

« Love me ! » dans le périple papa-maman et l'enfant

Diane Watteau¹

Antonin Artaud, grand marqueur de la civilisation judéo-chrétienne, pose les problèmes de la structure dans une grande lucidité face aux structures sociales dominantes d'après guerre. 1947, c'est l'année du *Van Gogh, suicidé de la société*. Artaud travaille à ne pas réduire à la folie l'artiste, pour ne pas créer une vision clinique du peintre, mais pour répondre du réel autrement, en créant un autre lien entre éthique et expérience de la folie. Après cinquante trois séances d'électrochocs à Rodez, il énonce dans *Les malades et les médecins* contre Ferdière², que c'est le médecin qui fabrique la folie. Les malades ne seront plus les cobayes de leurs expérimentations. « *La société tarée a inventé la psychiatrie contre les divinations gênantes* ». Alors Le 28 novembre 1947, dans une douche de mots, de cris, de percussions, il déclare la guerre aux organes, pour en finir avec le jugement de Dieu³. Et puis, il y aura cette phrase fameuse : « *Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, et moi/ niveleur imbécile où s'enferme l'engendrement/ le périple papa-maman/ et l'enfant* ». Artaud désire un corps sans œuvre, un art sans œuvre. Car l'œuvre est retenue en lui. Le corps n'est pas un dedans, ni contenu, ni contenant, mais présence devenue active qui veut sortir. Artaud a ouvert le chemin sur l'identité comme être dissocié⁴. Le ravissement et le rapt identitaire se substituent à la recherche de la vérité du récit de vie.

« *L'organisation des facultés du corps est à reconsidérer* », dit Deleuze lisant Artaud. Le corps se trouve dans une situation d'intrus. L'unité sacrée est vaincue. Infini, illimité, sans limites, le corps prend d'autres traverses. Certains artistes comme Sam Taylor Wood, Michel Journiac, Maria Marshall, s'intéressent à l'« entre-deux-corps », comme autre rapport au sujet, en subvertissant dans l'art les normes et les codes familiaux et sociaux. Nous verrons ainsi que le corps comme machin, comme machine désirante dans les arts

¹ MCF Arts plastiques, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, artiste, critique d'art (AICA)

² Artaud, A., *Les malades et les médecins*, enregistrement radiophonique, 1946, 5 :51

³ Artaud, A., *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, conclusion, *Œuvres complètes*, XIII, Paris, Gallimard, 1974, p.104

⁴ Grossman, E., *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Tours, Editions Farrago, Editions Léo Scheer, 2003. Les partis pris de l'auteur ont permis ce texte.

plastiques, se met en crise loin des logiques de construction qui enferment le sujet sur les leurs d'une définition univoque de l'« identité ».

Contre les formes pétrifiées de l'identitaire, contre le binarisme entre incarnation et désincarnation, la labilité des mots déjoue la fixation dans le signe. Le corps lui-même n'est plus déterminé par une économie générale de signes en opposition, nous voilà face à un corps « *sempiternel* » pour Artaud, un corps vivant. Un corps poreux, qui s'ouvre, près à la défiguration : le corps sans organes, « *l'acte est l'envers de l'être, son excréation* », dit-il. Le corps sans organes est un corps-actes non pas généré, sexué, mais sexuel, ancré dans une « tropulsion » de désir. Pas d'enferment biologique là-dedans. Nous sommes dans d'autres combinaisons. La puissance de l'acte sera une « *authentique aliénation* » : ce qui de l'autre défigure, empêche de stabiliser l'être, de fixer l'identité. Le corps-verbe, fait la place à un corps-sujet ; pour résister à l'image, Artaud invente des formes vivantes et cruelles. Un forcené, c'est la force née, c'est la folie aussi bien sûr, bien entendu, mais ce forcené-là est hors concours, il crée un nouveau paradigme hors circuit logique, papa, maman, enfant, bébé, moi, je. Dans son retour archaïque, il recherche une sexualité infinie. Sa haine pour la procréation lui viendrait d'un diagnostic de syphilis héréditaire (fantasmée sans doute). La haine de l'origine lui fait penser le corps comme carcan et aspire à appartenir à l'infini. Hors logique, il remet au monde les femmes. Hors génération, hors hérédité, sa vie est une « continuité de fièvres ».

