

TRAVAILLER AU CORPS LE SUJET EN TRANSIT: DÉPERSONNALISATION, ACTE OU BLAGUE?

Des propositions artistiques contemporaines ouvrent de nouvelles perspectives à la psychanalyse en hybridant Lacan et Deleuze, qui permettent d'étayer son rapport critique à la théorie du sujet et du genre. Elles présentent des questions troublantes voire des solutions inconscientes originales à ce que le savoir de l'inconscient noue comme problème: l'œuvre réaliserait une forme de sortie hors du symptôme. Dans l'approche freudienne de la psychanalyse, cette sortie s'opère par la sublimation. L'art est l'exercice de la sexualité, mais déviée de ses objectifs de reproduction. Une sexualité qui emploie le langage pour montrer au-delà de la création: le fantasme. "Il n'écrira plus une ligne. Il est fixé", annonce Lacan à propos d'Artaud bien avant d'avoir élaboré la question de la psychose. Les artistes dont nous tracerons ici les points nodaux de déterritorialisation et de résistance aux assignations fatales contredisent ce diagnostic du sans retour. Identités fictives, surjouées, trans, ou quand le travail de la simulation et des semblants s'épuise: "la réalité n'existe que soulevée".



Cassils, *Becoming An Image Performance Still No. 1*, National Theater Studio, SPILL Festival, London, 2013, c-print face mounted to Plexiglass, 22 x 30 in
Photo © Cassils with Manuel Vason.
Courtesy of the artist

“DÉFIXER”, DIT-IEL. LE GENRE EN TRANSITION.

1—ÊTES-VOUS CAMP? Dans les années 90, les mouvements de contre-culture *queer* et les stratégies *camp*¹ venus des États-Unis ont abandonné l'assignation à la binarité sexuelle pour se déployer comme pratiques critiques dans l'art, les sciences humaines, et le politique. Susan Sontag² théorise le mouvement *camp* en 1964 comme une subversion des normes sexuelles, grâce au travestissement des codes de socialisation dans le mauvais goût, la farce, l'extravagance s'opposant alors au "sérieux". Aimer échouer, choisir la voie de l'ironie rend pensable le corps comme un espace à l'extérieur du futur, un "espace d'apparence" pour Butler. La performance *Drag*, la théâtralité, la pratique de la scène, le déguisement, le travestissement, permettent au sujet d'"appréhender la vie au futur antérieur". Se déguiser montre que le naturel est factice. Dans cette période actuelle de l'autocommentaire permanent, (le *Voguing*: prendre des poses du magazine *Vogue* et chuter), le *camp* permet de s'extraire du flux pour réinventer sa vie dans cette hantologie des idéologies écroulées (Mark Fisher) pour faire des fantômes d'hier une bonne blague pour soi. Les cinquante-huit notes numérotées de Sontag brisent les snobismes culturels de l'élite et du populaire,

pour questionner cette mise en scène de soi, tous ces "soi", ces "moi", nos identités fabriquées, sexualisées, façonnées, genrées, stéréotypées, hiérarchisées, publiques et privées... Pour enfin: les *déboulonner*.

2—BIZARRE? À l'origine, *queer* est une insulte que les subcultures vont se réapproprier: "bizarre", "tordu", "étrange", "déviant" voire "trou du cul"³. La théorie *queer* a produit des outils pour déconstruire la notion d'identité⁴: le genre est une construction sociale et non une donnée naturelle. Dans la lignée de Foucault et Derrida, Butler avance la thèse d'un genre "performatif" à l'opposé de toute essence. C'est la performance du genre qui produit rétroactivement l'illusion de l'existence d'un noyau interne du genre, alors que celui-ci est en fait toujours une imitation, une imprégnation de rôles et de fictions autour d'un corps précaire; il n'existe donc aucune référence valable à une "vraie" féminité ou masculinité⁵.

