

FILLES FÉTICHES, FEMMES FÉTICHISTES

[Geneviève Morel](#)

Érès | « Savoirs et clinique »

2009/1 n° 10 | pages 11 à 22

ISSN 1634-3298

ISBN 9782749210056

DOI 10.3917/sc.010.0011

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2009-1-page-11.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Érès.

© Érès. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Filles fétiches, femmes fétichistes

Geneviève Morel

Bien avant que la psychanalyse ne donne au fétiche une signification phallique, des marchands d'esclaves qui œuvraient, au XVIII^e siècle, sur les côtes de Guinée, avaient ainsi décrit l'usage féminin érotique de l'ornement : « Les femmes raffolent de ce qu'elles appellent *fétichiser*, paraissant pour attirer l'attention des hommes. Elles ceignent leur front d'un mince bandeau teint en blanc, rouge ou jaune, qui forme une ligne en séchant ¹. » « Fétiche » et « fétichisme » ont, en effet, largement précédé le marxisme et la psychanalyse qui les ont absorbés en les transformant en concepts fondamentaux. C'est le philosophe des Lumières Charles de Brosses qui les a introduits en France dans son ouvrage, paru clandestinement en 1760 et qui fit scandale, *Du culte des dieux fétiches* ². Il tentait d'y démontrer la nature irrationnelle de la religion et d'en

introduire, contre la tradition, une conception empiriste et matérialiste. Il oppose *le fétiche*, cet objet matériel « sans figure » qui ne représente que lui-même, et *l'idole*, qui représente autre chose qu'elle-même, qui est le symbole, le signe, l'emblème d'un au-delà divin. Or, cette opposition se retrouve dans la psychanalyse, qui la dépasse en quelque sorte. Le fétiche y est à la fois n'importe quel objet choisi à un moment précis d'une façon contingente pour sa proximité au corps et au sexe féminins, mais qui devient, dans sa singularité, la condition absolue du désir. Et, en même temps, il vaut comme symbole phallique (une idole). Avec Lacan, on pourrait dire qu'il est à la fois *un objet métonymique* (du sexe maternel, de l'histoire du sujet qui commence là où il se trouve) et *une métaphore phallique*.

Geneviève Morel, psychanalyste à Paris et à Lille.

Les photographies de cet article sont extraites de l'exposition « Miyako Ishiuchi – Photographs 1976-2005 », 19 septembre-16 novembre 2008 (Foam Fotografiemuseum Amsterdam). Cf. également hors texte p. XII.

**VANESSA BEECROFT :
LE FÉTICHISME MASCULIN « NORMAL »**

Sur l'affiche de notre colloque³ était reproduite une photo d'un *show* de Vanessa Beecroft qui dura plusieurs heures au musée Guggenheim de New York, en 1998. Des jeunes femmes posent en escadron, à première vue habillées toutes de la même façon, d'un simple bikini noir à paillettes rouges assorti à leurs mules à talons aiguilles. Au centre cependant, à moitié cachées par les autres, certaines sont quasi nues : elles ne portent que des sandales cothurnes blanches à hauts et fins talons. Sur l'image, d'ailleurs, on n'en voit bien qu'une seule, au sexe nu, derrière un rideau de filles en maillot.

La scène figure assez précisément la structure du fétichisme masculin « normal » tel que l'a définie la psychanalyse. Au plus simple : un œil-sujet, en face de lui un sexe féminin, entre les deux, un écran. Le fétiche est peint sur cet écran et permet de ne pas voir le sexe féminin nu, de le voiler.