La force de création est aliénation pour Artaud. Pas de guérison à imaginer qui apparaîtrait comme une normalité étriquée, l'inverse de ce qu'il incarne. Il n'existe pas de séparation entre le corps et l'écrit, pas de séparation binaire maladie/santé, mort/vie : entouré de spectres, il demande des garanties aux vivants, genre prouvez-moi que vous êtes vivants ? Car c'est lui, Artaud, l'authentique vivant. La refondation identitaire intègre la maladie et le désordre pour faire de lui l'« *aliéné authentique* ». Ainsi, si la force créative, c'est le ratage, « *la raclure* », Artaud continue de crier « *Personne ne doit me redresser* » pour confirmer l'œuvre comme aliénation. Car « *qu'est-ce qu'un aliéné authentique ? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée*

*supérieure de l'honneur humain. [...] Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités ».*⁵

Artaud intervient comme point de rupture et d'irruption comme un sujet politique qui ébranle toute normativité de genre, de sexe en rompant avec l'idée de généalogie pensée par l'idée de famille quand il décide d'un devoir de devenir fou.

Une Piéta pas comme les autres

Quand un homme se prend pour Dieu, se fait appeler Jésus, on peut dire qu'on s'attend à un grand désordre. La famille est dans un grand embrouillement. La mère, Marie, le met au monde alors qu'elle est encore Vierge. Le père n'est pas le père. Le père est invisible. Une famille de « grands malades », peut-être...! Sam Taylor Wood fait de l'inversion une valeur esthétique dans la reprise. Elle détourne le modèle magistral de Michel-Ange dans sa vidéo *Self Pieta* (2001, 1'57)⁶.

Sam Taylor Wood porte sur ses genoux le corps de l'acteur Robert Downey Jr. La pose est celle de *La Pietà* de Michel Ange (1498-99), dont la charge musculaire sculptée est rejouée par Taylor Wood, presque masculine. Elle tient dans ses bras le corps de l'homme. L'action est filmée pendant moins de deux minutes. Le poids de l'homme fait pencher l'ensemble vers la gauche. Il tente de s'alléger. Il s'arc-boute. L'artiste raconte la violence de l'ensemble : « *Je tâchais de paraître calme et sereine mais j'avais les bras qui tremblaient ... je ne pouvais plus bouger les bras pendant trois semaines* ». La vidéo montre ce qui est inclus dans Michel-Ange : le corps.

La Vierge surdimensionnée semble du même âge que Jésus. Brouillage des codes sexuels du couple œdipien plus que bizarre. La fusion des corps est pensée dans le marbre. Taylor Wood fait le contraire. Une mère assise sur une marche d'un escalier porte à bouts de bras son fils inerte. La figure de la mère portant dans ses bras son fils, dans la

⁵ Artaud, A., *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 2001, p.17

⁶ Michel, R., *L'œil écran ou la nouvelle image*, Publication du Casino Luxembourg, 2007, p-p. 38-40. Analyse de la vidéo éloquente.

performance, renvoie à la reprise du Christ mort dans les bras de la Vierge. Une femme porte un homme et calcule ses limites à porter un Dieu fait homme. Elle porte à bout de bras le corps jusqu'au moment où elle ne pourra plus le porter, la force de l'amour maternel dévoué se décentre en calcul de résistance. La noble mission défie le pathos de l'horizontalité⁷ et de la gravité dans cette célèbre variation. La femme porte l'homme, un couple éphémère. C'est dans la persistance de l'image que l'on peut penser de manière physique, la résistance, la tension, la charge du corps réellement porté par l'artiste mais également la charge du couple mythique persistant dans la dureté du marbre. La vidéo fluidifie le retour du refoulé, dans le choix des images mouvantes : le sexe sera présent dans le dénudement de certaines parties des corps de l'homme et de la femme.