Nombre d'artistes développent le concept de désidentification en dérégulant les assignations de sexe et de genre, en subvertissant les rôles existants des sexualités dites "déviantes". La disjonction entre le sexe biolo-

1 Cf. https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2019/07/19/mode-le-style-camp-merge-la-ou-la-droite-conservatrice-domine_5491212_4497319.html

2 S. Sontag, *Notes on "Camp"* (1964), London, Penguin Random House, 2018.

3 M.-H. Bourcier, *Queer Zones: politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, p. 199. L'auteure traduit *Queer* en ces termes: "ordure, taré, anormal, trou du cul, malsain, vraiment bizarre".

4 J. Butler, *Trouble dans le genre*, 1990, Paris, La Découverte, 2006. E. Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, trad. et préface de Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

gique et le genre performatif devient un travail au corps dans l'art aujourd'hui. "Artiste *ready made*", artiste collectif, poreux, fluide, auto-indéterminé, autant de bords qui ne contiennent plus le sujet dans les mêmes catégories. "Hacker le système"⁶ entre mascarades et transitions de genre se délie dans une multitude de plasticités de genres.

3. GENESIS, LE CORPS-VALISE. "L'idée n'est pas d'être jumeaux mais d'être deux parties d'un nouvel être, un être pandrogyné (*pandrogynous*), qui s'appellerait Genesis Breyer P-Orridge". Dans *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*, la cinéaste Marie Losier retrace l'histoire de l'artiste Genesis et de sa femme, Lady Jaye, qui, par amour, décident de se fondre en une seule entité. En 2000, il débute une série d'opérations chirurgicales afin de ressembler trait pour trait à Lady Jaye. Cette proposition fait écho à Lacan quand il énonce : "l'homme dit que le corps, son corps, il l'a. [...] il le possède comme un meuble"⁷. Activistes du transgenre, faisant de ses mutations un objet artistique, Genesis parle de lui/elle-même en utilisant le pronom neutre anglais "she/he" (qui n'existe pas en français). Genesis ou quand la réalité charnelle se dissout dans le fantasme et quand le fantasme se dissout dans la réalité charnelle. La boucle est bouclée.

4. TIRÉSÍAS. L'artiste transgenre américain Cassils fait de ces enfermements et du changement de sexe une traversée des frontières entre vie et mort, humanité et animalité, art et savoir. L'idée que l'identité de genre pourrait être uniquement déclarative (on se dit homme, on se dit femme) se manifeste dans les choix de Cassils de voies d'accès à un réel choisi : iel refaçonne son corps sans les moyens médicaux mais en le travaillant avec les arts martiaux et le sport intensif. Le corps de Cassils est un dispositif. Ce n'est plus le champ du travestissement, de la mascarade, mais un corps comme acte⁸. Théâtre d'actions, seul ou en groupe, d'expérimentations. Cassils rejette toute représentation compassionnelle pour proposer un corps face à ses limites. Ainsi, dans la performance *Tirésias*⁹, iel est contre un bloc de glace reproduisant le torse d'une sculpture néoclassique grecque. C'est un torse mâle qui va fondre lentement grâce à la chaleur de son corps. Cette figure mythique, Tirésias, figure androgyne, peut regarder au-delà du présent, elle peut regarder l'avenir tel un prophète. Lacan voyait en Tirésias un modèle pour les psychanalystes, un saint patron en quelque sorte. Dans sa performance sur l'urine, le performer récolte pendant 4



Marie Losier, *La ballade de Genesis et Lady Jaye*, vidéo couleur, 68', 2011
Courtesy © l'artiste

800 heures son urine pour lutter contre la condition des trans sous le gouvernement de Trump. Aujourd'hui encore, la population trans est fortement menacée aux États Unis. Dans *Become an image* (2012), iel attaque une pièce d'argile d'une tonne et dans *Inextinguishable fire* (2007-2015)¹⁰, met le feu à son corps. Ces performances exceptionnelles se déploient ainsi dans une autre politique trans. En fixant son corps en transformation, iel rend compte d'un processus d'*embodiment*, une "corporisation" entendue comme procès de subjectivation par et du corps. Pour Cassils, la performance est une forme de sculpture sociale. Iel montre comment le genre est aujourd'hui devenu "sculpture corporelle".