Œil-----fétiche-écran-----sexe féminin

Œil-----filles en bikini-----femme nue

C'est un peu plus complexe que cela, mais à peine. On devient fétichiste quand on décide que ce sexe féminin, dans la règle celui de la mère, qu'on a bien constaté sans pénis, en a quand même un. Mais ce pénis qui n'a jamais existé, cet objet qui n'est donc défini que par son absence, puisque, et pour cause, on ne l'a jamais vu, est en fait un objet symbolique qui manque là où on l'attendrait dans un monde fictif bien ordonné par ses désirs, le phallus. Il ne s'agit donc nullement du pénis, même si on l'appelle souvent ainsi, par facilité. Le fétiche est « le monument⁴ », dit Freud, qu'on construit pour garder, malgré tout, cette croyance bifide, qu'il appelle démenti (*Verleugnung*) de la castration. Tout cela survient pendant la phase phallique où l'enfant croit que tous les êtres animés ont

un pénis, comme lui. La preuve, il se masturbe en pensant érotiquement à sa mère et il en jouit. Sa mère, l'incarnation même de la puissance à cet âge, en a évidemment un aussi. C'est la première théorie sexuelle infantile, la plus importante. Or le doute s'insinue, soit à cause de la perception, soit par le biais de menaces proférées pour cause de masturbation. Au reste, peu importent les circonstances contingentes de la révélation du manque phallique de la mère (qui n'est donc pas, j'y insiste, un manque réel, cela n'aurait aucun sens, mais le manque d'un objet symbolique, d'un objet qui *devrait exister*, le manque de quelque chose auquel on a cru). Face à cet événement, les deux sexes n'ont pas, dit Freud, la même réaction.

Le garçon est saisi d'effroi à l'idée que si sa mère, la personne la plus puissante au monde, n'a pas ce phallus, le sien est évidemment très menacé. La position masculine, normale ou névrotique, est de renoncer à sa mère pour garder son organe (ce qui donne une haute idée de l'amour masculin). Je laisse ici de côté la psychose. La position dite « perverse » est de protéger son organe en continuant à croire que la mère l'a, bien qu'on ait dûment constaté qu'elle ne l'a pas. La preuve : le fétiche, qui est, dans les cas extrêmes, détaché de celle qui le porte. Le catalogue des fétiches est des plus variés et suit nos modes culturelles. Ainsi de ce patient de Binet, fin XIX^e siècle, qui aimait les clous de bottines de femme. Sa passion l'amenait à adorer leur bruit sur les pavés, les dessous de semelle où ils sont plantés, et même à être charmé par l'expression « ferrer une femme », mais il ne s'intéressait pas du tout à la femme qui portait les bottines⁵. Ou de cet autre, « magistrat distingué » en extase devant les costumes folkloriques italiens portés par des modèles féminins, mais que n'excitait ni la vue du costume sur un cintre ni la femme sous le costume... En ce cas, la femme n'était que le support du fétiche... J'ai analysé un fétichiste qui était entré dans un groupe de danse folklorique et confectionnait amoureusement à

chaque danseuse *sa* coiffe originale en dentelle tuyautée qui le faisait pâmer (alors que la danseuse lui restait totalement indifférente).

Chez l'homme hétérosexuel (je laisse ici de côté l'homosexualité, parfois non exempte de fétichisme d'ailleurs), cependant, le désir restera orienté vers le phallus de la mère auquel le garçon a cru avec tant d'ardeur, tandis que l'amour s'adressera à une femme qui en est privée (dans les deux cas, il s'agit d'avatars de la mère...). D'où une diplopie du désir et de l'amour, une bigamie et un fétichisme « normaux » chez l'homme. Il en aimera une, en laquelle il ne trouvera sa satisfaction qu'en fixant son désir ailleurs, sur d'autres femmes équivalentes, en leur stature, à des phallus. Ces *girl-phallus*, comme les baptisait Fénichel⁶, servent non seulement à causer le désir mâle mais contribuent à idéaliser l'objet sexuel « châté », à sa nécessaire « surestimation sexuelle⁷ ». Cette série de femmes permet à la première, l'élue, de garder une sorte d'aura phallique de beauté. Qu'il soit réellement infidèle ou que cela reste fantasmatique n'est pas ici notre propos, mais la tendance centrifuge de la vie sexuelle de l'homme est incontestable. Sur l'image de Vanessa Beecroft, c'est donc ce fétichisme normal qui est mis en scène : la foule des *girl-phallus* voile la nudité sexuelle de celle du centre, elle l'encadre et la rend belle. Ces femmes valent comme fétiches et projettent leur valeur phallique sur la nudité insupportable (dans la théorie) de celle du centre.