En s'intéressant aux détails, on accède aux clés du fonctionnement des choses. Il s'agit dans cette performance filmée d'une transmutation matériologique (la sculpture convertie en images en mouvement) mais aussi vraisemblablement d'une traversée du fantasme qui pèse lourd. Qui est soupesée. Lacan parle de la traversée du fantasme, une stratégie de suridentification pour Žižek. Les codes et les surcodes se superposent dans cette mise en scène redoublée d'un édifice idéologique, le christocentrisme outré, le martyr et la déposition du corps d'un fils pas comme les autres. Cette rupture ontologique et ce déplacement féministe discutent les valeurs patriarcales incarnées par le Grand Maître de la sculpture et par la statuaire. Elles mettent également à mal les figures mythiques de filiation, quand se percutent les pouvoirs des rites et des fondements sociaux et religieux des rapports familiaux.

La famille

La famille n'est pas un concept psychanalytique, mais anthropologique. La famille confond des générations qui vivent sous le même toit : des personnes reliées les unes aux autres par des liens du sang, mais aussi regroupées de manière floue, grâce à l'évolution des frontières. La famille, c'est le lieu où se croisent des liens de filiations et de parenté au sein d'un groupe, avec distinction âge, sexe, au temps de la transmission. Les piliers de

⁷ Didi-Huberman et G., *Ninfa moderna : Essai sur le drap tombé*, Paris, Gallimard, 2002, p. 89

cette construction sont les questions de descendance et d'alliance à partir du fameux tabou de l'inceste. Cette prohibition de l'inceste dans toutes les sociétés humaines (Lévi-Strauss) fonde la définition de la famille et participe à la régulation du désir par la société. Ainsi, toutes les métamorphoses de la parenté se transforment en fonction des métamorphoses de la société.

L'enfant-trophée

Maria Marshall occupe un espace singulier dans l'art contemporain. Ses vidéos mettent en scène l'enfance de manière très dérangeante. L'enfance – sa sacro sainte innocence – n'y est pas traitée de manière univoque mais au contraire comme motif de perversion, dans un mouvement d'oscillation entre bien et mal, amour et haine, sécurité et danger qui place son œuvre au centre de l'ambivalence et du conflit. C'est l'angoisse portée par l'enfant qui intéresse l'artiste. L'angoisse, « *appartient si essentiellement à l'enfant qu'il ne veut s'en passer ; même si elle l'inquiète, elle l'enchanté pourtant de sa douce inquiétude* »⁸. Les modèles protagonistes de ses vidéos sont ses propres enfants qu'elle noie, qu'elle entoure de serpents, bref qu'elle met dans des situations plus qu'inconfortables. Ses œuvres sont souvent des reconstructions, des reconstitutions d'un réel déformé. Le film de famille prend des allures de témoignage de micro-expériences « schizos » quand le réel, le fantasme et le rêve se superposent. Nous sommes plongés dans le deuil narcissique d'une enfance perdue, et en même temps, réveillés par une grande claque d'une logique qui, totalement affolée, délire. Les images sont perturbées par des références cinématographiques : dans *I love You Mummy, I hate you* (2001), ses deux jeunes fils Jake et Raphael apparaissent et disparaissent dans le balancement d'un hamac, le grincement strident du hamac est composé de la boucle lancinante de la répétition « I love you, I hate you ». La ritournelle prenante rappelle le prédateur d'enfants Harry Powell (Mitchum) dans *La Nuit du chasseur* de Laughton ainsi que le tatouage sur ses phalanges des mots *love* et *hate*. C'est à chaque fois l'enfance poursuivie et menacée, l'innocence exposée qui se répète indéfiniment, faisant retour comme pour hanter le sujet.

⁸ Kierkegaard, S., *Le concept d'angoisse*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1935, p. 47



Maria Marshall, *I love you Mummy I hate you*, super 16 MM, son, couleur, 10'12, 2001@M. Marshall

L'enfermement est l'élément dominant des œuvres de Maria Marshall : on peut être enfermé dedans et dehors avec Marshall. Le climat inquiétant est accentué par les effets de boucle, de ralentis, de zooms, d'inversions de bandes. Son univers obsessionnel se poursuit longtemps après dans notre mémoire.