5. "SHE'S A TOXIC BISEXUAL WEARING UNSTABLE FLIP-FLOPS." Le temps des doubles ne se réduit pas à un réel transformé et hybridé ou à un temps spectral. Artistes dits post-Internet, Ryan Trecartin et Lizzie Fitch créent un type d'art qui serait au-delà de l'objet, hyperobjectif. L'objet mais l'humain également ne sont plus à considérer comme projet final. "Ces artistes [...] se servent de l'hyperdigestibilité des images et poussent cette logique à l'excès"¹¹. Trecartin fait partie de cette mouvance post- (post-trash, post-apocalyptique, post-*Cremaster* de Barney, post-sexuelle) qui repense la plasticité du sujet et de l'objet. La question de l'identité du sujet s'exerce sur les masques emboîtés des travestis, des androgynes, etc. Les peaux sont colorées, orange, grises, les perruques absurdes. Les personnages sont des avatars monstrueux et déjantés de Trecartin. Êtres vivants ou animations ? Nous assistons à un véritable *techno-nomadisme des identités* : toute vie sexuelle se présente comme artificielle dans une autre psychologie et une topologie des masques, tout dialogue s'est éteint dans le monologue de chaque protagoniste. L'explosion de la culture du divertissement, de la télé réalité, des jeux vidéo se vit jusqu'à ses limites. Ces films sont des hybridations de documentaire et de fiction, dans lesquels l'artifice devient le personnage central. La compréhension de la "réalité" s'évalue simplement comme cadre créatif pour l'existence. Une nouvelle version du moi est rendue — ou, comme pourrait le dire Trecartin, "automatisée", dans le moule de ses ambitions. La contingence absolue devient la seule forme nécessaire de toute réalité. Le réel est pleinement pensé comme devenir et processus dans l'*irraison* ou le délire.

Ryan Trecartin, *I Be Area*, 2007, video still,
108 minutes, collection Musée d'Art
Moderne de Paris
Courtesy de l'artiste et Sprüth Magers, Berlin



Ryan Trecartin, *I Be Area*, 2007, video still,
108 minutes, collection Musée d'Art
Moderne de Paris
Courtesy de l'artiste et Sprüth Magers, Berlin



Tomasz Machciński, *Sans titre*, 2002, photographie argentique noir et blanc, tirage unique sur papier baryté, 12,5 x 11 cm
 Courtesy Fondation Tomasz Machciński et galerie Christian Berst art brut



Tomasz Machciński, *Sans titre*, 2002, photographie argentique noir et blanc, tirage unique sur papier baryté, 12,5 x 11 cm
 Courtesy Fondation Tomasz Machciński et galerie Christian Berst art brut

5 G. Morel, *La loi de la mère. Essai sur le sinthome sexuel*, Paris, Anthropos-Economica, 2008, p. 241, note 12.

6 B. Preciado, *Testo Junkie: sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008.

7 J. Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 154.

8 P. Gherovici, D. Watteau, "Fixer des corps en transformation, Entretien avec Cassils", *Dégenrez-moi! Enjeux artistiques, psychanalytiques et politiques in Savoirs et clinique, revue de psychanalyse*, n° 32, (dir. D. Watteau), éres, mars 2025 (à paraître).

9 Cassils, *Tiresias*, Performance for Camera, 2013.

10 Cassils, *Inextinguishable fire* (2007-2015), performance. La mise en feu du corps de Cassils dans cette performance est une reprise d'un film d'Harun Farocki qui, pour témoigner des victimes du napalm, se brûle le bras avec une cigarette. Cassils montre tous les éléments de la préparation en enfilant les vêtements de protection, comme un acteur qui revêt son costume, pour attester des lois anti-trans.

