

# Corporéité et personne : du visible à l'énonçable

> *Clélia Barbut*

**D**ès 1950 les premières performances projettent le corps sur la scène des arts plastiques, qui y manifestera durant les décennies suivantes une présence de plus en plus récurrente. Ce phénomène s'affirme chez les artistes femmes, dont les travaux n'ont de cesse, entre 1970 et 1980, de prendre le corps et bien souvent leur propre corps, pour objet ; l'arrivée de la performance entre autres, catalyse et accélère ce phénomène. Dans leurs démarches apparaissent fréquemment les chairs, les humeurs et les organes, mais aussi les costumes, les voiles, les fards ou encore les composants, les prothèses et les machines...

Les œuvres des plasticiennes contemporaines ayant trait au corps sont aussi multiples, variées et prolifères que le sont les artistes. Trois œuvres articuleront le propos : une sculpture de Kiki Smith (*Train*, 1994), une série de photographies de Cindy Sherman (*Bus Riders*, 1977-2000), et une opération-performance d'Orlan (*Omniprésence*, 1994). On suggère alors que ces œuvres permettent d'appréhender la notion de personne – terme qui donne une épaisseur propre à un corps, à un être au carrefour d'une dimension individuelle (singulière, différenciée), subjective et comme une modalité d'insertion dans le collectif (une personne l'est parmi d'autres, elle est sociale) – car ce sont, plus que des corps, des individus et des sujets qui y sont mis en scène, notamment à travers les aspects sexués et le genre de leurs identités. Ces démarches paraissent souvent relever, plus que d'un simple geste

artistique, d'une énonciation des enjeux à la fois biologiques et performatifs de la représentation des corps, des sexes et des genres ; une énonciation qui trouve des résonances indéniables dans certains discours théoriques portant sur les mêmes objets. On peut alors suivre les devenirs possibles, visibles et discursifs de certaines corporéités à l'œuvre.

## Visibilités

L'idée n'est pas de rassembler ces artistes sous un seul et même sceau, celui du corps, mais au contraire d'appréhender les discontinuités, les décalages et les déplacements dans les visibilités qu'elles lui donnent. La visibilité peut d'ores être déjà être posée comme ce qui peut être spontanément parcouru du regard, ce qui a la possibilité d'être vu.

*Train* est une installation qui met en scène un corps féminin nu, debout et légèrement penché en avant ; l'œuvre est axée autour d'un long fil de perles rouges qui s'échappe du corps et se déroule tout le long de la salle d'exposition – la pâleur diaphane et silencieuse du corps contraste avec le carmin brillant des perles. Ce rouge évoque les humeurs corporelles, les menstruations : on voit donc un corps représenté à travers les processus physiologiques issus de sa sexualité. À l'inverse, dans la démarche de Cindy Sherman la matérialité du corps disparaît, effacée par la quantité de costumes, d'accessoires et de maquillages dont elle affuble les nombreux personnages dont elle fait les portraits. La série intitulée *Bus Riders* illus-

tre de manière exemplaire la démarche originale de la photographe : son modèle est unique – elle-même – mais son corps n'est qu'un support pour ses gestes, ses postures, ses tenues, il n'est que la surface sur laquelle vont pouvoir se succéder les apparences. Son sexe n'est jamais visible ni son âge : elle fait rebondir le regard de visage en visage, de personnage en personnage et ne montre jamais, masque après masque, rien d'autre qu'un nouveau masque. C'est enfin une démarche tout à fait différente de celle d'Orlan qui, tout en jouant elle aussi de manière on ne peut plus radicale sur le pouvoir de la performance, opère un retour non moins radical à la matérialité corporée. Dans ses « opérations performances », la chirurgie esthétique est le moyen central de la représentation, qui travaille ses formes corporelles en fonction de ses envies personnelles. La chair, les entrailles apparaissent donc, mais dans la mesure où la subjectivité de l'artiste, ses préférences, font emploi de la technologie pour les transformer : dans *Omniprésence* (New York, 1993, opération retransmise au Centre Pompidou), elle fait placer deux boules aux bords de son front.