Il s'agit donc moins de raconter une histoire précise, que de proposer l'expérience de traumas. Les effets et conséquences s'avèrent provocants dans une représentation de l'enfance neutralisée qui nous défie dans un sourire complice : l'enfant expose une jouissance qui nous explose au visage. Par des opérations de décalages, décollages, déplacements, projections, Marshall fait de l'œuvre un appel et une nouvelle expérience de la mémoire traumatique. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une vidéo traumatique. Pas de consolation là-dedans. Le trauma, c'est la rencontre choc qui dérange l'immersion dans notre monde, l'intrusion violente de quelque chose d'étranger qui nous confronte à

une expérience insupportable qui se fixe dans une image ou un « polypier » d'images pour Assoun⁹.

Le malaise fait face aux scènes pensées par Marshall : nous voici face au sourire d'un enfant dans la vidéo *Don't let the T-Rex get the children* (*Ne laissez pas le tyrannosaure attraper les enfants*, film muet 35mm, 1999). Il paraît heureux, il sourit, et pourtant la caméra s'éloigne de plus en plus et nous montre un enfant portant une camisole de force totalement enfermée dans une cellule capitonnée. Son sourire devient dans ce nouveau contexte celui d'un dément.

Marshall filme son fils, ses fils. Dans *Trout* (*Truite*, 2008), l'enfant roule en vélo dans la foule qui marche à l'envers comme dans un cauchemar, il porte une pancarte de revendication, le slogan suivant est écrit à la hâte avec des lettres rouges : *Love me !* Le clivage est au cœur de l'ambition de cette œuvre. La tendresse de l'enfance se fixe sur une demande, une réclamation : réclamer de l'amour.

L'amour maternel est au cœur de l'entreprise de l'artiste dans l'idée d'une énigme, d'un danger menaçant. Les sentiments hostiles font images. L'impossible à penser que l'on hait son enfant s'enchevêtre dans une autre grammaire de la filiation, des airs de famille, pour produire des surimpressions réactivant les désorganisations psychiques des après-coups. Nous voilà face à des gouffres, des trous sombres qui succèdent aux déferlements lancinants de la boucle des répétitions qui rendent le présent effrayant. Le fameux « *trou-matisme* »¹⁰ dont parle Lacan. La sidération d'être encore vivant¹¹. L'amour contient la demande d'être aimé. La démonstration est plus qu'efficace chez Marshall. Si la dépendance à l'égard de la mère est le sujet de son œuvre, une dépendance traumatique, l'enfant incarne de manière hallucinée « *le désir de son désir* », le désir du désir de la mère comme Lacan définit l'amour maternel¹². Démasquage ou jeu ? La demande d'amour « *Love me !* » engendre de la monstruosité. Marshall, dans ce face à face mère-bourreau,

⁹ Assoun, P.-L., « L'image surexcitée ou le trauma aveugle : la sidération scopique » in *La persistance des images*, Les carnets du Bal n°05, Editions Textuel, Paris, 2014, p.165. Taine cité par Freud. Une prolifération corallienne d'images.

¹⁰ Lacan, J., *Le séminaire Livre XXI*, « Les non dupes errent », 19 février 1974, cité par P.-L. Assoun, *op. cit.*

¹¹ Assoun, P.-L., *Op. cit.*, pp. 167-170

¹² Lacan, J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose » *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 554

enfant-objet, nous force à nous demander comment le sujet peut se construire autrement, en dehors de l'allégorie, de la hantise du bon Totem fixé.

« Coder le désir, c'est l'affaire du socius »¹³

On connaît bien Michel Journiac pour sa *Messe pour un corps* qu'il dit en latin dans la Galerie Daniel Templon en 1969, remplaçant les hosties par des boudins faits de son sang. Ce blasphème et tous les rituels utilisés par Journiac constituent l'une des facettes de l'art corporel.

L'autre face de l'art corporel dans son œuvre, c'est la photographie. Pas uniquement constat, la photographie «fait» l'action. Journiac se travestit dans *24 Heures de la vie d'une femme ordinaire* (1974), mais aussi dans la famille Journiac. Papa : «Robert Journiac travesti en Robert Journiac». Maman : «Renée Journiac travestie en Renée Journiac». Et le fils Michel en fils, en fille, en fils-amant du père, en fille-amante de la mère dans *l'Inceste*, crée toutes les combinaisons incestueuses témoignant du «*ras-le-bol des identifications freudiennes de l'homosexualité*», comme il disait. Militant homosexuel, il prend soin d'afficher la présence, donc l'assentiment de ses parents avec lesquels il réalise son art. Car ici, c'est la famille - pas Michel Journiac - qui fait son «coming out» !