11 A. Avanessian, "Les philosophes devraient travailler avec les artistes, et non écrire sur eux" in *Zérodeux, revue d'art contemporain*, www.zerodeux.fr/guests/armen-avanessian/

12 S. Mendelsohn, "Accord perdu (de l'intérêt d'envisager une "clinique trans")", in *La clinique lacanienne*, 2020/1 (n° 31), pp. 25-39. DOI: 10.3917/cia.031.0025. https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanianne-2020-1-page-25.htm

13 J. Lacan, *Le Séminaire, Livre IX, L'identification* (1961-1962), séance du 30 mai 1962.

14 S. Mendelsohn, *op. cit.*

15 M. Fisher, *Par-delà l'étrange et familier, Le bizarre et l'omineux*, Paris, éditions sans Soleil, coll. Hz, 2024, p. 128.

16 T. Machciński, *American dream, I made it all because of you*, exposition, Galerie Berst, Paris, 14/09 au 10/11/2024.

17 M. Foucault, "La prose d'Actéon" in *La Nouvelle Revue française*, n° 135, mars 1964, p. 362.

18 J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1978, p. 357. Derrida parle des chaussures de Van Gogh peintes comme réutilisation d'un signe: "Comme un vêtement ou un objet qu'on se passe. Le se-passer de cette passe, c'est aussi ce que font ces chaussures en restance. Voilà ce qui se passe ici."

19 J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XIX... Ou pire*, Paris, Seuil, 2011, p. 183.

20 S. Beckett, *D'un ouvrage abandonné in Têtes-mortes*, Paris, Minuit, (1957), 1972

21 E.-L. Ahtila, *Me/WE, Okay, Gray*, 1993, 35mm, son, N/B.

6. PERFORMER L'ALIÉNATION. Corps perdus ou corps gagnés¹²? Que signifie, pour un sujet, "donner une image plutôt qu'avoir un corps"? Dans le séminaire sur l'identification¹³, en 1962, Lacan pense le stade du miroir du côté de l'angle aveugle: "l'image spéculaire... est fondamentalement une erreur en tant que le sujet s'y *me-connaît*: il se trompe et a face à lui son image"¹⁴. La construction identitaire prend la place d'une image en disjonction du corps. Pour les artistes de ce corpus, il n'est pas seulement question de transvaluer mais aussi de "performer", c'est-à-dire de faire advenir en réalité ce que le langage exprime.

7. JE QUI PARLE ET JE DONT ON PARLE¹⁵. Cindy Sherman fait du sujet un otage et un fugitif pour troquer, dans sa galerie de portraits, son image avec celle du simulacre. La femme existe pour quantité de rôles symboliques et Cindy Sherman les a tous revêtus. Elle dit d'ailleurs "être un peu de toutes ces filles". Et sans limites... : puisque *La femme* se prête au fantasme de l'Autre. L'identité se porte pour Cindy comme une infinité de jeux de rôles. Tomasz Machciński, orphelin, reçoit dans un programme de parrainage un mot de l'actrice Joan Tompkins "Avec amour, à Tommy, de mère Joan". Convaincu que l'actrice sera sa mère, il se lance dans une quête identitaire infinie à partir de 1966. Ouvrier polonais, il endosse tous les rôles, et multiplie les identités pour trouver la sienne. Le projet de Machciński n'a pas la dimension conceptuelle de celui de Sherman. Là où, dans son œuvre, celle-ci déconstruit les codes collectifs, Machciński¹⁶, qui se saisit aussi de figures iconiques, les met au service de sa propre reconstruction. Sherman et Machciński décrivent un jeu constant de transvasement où l'une et l'autre échappent tour à tour à la présence pleine, et demeurent à la fois présents et absents. Une sorte de "oui *fourchu* qui fait naître cet espace de l'entre-deux où chacun est à côté de soi"¹⁷. Machciński regarde derrière le miroir: du "regardez-vous" à "regardez-moi". Images dans les images.

