculins qui auraient, pour lui, des morceaux de corps féminins : les hanches des sculptures d'hommes sont souvent décrites par lui comme charnues et gonflées comme celles des femmes. Winckelmann croyait en une inversion de caractères propres au sublime et au beau dans la culture grecque. La sensualité du beau chez Winckelmann devient masculine, alors qu'auparavant, la force et l'austérité du sublime étaient associés au masculin⁶. Ce devenir femme du néo-classicisme pourrait nous inciter à lire la fente, faite d'un coup de couteau par Charlotte Corday sur le corps du *Marat assassiné* (1793), de David, comme la symbolique d'une fente féminine qui permet au corps masculin de se transformer. Il y a dans ce corps un déplacement du sexe, le sexe habituel ne devant plus nécessairement fonctionner et pouvant donc se reconstruire ailleurs. Un autre exemple est le *Barra* (1794), lui aussi peint par David, et qui dans son ambiguïté sexuelle nous dit un devenir femme. Mais il y aurait aussi l'*Endymion* de Girodet ou Morphée, dans le tableau *Iris et Morphée*, de Guérin.

Il faut redevenir enfant et inverser le temps. Winckelmann était aussi fasciné par les corps idéalisés des statues grecques, qui semblent parfois sans âge. Winckelmann dit que toutes les sculptures grecques masculines, en particulier celles représentant Apollon, possèdent des morceaux de corps d'adolescents ou d'enfants. Là résiderait leur

beauté. Cela explique peut-être la grosseur des sexes masculins des statues grecques, ou en tout cas dans les tableaux et sculptures néo-classiques.

Il faut devenir minéral. Toute la peinture néo-classique dans ses poses rigides et dans ses corps marmoréens ne dit-elle pas la sculpture, la pierre comme modèle ?

Il faut devenir imperceptible, il faut se faire disparaître comme les Grecs. Lacoue Labarthe ne nous rappelle-t-il pas, dans son livre *L'imitation des modernes*, qu'Holderlin croyait, à l'époque, qu'une culture ne peut exister, se créer une identité, que si elle arrive à devenir autre, étrangère, que si elle arrive à se faire disparaître ?

Il n'y aurait donc pas d'autres choix. En tant qu'individu ou société, il faut savoir utiliser le « devenir » pour métamorphoser les identités préétablies. Ainsi le corps de l'histoire de l'art pourrait se prêter à des mutations de son identité.

NICOLAS MAVRIKAKIS

NOTES

- ¹ Dans une entrevue parue dans *Art press*, n° 193, juillet, août 1994, p. 24-32.
- ² Un autre exemple de cette attitude qui consiste à croire à un usage organique normal et non fantasmatique de l'art se révèle dans la remarque d'Antoine Schnapper dans le catalogue de l'exposition *David qui s'est* tenue en 1990, des organes de l'histoire de l'art qui critique ceux qui vont à l'encontre de l'usage conventionnel « À l'occasion de l'exposition, plutôt que de sonder les reins et le cœur de David à l'aide des instruments souvent meurtriers des sciences humaines, nous avons voulu, en bons positivistes, continuer [c'est nous qui soulignons] la chasse aux documents [...] ».
- ³ Je me réfère aux « situations organiques », dans *L'histoire de l'art est une discipline humaniste*, publié en 1940, et à l'idée de mouvement organique du corps, dans *L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles*, parue en 1921; textes repris dans *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969.
- ⁴ Entre autres dans son travail sur Eva Hesse dans *The Optical Unconscious*, paru en 1993.
- ⁵ *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*.
- ⁶ Voir à ce sujet *Flesh and the Ideal, Winckelmann and the Origins of Art History* de Alex Potts, Yale University Press, 1994, p. 113-132. Au sujet de la crise de l'identité masculine dans l'art néoclassique, lire *Male Trouble, A Crisis in Representation* d'Abigail Solomon-Godeau, Thames and Hudson, 1997.