Voilà donc les trois types de visibilité corporée que ces œuvres offrent à l'œil et aux sens, ce qu'elles donnent à voir des personnes mises en scène : la biologie d'un organisme chez K. Smith, la théatralisation des apparences chez C. Sherman, et la personnalisation de la chair chez Orlan (personnalisée, en ce qu'elle lui imprime des marques et des formes qui sont propres à sa subjectivité, à ses

préférences et désirs spécifiques). Ces visibilités doivent être considérées en tant qu'elles sont dynamiques et agissantes, en tant qu'elles relèvent d'un mode opératoire à la manière de celles découpées par le panoptique foucauldien<sup>1</sup>. Gilles Deleuze, dans sa lecture de Foucault, définit la visibilité comme des « complexes d'actions et de passions, d'actions et de réactions, des complexes multi-sensoriels, qui viennent à la lumière »<sup>2</sup>. Il s'agit alors, bien plus que d'une simple visibilité positive, d'un ensemble combinatoire de possibles visuels et visibles, corporels et sensibles. De la corporéité représentée par K. Smith, on voit essentiellement la substance. L'enjeu de *Train* est situé précisément dans ce fil dont la couleur accroche l'œil, et qui suggère les humeurs corporelles, la fixité de la sexuaction, une physiologie déterminante. C. Sherman en revanche orchestre l'affranchissement ou plutôt l'effacement de cet aspect formel pour n'en garder que le potentiel performatif. Ses représentations sont le résultat des déguisements dont elle revêt son corps, et l'idée d'une biologie déterminante est supplantée par l'indéniable effet de réalité de ses mises en scène. La représentation n'est donc plus ancrée dans la matière mais se compose à sa surface, et le repère énonciatif ne se situe plus dans la substance mais dans l'acte ; enfin l'effet de ces actes, tout effet qu'il soit, est tout ce dont on dispose pour décrypter, identifier, et reconnaître les personnages photographiés. Dans le cadre représentatif découpé par Orlan, l'idée d'une matière naturelle n'a plus sa pertinence, pas plus que son opposition traditionnelle à la production culturelle. L'opposition

sexe-genre traduit grossièrement celle de nature-culture, et plus largement un système de pensée dyadique ou binaire.

Reste maintenant à déterminer ce que ces visibilités corporées contiennent de contingence, et peuvent donner à reconnaître des personnages représentés. Une fois visibles, elles pourront être reconnues à nouveau, provoquer des réactions d'identification. Leur reconnaissance possible réside dans l'adresse, c'est-à-dire la désignation par l'autre, elle décide de la lisibilité d'une apparence, du caractère compréhensible d'une posture, de la possibilité d'une vérification perceptuelle d'un trait, des catégories qui permettent de saisir un geste<sup>3</sup>. C'est l'articulation entre ces manières de faire et les manières d'être que Jacques Rancière considère entre des pratiques esthétiques, leurs formes de visibilité et leurs modes de « pensabilité »<sup>4</sup>.

## Énoncés

S'il est un mot auquel le suffixe, conditionnel, du devenir possible « -able » doit être définitivement adjoindé ici, c'est l'énoncé : c'est en réalité au niveau de l'énonçabilité des figures représentées qu'il faut se situer pour relier leurs aspects visibles à leurs aspects dicibles. Le domaine de l'énonçable est le niveau de discours qui fait l'objet de *L'archéologie du savoir* de Michel Foucault. L'énoncé est avant tout défini comme une « loi de possibilité », une « modalité d'existence »<sup>5</sup> propres à un ensemble de signes discursifs : on peut alors suggérer que si la visibilité d'un corps et d'une personne maintient, permet et définit son existence au sein d'une formation non discursive, son énonçabilité maintient,