Tout déterminisme est détraqué par la mascarade. Avec les *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* (1974), Journiac tente d'assumer sur son propre corps l'exclusion. Cet exorcisme de la figure politique de l'identité est au cœur de son œuvre, des tentatives pour assumer sur son propre corps comme matériau les imaginaires des autres, le conformisme des autres.

« Ces actions sont à la fois critiques, sociales, mais elles ne peuvent l'être que parce que le "je" est une fabrication aléatoire qui n'existe que par le corps qui le supporte. Il y a la donnée physiologique et le rôle social dans lequel comme homme ou comme femme, lié à telle ou telle classe, je vis, mais aussi il y a, par la médiation de la création, une possibilité de s'interroger, au-delà du

¹³ Deleuze, G., et Guattari, F., *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, pp. 163-167

psychologique, d'échapper à l'illusion du moi forteresse. Les identités ne sont que successives, en tant que pièges sociaux, et la création est la manifestation d'une révolte »¹⁴.

Le corps pour Journiac est quelque chose qui échappe au vocabulaire et aux institutions. Il fait éclater le langage de l'ordre, le langage politique, l'ordre social papa-maman-enfant.

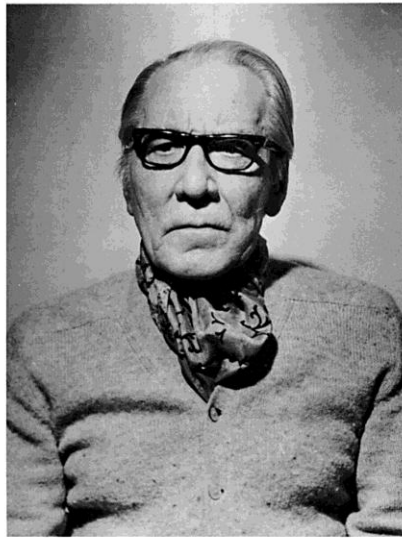
« Il faut pénétrer en marginal dans toutes les couches de la société »¹⁵.

Dans son *Hommage à Freud* de 1972¹⁶, il photographie ses parents Robert et Renée Journiac. Puis il se travestit de manière à leur ressembler le plus fidèlement possible. Il reprend la structure des photomatons : les deux portraits de gauche sont ceux des parents, ceux de droite sont les travestissements de Journiac en son père et sa mère. La ressemblance frappante, Journiac se glisse dans le personnage dans une certaine neutralité. Quand il les définit comme incarnant le travestissement de leur propre personnage, Robert travesti en Robert, Renée en Renée, il insiste sur le rôle endossé par chacun, père, mère, enfant. La mascarade accentue la dimension critique de la société et du pouvoir exercé sur les corps et les rôles. Journiac refait et défait sa Scottie. Le trouble est omniprésent mais la supercherie visible. L'artiste déjoue Norman dans *Psychose* dont l'identité n'est pas du tout libératoire dans le masque : bien au contraire, Norman Bates, étrangement recouvert du squelette de sa mère morte, à la fin du film, spectral, prend la voix de sa mère. C'est l'aliénation œdipienne absolue. Journiac démonte dans son dispositif cette forme d'extinction dans la persistance souveraine de l'image.

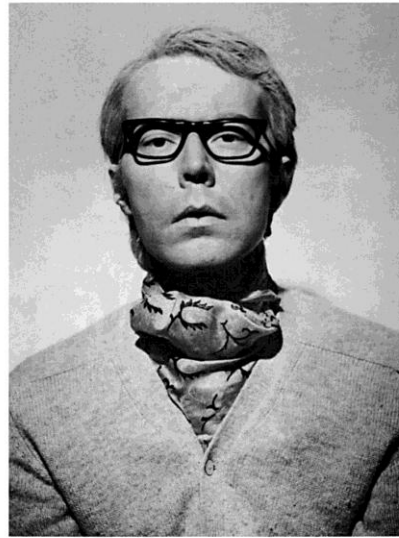
¹⁴ Journiac, M., *Ecrits*, Beaux arts de Paris, *Ecrits d'artistes*, 2013, p.221

¹⁵ Op. cit., p. 168

¹⁶Journiac, M., *Hommage à Freud - Constat critique d'une mythologie travestie* (mars 1972) Œuvre photographique constituée de quatre portraits des parents de l'artiste (Robert et Renée Journiac) et de Michel Journiac travesti en ses parents.



