

NORMES CORPS — PALAIS DE TOKYO

Qu'est-ce qu'une norme ?

Les œuvres comme miroirs

Jesse Darling — Ses sculptures montrent des barrières tordues, fatiguées. Selon vous, que veut dire l'artiste en transformant des objets coercitifs en êtres fragiles ?

Benoît Piéron — Il transforme des draps d'hôpital en œuvres d'art festives. Peut-on trouver de la joie dans la maladie ? La vulnérabilité est-elle une condition humaine universelle ?

Joseph Grigely — Il interroge l'accessibilité des lieux d'art. Qui décide de qui peut entrer dans un espace culturel ? Le handicap est-il une limite individuelle ou un problème collectif ?

Cathy de Monchaux — Son œuvre mêle velours, métal, désir et danger. Peut-on ressentir à la fois attraction et peur face à un objet ou une personne ? Qu'est-ce que cela nous apprend sur nos émotions ?

Peut-on « transformer la compassion en passion » comme le propose Guillaume Désanges ? Quelle est la différence entre avoir pitié de quelqu'un et s'identifier à lui ?

Pauline Curnier Jardin parle de la « déviance » comme d'un chemin de traverse positif. La société a-t-elle besoin de ceux qui ne suivent pas les règles ? Où est la limite ?

Neïla Czermak Icti crée des monstres qui « rassurent ». Pourquoi certaines représentations effrayantes peuvent-elles nous reconforter ?

LE POINT DE FUITE LACANIEN ET L'EXPOSITION

1. Le point de fuite selon Lacan

Dans le Séminaire XI (Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964), Lacan développe une théorie du regard qui renverse l'intuition commune. Le regard n'est pas l'acte de voir — il est ce qui échappe au sujet. On est toujours regardé avant de regarder, et depuis un point que l'on ne peut jamais saisir.

Le regard devient ainsi un objet petit a — un objet cause du désir, irréductible, insaisissable. Lacan s'appuie sur la perspective picturale, notamment sur Hans Holbein et son tableau Les Ambassadeurs (1533), pour montrer que dans toute image, il existe un point organisateur depuis lequel la représentation « tient » — mais ce point ne peut jamais être occupé par le regardeur. C'est le point de fuite.

L'anamorphose est ici décisive : au bas du tableau des Ambassadeurs se trouve une tache oblongue, visible seulement sous un angle latéral précis — une tête de mort. Lacan y voit la manifestation du réel qui fait irruption dans le symbolique. Quand vous trouvez le bon angle pour voir la mort, la belle image ordonnée s'effondre. On ne peut pas avoir les deux à la fois.

Le point de fuite désigne donc ce lieu organisateur qui structure le champ du sujet — visuel, désirant, symbolique — mais qui ne peut jamais être occupé. C'est le lieu du manque constitutif, ce qui fait que le sujet est toujours en mouvement vers quelque chose qu'il ne peut atteindre sans le perdre.

2. Rapprochement avec « Normes Corps »

La saison du Palais de Tokyo peut être lue comme une mise en scène collective du point de fuite lacanien. Chaque œuvre installe un point d'où l'on ne peut jamais regarder frontalement sans que quelque chose résiste ou se dérobe.

Jesse Darling — *Le point de fuite comme défaillance productive*

Les barrières tordues de Darling ne peuvent être regardées frontalement sans révéler leur propre échec. Comme chez Lacan, c'est en oblique — dans la fragilité, dans l'épuisement — que la vérité de l'objet apparaît. La structure coercitive perd son pouvoir dès lors qu'on accepte de la voir déformée. La précarité n'est pas un défaut de la forme : elle en est le point de fuite révélateur.

Benoît Piéron — *Le réel du corps malade comme tache anamorphique*

Piéron transforme les objets médicaux — draps, lumières, plantes — en une esthétique festive. Mais comme la tête de mort des Ambassadeurs, la maladie est toujours là, visible seulement si on accepte de changer d'angle. La vulnérabilité est le point de fuite de l'exposition : organisant tout le champ visuel, elle résiste à être regardée en face. Le désir de soin et la peur de la mort coexistent sans se fixer.

Cathy de Monchaux — *Le regard comme objet du désir — attraction et danger*

L'œuvre de de Monchaux actualise le plus directement la théorie lacanienne. Le velours et le métal, le désir et le danger, produisent exactement l'impossibilité de fixer le regard : on est à la fois attiré et repoussé, sans pouvoir occuper une position stable. La sculpture impose au corps du regardeur le mouvement tournant autour d'un centre qui se dérobe — structure même de l'objet petit a.

Joseph Grigely — *L'inaccessibilité architecturale comme point de fuite institutionnel*

Grigely déplace le point de fuite du tableau vers l'institution. Qui peut entrer ? Depuis quel angle ? L'accessibilité est exactement ce point organisateur qui prétend être résolu — le plan incliné, la rampe — mais qui, vu de l'intérieur de l'expérience sourde ou en fauteuil, révèle toujours un reste, un reste irréductible. L'institution qui croit avoir « résolu » l'accessibilité est précisément celle qui a perdu son point de fuite de vue.

Pauline Curnier Jardin — *La déviance comme angle anamorphique*

Le « virage » de Curnier Jardin — la déviation, la sortie de la ligne droite — est la figure même de l'anamorphose. La vérité du corps féminin ne se voit pas frontalement : elle apparaît dans l'écart, dans l'excès, dans ce que la norme ne peut pas absorber. Entre la sainte et la prostituée, entre sacralisation et stigmatisation, l'œuvre installe un angle depuis lequel le regard dominant s'effondre.

Ce que Lacan éclaire dans la saison

La saison « Normes Corps » peut se lire comme une réponse collective à la question lacanienne : que se passe-t-il quand on accepte de se placer du côté du point de fuite plutôt que de le fuir ? Chaque artiste choisit l'angle oblique, refuse la frontalité rassurante de la norme, et fait de cet écart la matière même de l'œuvre.

Guillaume Désanges le formule en écho : « transformer la compassion en passion, la contrainte en intensité, l'ordinaire en ravissement ». C'est exactement la logique anamorphique : ce qui semblait laid, limité ou marginal révèle, vu sous le bon angle, une vérité que le regard normé ne pouvait atteindre.

En ce sens, le handicap, la maladie, la déviance et la vulnérabilité ne sont pas des thèmes de l'exposition — ils en sont le point de fuite structurant. Ce sont les lieux depuis lesquels la représentation du corps « tient », à condition d'accepter de ne jamais les regarder en face.

Question pour les étudiants : Choisissez une oeuvre de la saison. Depuis quel angle faut-il la regarder pour que sa vérité apparaisse ? Qu'est-ce qui disparaît quand on essaie de la voir frontalement ?