permet et définit son existence au sein d'une formation discursive. Ne serait-ce qu'en lui permettant d'émerger comme « objet », c'est-à-dire d' « apparaître, d'être rendu nommable et descriptible »<sup>6</sup>. Le philosophe formule le positionnement de son archéologie face à la peinture : « Il faudrait montrer qu'au moins dans une de ses dimensions, elle est une pratique discursive qui prend corps dans des techniques et dans des effets. »<sup>7</sup>. Une pratique artistique peut donc être reliée à une pratique discursive : avec des performances verbales, des formulations, des phrases, des propositions, des discours. Pour que ces corps puissent être pensés, il faut qu'un accès leur soit tracé par des mots, des notions, des idées. Analyser le traitement discursif potentiel des corps représentés peut permettre de définir les modalités de l'existence des personnes qui y figurent comme objet, qui les rendent nommables et descriptibles, et donc désignables et pensables, énonçables. Il semble justement que le positionnement plastique illustré dans *Train* trouve une résonance assez flagrante dans certains discours qui, traitant de l'identité corporée, insistent sur la nature du corps sexué et sur le rôle de la biologie dans la définition des fonctions et des relations sociales. On trouve par exemple le travail de Françoise Héritier, qui place la différence des sexes au cœur de ses analyses. Pour l'anthropologue, « tout part du corps, d'unités conceptuelles inscrites dans le corps, dans le biologique et le physiologique, observables, reconnaissables, identifiables en temps et tous lieux ; (...). L'inscription dans le biologique est nécessaire<sup>8</sup>. » Le noyau de son discours se situe dans ce qu'elle nomme « la valence différentielle des sexes », c'est-à-dire les rapports universels de force et de pouvoir entre les hommes et les femmes ; elle in-

1 / Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Coll. Tel, 1975. Dans cet ouvrage Foucault décrit le mode de visibilité que les prisons architecturées de manière panoptique (suivant les propositions de Jeremy Bentham) découpent : celle, omnisciente, des visiteurs et celle, réduite, des prisonniers ; Foucault y voit un diagramme de la société disciplinaire.

2 / Deleuze Gilles, *Foucault*, Minitel, Coll. Repères, 2004, p. 66.

3 / Judith Butler parle de ce sujet de « reconnaissabilité ». Voir Butler Judith *Le pouvoir des mots, Politiques du performatif* [1997], traduction de Charlotte Nordmann, Editions Amsterdam, Paris, 2004, p. 27.

4 / Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, La Fabrique Éditions, Paris, 2000, p.14.

5 / Ibid., p. 140.

6 / Op. cit, p. 57.

7 / Foucault Michel, *L'archéologie du savoir* [1969], Gallimard, Paris, 2005, p. 253.

8 / Héritier Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 22.

siste sur leur inégalité fondamentale devant la maîtrise des humeurs corporelles – la fréquence stable des menstruations à laquelle s'écoule le sang des femmes représenterait un moyen symbolique de contrôle qui fait défaut aux hommes. Tout comme le corps représenté dans *Train* est visible exclusivement à travers le fil rouge qui s'en échappe, dans une telle perspective, l'élément principal d'identification des individus est leur matérialité corporelle immédiate. Le rôle de la nature tel que Kiki Smith et Françoise Héritier le suggèrent à travers ces éléments – plastiques et textuels – extraits de leurs œuvres respectives<sup>9</sup>, postule d'une essence. Le pouvoir du culturel et du symbolique est fixé sur une forme spécifique, celle du sexe féminin et masculin.

On a bien aussi affaire à un positionnement énonciatif avec Cindy Sherman, mais tout à fait différent, en ce que la réalité potentielle des corps réside plutôt dans l'effet de leurs mises en scène. Et il semble que ce soit précisément ce même « effet » que l'on trouve dans l'énonciation de Judith Butler, qui en fait « l'« être » du genre<sup>10</sup> ». Inspirée de Beauvoir et du « devenir-femme » (en référence à la phrase d'inauguration de l'ouvrage « On ne naît pas femme, on le devient »<sup>11</sup>), la philosophe américaine théorise la notion de genre en insistant sur sa construction, « fabrication » par

---

9 / Il faut insister sur l'idée, fondamentale, que cette lecture du discours de F. Héritier et de la sculpture de K. Smith n'est certainement pas avancée comme exhaustive, ni omnisciente : les extraits sont partiels et on ne discute pas ici leur représentativité de l'œuvre de l'anthropologue ni de l'artiste. Il ne s'agit donc pas de taxer ces travaux d'essentialistes, mais plutôt de reconnaître leur correspondance énonciative et d'envisager les enjeux épistémiques de leur coexistence.