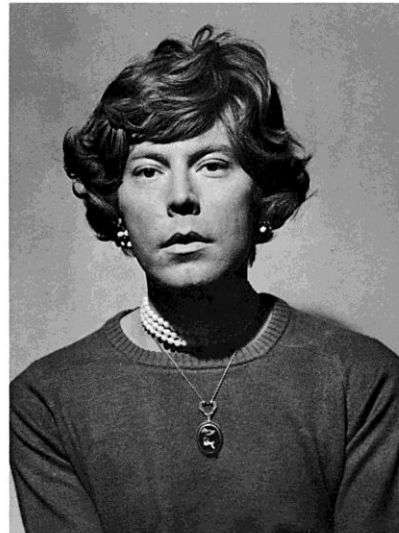
PERE : Robert Journiac travesti en Robert Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Robert Journiac



MERE : Renée Journiac travestie en Renée Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Renée Journiac

**Michel Journiac, *Hommage à Freud - Constat critique d'une mythologie travestie*, mars 1972 -
Œuvre photographique constituée de quatre portraits des parents de l'artiste (Robert et Renée Journiac) et
de Michel Journiac travesti en ses parents @ Jacques Miège**

« Je suis lié à tous les êtres qui sont autour de moi. Mes parents ont joué un rôle important par leur présence. Donc, c'était un moyen de leur dire : Je ne crée pas tout seul, vous êtes participants de ce que je fais. Comme si, dans le fond, j'avais à assumer – mais, c'est le problème de la famille –,

d'une autre manière, leur vécu, de les mettre dans le bain et de leur dire : Allez, on fonctionne ensemble ! »¹⁷.

Journiac se travestissant en ses parents, leur rend hommage. Il joue sur la notion d'identification, de différenciation et relève le défi de l'imitation en proposant sur un mode ludique une comparaison entre l'original et la copie. Par extension, en s'amusant de cette ambivalence, il questionne l'identification au patrimoine familial. Et attaque le code familialiste, père-mère-enfant, comme modèle triangulaire familial structural pour penser le désir hors de la structure familiale. Pour lui, il y a une multiplicité infinie et transfinie des identifications qui ne cessent de bouger. Le sujet, comme pour Deleuze est un ensemble de montages aberrants, libéré des codages de structures invariantes (Œdipe, castration, ...).

L'ambiguïté de Journiac face à la théorie freudienne, est contenue dans le titre-même : *Hommage à Freud*. Fasciné par la psychanalyse, « *cet hommage est un coup de chapeau aux psychanalystes car, une fois travesti en ma mère, mon père m'a mis la main sur l'épaule en me disant : ta mère jeune* »¹⁸. La moquerie le conduit vers le constat critique d'une psychanalyse comme mythologie travestie. En refusant l'homosexualité comme complexe d'Œdipe non résolu, il s'oppose à la lecture du complexe dans le rapport père-mère sans tenir compte du contexte social. La psychanalyse devient pour lui « *une méthode, une mythologie exégétique permettant de mieux culpabiliser l'individu* »¹⁹. Très attentif à la question du langage, il n'en pense pas moins que le corps est exclu de la méthode.

Grand lecteur de Foucault, Journiac pense la famille comme une construction :

¹⁷ Entretien entre Michel Journiac et Jean-Luc Monteroso à la Maison Européenne de la Photographie, Paris Audiovisuel, 1992.

¹⁸ Entretien entre Michel Journiac et Jean-Luc Monteroso à la Maison Européenne de la Photographie, Paris Audiovisuel, 1992.

¹⁹ Bouyeure, Claude, "Demain est un autre Journiac", Gulliver, n° 10, octobre 1973, p. 50

« Les rapports que nous devons entretenir avec nous-mêmes ne sont pas des rapports d'identité ; ils doivent être plutôt des rapport de différenciation, de création, d'innovation. C'est très fastidieux d'être toujours le même »²⁰.