Vue de l'exposition de Tomasz Machciński, *American dream I made it all because of you*, Galerie Christian Berst, Paris, 2024
 Courtesy christian berst art brut. Photo © Gregory Copflet



8. **ÉCRIRE EN LANGUE.** Pierre Guyotat dit qu'il "écrit en langue". En langue. Ces artistes créent "en images", les faisant proliférer au-delà d'elles-mêmes. La lettre appartient à tout le monde: les signes se copient, se recopient, comme un objet qu'on se passe¹⁸. Lacan pense *La lettre volée* comme un fétiche qui circule. Un signe passe de main en main, il court, même. "Il court, il court, le furet"¹⁹: il est à chaque instant ailleurs, le signe l'emporte sur l'être. Il restera donc toujours quelque chose de ces images ventriloques, grands symptômes d'une esthétique contemporaine du déconnecté. Parler avec des voix différentes, des textes d'autres: de quoi tout cela est-il le symptôme? Le symptôme se définit en psychanalyse comme un élément qui fixe de la jouissance. Le réel du symptôme n'appartient pas à l'ordre de la vérité, il est sur-vérité, "bouchon", limite (Colette Soler), il n'est pas plus vrai que ce qu'il répète, et s'il court, on peut toujours courir après.

9. **"MON CORPS FAISANT DE SON MIEUX SANS MOI"**²⁰. Eija-Liisa Ahtila s'y connaît en déraillements identitaires, ruptures du sujet avec son image. Dans la vidéo *Okay*, le sujet rompt avec son corps. Des voix se logent en elle. On retrouve ici la structure de base de la psychose qui fait que, par absence de castration symbolique, l'individu se vit comme englouti par l'Autre. Elle n'entend pas que des voix. La voix la traverse. *Okay* fait partie d'une trilogie vidéographique²¹. Au début, rien; on entend une voix de femme: "je deviens hébétée par le désir (*I become numb for longing*)". *Okay*, c'est une femme à l'écran qui change de voix. Ses voix prennent d'autres identités, masculines, féminines et animales. L'histoire est dite à la première personne. La nouvelle voix poursuit la narration et impose sa propre personnalité au personnage central. "Le schizo dit Je"²². La femme arpente son appartement. Elle marche. La voix, nomade, se balade. "Je sens que je deviens", dit le schizo, chez Guattari. Alors elle bat son amant pour sentir quelque chose. Elle aboie comme un chien. Puis prend la voix de l'homme. "It's Okay". Elle répète 3 fois. Tout va bien. Tout va bien. Tout va bien. Le dernier "It's Okay" est prononcé par les voix de la femme et d'un homme.

Quelque chose s'est produit de l'ordre de la substitution, du renversement. Cette mania, c'est aussi celle de Mōmo de Artaud, qui le fait traverser vivant d'autres vies, comme une pourvoyeuse d'infini. Dans une forme de continuité, conscient et inconscient, dedans et dehors, profond et surface alternent sur une "membrane" pour Artaud, sur une bande de Moebius pour Lacan. Une membrane de résurrection, une incessante retranscrite du miroir, effet de la dynamique de la "motilité" qui suit le mouvement de torsion infini de la membrane sur elle-même. Notre héroïne pourrait dire qu'elle est la libido. Tout comme elle pourrait dire à l'instar d'Artaud, "je suis le corps, et non j'ai un corps, et qui plus est un corps sans organes, ou encore dire, je suis éternelle, je suis Dieu."

10. **FAIRE LE GILLES.** Robert Cantarella, lui, se prend pour Deleuze entre simulation et dissimulation.²³ Depuis plusieurs années, Cantarella fait le Gilles²⁴, c'est-à-dire qu'il refait les cours de Deleuze avec un système d'oreillettes. Il répète mot pour mot les cours que le philosophe a donnés pendant plusieurs années à Vincennes et à Paris 8. Les intonations, les hésitations, les toux et la pensée qui avance sont redites à l'identique. Le choix de Cantarella est celui d'un dispositif léger par rapport aux lourdeurs des fabrications théâtrales. Rien, sauf l'iPhone. Il s'extrait de la foule du public et annonce: "Je vais vous