10 / Judith Butler, *Trouble dans le genre* [1990], traduction de Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2005, p. 109.

11 / Beauvoir Simon (de), *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue* [1949], Gallimard, Folio Essais, 2008, p. 13.

des « actes performatifs »<sup>12</sup>. Précisément, l'intelligibilité sexuelle et genrée des corps de C. Sherman ne semble générée que par de tels actes – posture virile, attitude nonchalante ou bien allure pincée, maquillage aguicheur. L'utilisation répétée de l'artifice révèle la double signification du modèle dans la représentation (modèle-support ou modèle-référence), et inverse ainsi les statuts réciproques de l'original et de la copie. L'artiste évoque les problématiques de la philosophe qui demande : « Le « corps » ou le « corps sexué » est-il le fondement inébranlable sur lequel opèrent le genre et les systèmes de sexualité ? Ou serait-ce plutôt que le « corps » est façonné par des forces politiques ayant stratégiquement intérêt à faire en sorte qu'il reste fini et constitué par les marqueurs du sexe ?<sup>13</sup> ». Ce simple questionnement ébranle profondément l'énonciation du rapport entre rôles sociaux et corporéité formulée par Françoise Héritier : elle la dénonce comme un instrument visant à maintenir le corps dans un rôle déterminant pour la sexuaction, dans une discursivité qui a pour effet de soutenir et de produire une matrice « hétéronormative ». Le corps sexué n'est plus alors une donnée indépassable, mais un instrument dans un dispositif politique qui le contient, qu'il soutient et qui le produit. L'espace dans lequel il se déploie est contraint, parce qu'il supporte les forces puissantes de l'hétéronormativité, soutenue par l'idée de différence des sexes. Mais ces contraintes, en tant qu'elles sont elles-mêmes des constructions historiques et performatives, peuvent être explicitées, questionnées et critiquées, ne sont plus énoncées comme indépassables.

Justement indépassables, la forme et la matière ne le sont plus dans la démarche artistique d'Orlan, dont le modelage radical des visibilités évoque fortement le « mythe politique ironique » énoncé par Donna Haraway dans son *Manifeste cy-*

---

12 / Butler Judith, Op. cit. p. 259.

13 / Ibid. p. 248.

*borg*<sup>14</sup>. La figure du cyborg est employée par la théoricienne des sciences pour représenter cette nouvelle ère dont elle annonce l'avènement dans son manifeste : elle considère qu'alors que toute la tradition historique est basée sur une « guerre de frontières » entre organisme et machine, l'enjeu est aujourd'hui « la confusion » de ces frontières<sup>15</sup>. Les véhicules principaux de cette confusion et de ces changements sont la science et la technologie, qui fournissent de nouvelles sources d'action. Pour elle, naturel et artificiel, corps et esprit, auto-développement et création externe sont des oppositions qui deviennent difficiles à défendre. L'intelligibilité des corps énoncée par Donna Haraway rend donc obsolète l'insistance de Françoise Héritier sur une indépassable biologie ; en revanche elle redonne à la matérialité toute sa puissance de signification en lui intégrant technologie et imagination. La fiction ainsi théorisée énonce des corps libérés, par l'invention et l'inscription, de leurs assignations de sexes, et même de genres – le cyborg vit dans un monde « post-genres ».

Voilà donc les processus que ces œuvres permettent de suivre : ceux qui, depuis l'aspect formel du corps dans l'œuvre, jusqu'à son aspect textuel dans un discours, tracent les devenirs possibles des personnes concernées par la représentation : sujet/objet, sexe/genre, féminin/masculin, et on le voit, ces oppositions ne sont pas exhaustives. Les différentes modalités par lesquelles les artistes amènent les corps sont autant de jalons identitaires qui sont posés. Les processus corporés qui y sont illustrés pèsent à la fois sur la capacité d'agir, le potentiel signifiant, et l'énonçabilité des personnes représentées. En s'appuyant sur ces trois œuvres, on a donc pu décrire certaines étapes construisant ce parcours à la fois existentiel et épistémique, entre le visible et l'énonçable de la corporéité. ■

---

14 / Haraway Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Exils, Paris, 2007, p. 29.

15 / Op. cit. p. 31.