N'est-ce pas là la structure même de la mode ? On y retrouve les mêmes couples de signifiants opposés que sur cette photo. Les couples *nul/habillé* ou *voilé/dévoilé* font surgir la femme phallique. Le psychanalyste anglais Flügél notait dans les années 1930 l'importance du décolleté féminin, où la nudité partielle est encadrée et où la partie couverte s'en trouve phalliquement rehaussée⁸ – le cadre délimite le fantasme qui voile le réel, en soi insupportable. Autre opposition caractéristique de la mode, le couple *uniforme/dépareillé*. Les femmes sont

au garde-à-vous en uniforme comme à l'armée, c'est un « défilé », terme militaire s'il en fut, et V. Beecroft donne des « règles » autoritaires aux modèles pour ses performances. D'ailleurs, elle a organisé d'autres shows avec des marins en uniforme. L'uniforme, un fétiche répandu : on trouvait, dans la littérature analytique américaine, une nette recrudescence du fétichisme de l'uniforme des deux sexes après la Seconde Guerre mondiale⁹. ... Donc, des femmes toutes pareilles, une troupe de femmes, font ressortir qu'il y en a cependant une seule dépareillée, voire sans pareille, celle dont la nudité doit être voilée. Or, ce couple *uniforme/sans pareil* est bien ce qui est recherché dans la mode¹⁰. On doit la suivre et copier les modèles au plus près, mais en s'en différenciant de manière à toujours paraître l'unique. C'est le privilège de la haute couture sur le prêt-à-porter de ne réaliser que des modèles uniques, comme des œuvres d'art. Le luxe, c'est l'unique, l'incopiable (mais on copie toujours, en Chine par exemple, et il ne reste plus que la griffe pour différencier). Enfin, le couple *naturel/factice* y règne aussi, mais le naturel n'y est obtenu qu'au comble de l'artifice, du fabriqué, du factice – *facticius*, le mot latin dont vient « fétiche » et aussi « fée », par l'intermédiaire du portugais *fetiço*, dès le Haut Moyen Âge.

DES FÉTICHISMES FÉMININS ?

Si l'on a bien saisi la structure freudienne du fétichisme masculin, on comprendra qu'il n'existe pas de fétichisme féminin qui fonctionne de façon identique ou symétrique. C'est en fait un point controversé dans la psychanalyse. En effet, d'un point de vue freudien, le fétichisme est fait pour protéger de la disparition d'un organe narcissiquement précieux. Or la petite fille, plus lucidement proche du réel que le petit garçon, a reconnu très tôt qu'elle n'avait pas cet organe, donc elle n'a plus rien à perdre. Le ressort de la menace de castration perd de son efficacité chez elle. En revanche, elle attend qu'on lui donne en compensation, non

un pénis mais un phallus. La reconnaissance du « manque » de la mère est, pour elle aussi, extrêmement traumatique, car elle signifie la fin de tout espoir que celle-ci puisse le lui donner. Mais il y a d'autres phallophores possibles, donc maintenir à tout prix celui de la mère par un fétiche n'aurait guère d'intérêt. Autant aller le chercher là où on sait le trouver... C'est pourquoi il n'y a pas de fétichisme féminin clinique comparable à celui du garçon. Bien sûr, on nous propose des cas, en petit nombre d'ailleurs. Mais, à les lire attentivement, on s'aperçoit qu'ils se répartissent en deux séries.

La première série comporte des femmes qui utilisent un objet comme si c'était leur pénis ou celui de leur père. Il s'agit d'un déni secondaire : la fille a constaté son absence réelle de pénis mais elle veut ensuite, dans un second temps, revenir dessus. Elle se fabrique donc un phallus à sa disposition, qu'elle utilise sexuellement, comme une dépendance de son propre corps. Il y a un joli cas de Nersessian ¹¹ avec un chat, pris comme fétiche par une jeune femme qui l'impose à son mari pendant leurs relations sexuelles. Or, elle a aussi des comportements exhibitionnistes dans le cadre d'un fantasme où elle se met en scène doublement, se voyant elle-même du dehors, par une lucarne face au miroir, porteuse d'un pénis que l'auteur fait équivaloir au chat.