Eija-Liisa Ahtila, *Me/WE, Okay, Gray*, 1993, 35mm, son, N/B, video still
© l'artiste. Courtesy av-arkki.fi

raconter une histoire". Mais ce n'est même pas lui qui le dit. C'est une "copie". Cantarella recherche le degré zéro, la neutralité, le désir d'être le plus faiblement visible. Quand il prend place sur scène, il se sent complètement vide: ce cours qui lui arrive par l'oreille va devenir son plein. Ce travail s'appuie sur trente ans de mises en scène, pétries d'idéologies quant à la présence de l'acteur. Un mode de connaissance différent s'élabore ainsi, celui de la simulation et non plus de la représentation. C'est ainsi que pensait Deleuze d'ailleurs.

11. **UN CORPS COMME SYMPTÔME D'UN AUTRE.** Un document garde l'enforme d'un autre. Un corps garde l'enforme d'un autre. Dans la vidéo *To Be Continued*²⁵ de Sharif Waked, un martyr kamikaze²⁶ filmé dans le protocole suicidaire lit *Les Mille et Une Nuits* à la place du Coran. *To Be Continued* fait référence à ces monologues des vidéos de kamikazes: le "martyr vivant" annonce en direct l'opération suicide qu'il va mener chez ses ennemis. Portant les vêtements militaires, il est filmé assis devant la caméra fixe, derrière lui est tendu un tissu aux impressions politiques et religieuses symbolisant son appartenance, les kalachnikovs remplacent l'épée consacrée des calligraphies arabes de style *thuluth* habituelles: des déclarations de foi islamique reposent sur fond vert. Devant lui, un livre ouvert et une arme à feu. Ce sera le dernier film de sa vie, largement distribué ensuite après l'exécution de son geste. Le kamikaze, comme Shéhérazade, essaye de gagner du temps avant son exécution. Shéhérazade symbolise le pouvoir du récit, des mots sur le destin. "Il était une fois, une belle Shéhérazade, qui de la douleur a su faire un rêve [...] et le verdict a été ajourné." Le mot "kamikaze", escadre particulière de nom propre, alliant "vent" et "dieu", englobe dès 1945 le phénomène des avions-suicides japonais. L'attaquant devient l'arme elle-même. Chaque opération suicidaire se doit d'être spectaculaire. Le kamikaze, c'est un corps, mais aussi un acteur. Waked a tout saisi de ce dispositif en mettant en scène un célèbre acteur palestinien. Il fallait donc bien un document kamikaze et un récit mythique, deux fictions qui parlent l'une de l'autre, que l'une soit un flash pour l'autre, et vice versa pour rendre compte du réel impossible.

22 R. Michel, *L'Œil écran ou la nouvelle image*, catalogue exposition 100 vidéos pour repenser le monde, Casino, Luxembourg, 24 mars-17 juin 2007, p. 88.

23 F. Kittler, "Fiktion und Simulation" in *Aisthesis Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Reclam Verlag, Leipzig, 1990, p.200. "[...] simulio 'je simule' (quelque chose qui n'est pas présent) et dissimulo 'je dissimule' (quelque chose qui est présent)".

24 R. Cantarella faisait le Gilles à la Cinémathèque de Paris. Mercredi 23 octobre 2013.

25 S. Waked, *To Be Continued*, vidéo couleur sonore, 41'33, 2009.

26 L. de Sutter, *Théorie du kamikaze*, Paris, PUF, 2016.

27 R. Mroué et L. Majdalanine, *33 tours et quelques secondes*, Théâtre du Rond-Point, Paris, 2024 - *Quatre murs et un toit*, 104, Paris, 2024.