Contre le familiarisme, Journiac crée de nouvelles logiques pour discuter comme Deleuze les délires de types socio-économique qui semblent d'une grande rationalité. Le délire schizo repose sur des forces qui revendiquent ce qui n'a pas le droit à l'existence. Un autre ordre esthétique fait sortir l'individu du système de ses limites habituelles. Se travestir, devenir des autres, quitter le semblant de rationalité pour réfléchir la famille, ses codes, ses normes, ses habitus, aller vers une forme de déraison pour occuper d'autres territoires, c'est s'inscrire dans une intensité vitaliste. Journiac ne se laisse pas fixer. Changer de sexe, changer d'identité, de rôle. Changer de lieux, c'est changer les lieux. Migrer d'un état à l'autre. Pour lui, les échanges de manques se scénographient. L'inscription de la scénographie du travestissement pour penser les relations familiales se fait à travers ses interdits, la prohibition de l'inceste, la distribution des rôles, dans la culture.

En affirmant : je suis un corps, j'ai un corps, louer son corps, Journiac fait du corps et du sexe une valeur d'usage et un moyen d'échange : la prostitution et la transformation fondent des contrats individuels. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre son travail sur les codes et les surcodages, sur le corps fétiche qui représente ses croyances déniées. Tous ses démasquages grâce à la mascarade, reflètent notre société « réflexive » telle que la définit Ulrich Beck et questionnent tous les clichés sociaux et les schémas d'interaction, perçus comme des rapports, des sujets à improvisation et à négociation.

Sa réflexion éthique vaut encore pleinement aujourd'hui face aux rappels à l'ordre dans lesquels l'Etat intervient. « *Pour les désirs, vous repasserez. Ils attendent* »²¹, comme le souligne malignement Lacan !

²⁰ Foucault, M., "Une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité (1982-84), *Dits et Ecrits*, IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 739

²¹ Lacan, J., *Le Séminaire Livre VII*, « L'éthique de la psychanalyse », Seuil, Paris, 1986, p. 363

Conclusion 1

Nous sommes immergés dans un régime scopique dominant. Si les choses parlent par elles-mêmes, depuis Duchamp. Les images aussi. L'image dresse le corps. Alors si les transidentités et les superpositions de logiques font dérailler le bon ordre des choses à l'intérieur de conventions familiales établies, les artistes ciblent les motifs pour penser la question de l'aliénation dans des contre-conduites.

Les genres, tout comme les règles illogiques de parenté qui ont pris des allures d'universalité, mutent, ne sont pas fixes. Devenir un sujet fait irruption dans l'histoire comme sujet politique. Les contre-conduites artistiques analysées ici créent un mouvement pour regarder les agencements différents, des figures inédites. Elles ébranlent la normativité des genres et les relations normatives papa-maman-enfant pour réaffirmer que le sexe et le politique sont réflexifs. Que l'exclusion est à prendre au sérieux.

Conclusion 2

Taylor Wood, Marshall et Journiac témoignent de notre période de « *surcodage* »²², un régime de double inscription pour Deleuze, qui superpose de nouveaux codes aux anciens. Rendre visibles les règles sociales sur les corps, écrire la loi partout sont au cœur des dispositifs de ces artistes. Le signifiant est devenu forme vide, indéfiniment interprétable, un signifiant géant, une forme d'appel ou une provocation.

Un appel géant qui s'avance comme « *Love me !* » ?

Deleuze, dans un ton plus qu'humoristique, répond à Lacan : « *Si l'inconscient comporte bien le régime topique d'une double inscription, il n'est pas structuré comme un langage, mais comme deux* »²³.

²² Deleuze, G., Guattari, F., *Op. cit.*, p. 253-257. « C'est l'écrasement de l'ancien code, c'est le nouveau rapport de signification, c'est la nécessité de ce nouveau rapport fondé sur le surcodage qui renvoie les désignations à l'arbitraire. » « Surcoder, telle est l'essence de la loi, et l'origine des nouvelles douleurs du corps »

²³ *Op. cit.*, p. 246-250