28 G. Deleuze, *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

29 J. Lacan, 1999, *Le Séminaire, Livre XX (1972-73), Encore*, Paris, Seuil, 1999, p. 61.

30 J. Lacan, 2011, *Le Séminaire, Livre XIX (1971-1972)... Ou pire*, Paris, Le Seuil, 2011, p. 131.



Sharif Waked, *To be continued*, 2009, vidéo, couleur, sonore, 41'33
 Courtesy de l'artiste

Les performers Rabih Mroué et Lina Majdalanie²⁷ parient également sur leurs corps, sur le supportable, l'indifférence et l'oubli face aux traumatismes de l'exil et de la guerre. Dans leurs dispositifs performatifs du témoignage documentaire visibles cette année au Festival d'Automne à Paris, c'est la possibilité en jeu d'inventer un autre avenir loin des idéologies religieuses et néolibérales au Liban.

Nous voici face à des actes dans lesquels art et savoir s'imbriquent, produisant la condition de leur performativité sous nos yeux. Il faudrait reformuler avec Slavoj Žižek et Laurent de Sutter : c'est l'image qui constitue désormais l'accès au réel. Le réel se donne en tant qu'image. L'événement qui a eu lieu est l'image elle-même ! L'image est devenue acte.

Robert Cantarella, *Faire le Gilles*, séance de travail
 © l'artiste



13. ÇA NE COLLE PAS! Deleuze analyse très bien cette conquête des surfaces : on ne s'enfonce plus, on glisse, que ce soit sur la surface plane du miroir ou grâce ici aux jeux de rôles. Le personnage se construit sur "deux surfaces qui s'enroulent de telle sorte qu'on passe d'une histoire à l'autre. Quand elle disparaît d'un côté, c'est pour réapparaître de l'autre, comme si le jeu d'échecs était devenu sphérique"²⁸. Dans le champ de la question "art et psychanalyse", nous sommes souvent confrontés à une "application" de la psychanalyse à des œuvres ou à une mise à l'épreuve de la psychanalyse par l'art. L'œuvre ne se considère pas comme un cas clinique, mais son apport à la clinique est profond. Pour Lacan, le symptôme représente le retour de la vérité dans les failles du savoir, il crée des "situations incompréhensibles" parce qu'il sait conférer une évidence phénoménale aux jeux les plus complexes de la simultanéité contradictoire. Que se passe-t-il ici ? Signifiants et signifiés s'emboîtent, se télescopent pour produire des êtres et des situations énigmatiques : proches du lapsus. Comme le regard et la lecture se réaliseront d'une infinité de manières, ça se lit de travers. Ou dans l'oblique. "Nous ne sommes qu'Un", affirme Lacan pour dire l'inverse : cet Un est pur mirage. "Il y a autant d'Uns qu'on voudra — qui se caractérisent de ne se ressembler chacun en rien"²⁹. Les corps et les récits devenus symptômes l'un de l'autre construisent des rapports nouveaux, voire font obstacle l'un à l'autre, entre réel et fiction, visible et signification. Ce dissensus vaut pour des dérangements : ça ne colle pas ! C'est "débile, à côté de la plaque, entre deux discours, (ça) flotte"³⁰. Le chaos de la rencontre signe un devenir partagé face à la fixité des crispations identitaires.

Les artistes de ce corpus ne donnent pas seulement l'image d'un corps, ils la font : ils incarnent dans la performance et dans la transition, le changement de paradoxe qui fait que l'image n'est plus seulement un phénomène imaginaire, mais bien un *travail* qui se produit sur le fantôme.

Voici le temps de "déflager" les raccordements ou les ajustements !

Diane Watteau

Diane Watteau est artiste, commissaire indépendante, agrégée et maître de conférences en arts plastiques à l'École des Arts de la Sorbonne, Paris 1, co-responsable de l'axe *Plasticités*, laboratoire Institut ACTE Paris 1, critique d'art (AICA), adjointe à la rédaction de *Savoirs et Clinique*, *Revue de Psychanalyse* (ALEPH, éres). *Dégenrez-moi ! Enjeux artistiques, psychanalytiques et politiques*, Numéro spécial n°32, in coll. *Savoirs et clinique*, revue de psychanalyse, (dir. D. Watteau), éres, mars 2025 (à paraître).