L'autre série concerne l'usage prolongé d'objets transitionnels, dans des cas plus ou moins proches de la psychose, qui dénote une extrême difficulté à se séparer de la mère. Ce phénomène existe d'ailleurs pour les deux sexes. Or je crois qu'il convient, à la suite de Winnicott ¹², de distinguer le fétiche, souvent choisi plus tardivement, de l'objet transitionnel qui sert au jeune enfant à se séparer de sa mère. Certes, il existe des cas où le fétiche est choisi précocement et, comme il a une connexion métonymique avec la mère, on peut confondre phénoménologiquement ces objets, mais leur structure est différente ¹³.

Ces deux séries de fétichisme féminin supposé n'ont donc rien de comparable à la

structure bifide du fétichisme masculin, puisque ce n'est pas le phallus symbolique de la mère avec sa présence-absence qui en est l'enjeu mais plutôt un objet réalisant imaginativement un pénis (celui du père ou, ainsi rétabli, du sujet), ou encore un objet qui représente un morceau réel précocement arraché au corps de la mère.

FÉTICHISME FÉMININ DE MASSE

Il est intéressant, en revanche, de regarder comment le phallus entre en jeu dans la sexualité féminine (je me limite ici aux femmes hétérosexuelles). Nous avons vu la fille se détourner de sa mère, non sans haine, pour aller chercher le phallus ailleurs. Cela ouvre ce phallus tant attendu à une série de substitutions : elle l'attendra de son père, sous la forme d'un enfant, puis elle le cherchera chez un homme, affirme Freud. De ce fait, précise Lacan, le pénis de son partenaire et l'enfant seront fétichisés ¹⁴, à cause de ces substitutions mêmes. Ici, le terme de « fétichisation » signifie que l'objet est revêtu de la valeur phallique : le pénis ou l'enfant deviennent des métaphores phalliques et seront idéalisés et appréciés à ce titre, pas pour eux-mêmes. D'où la tendance *a priori* plus monogamique de la femme ¹⁵ : elle peut se satisfaire de trouver le phallus dans son partenaire alors que l'homme doit toujours le chercher ailleurs, on l'a vu. Mais l'homme qu'elle aime n'étant pas forcément celui qu'elle désire, même si c'est le même (autre paradoxe que je laisse ici de côté), une autre sorte d'infidélité, plus masquée que celle de l'homme, peut entrer en jeu.

Ce qui est intéressant pour notre thème est de se demander comment une femme se pose le problème de la féminité. Pour l'homme, on l'a vu, elle est aimée comme privée, mais il ne peut en jouir que *via* les *girl-phallus* fétiches qui font écran à cette privation en causant son désir. La femme ne se présente donc à lui qu'à travers un écran fantasmatique et dans une dimension entièrement phallique. Et il n'en

jouit que par procuration, dans une certaine parade virile, puisque le phallus lui est décerné comme une sorte de titre, reçu, avec d'autres insignes, de la lignée paternelle. Bref, fantasme et phallus écrantent sa relation à une femme (et à sa féminité).

Pour l'instant, comme vous le voyez, je reste uniquement dans une référence phallique. Or, dans cet ordre phallique, justement, il est très difficile de définir la féminité, parce que, même si une femme y entre latéralement, elle y échappe essentiellement. En tant que femme, elle est hors la loi phallique. Lacan va jusqu'à parler d'un rejet (*Verwerfung*) de la féminité, soit un terme qui implique quelque chose d'irréversible et qu'il traduit par forclusion (dans les années 1970, il dira plutôt que la femme n'existe pas comme universel). L'être de la femme, donc, lui échappe. Elle y substitue, dit-il, un *paraître* où elle s'identifie au phallus pour être désirée¹⁶. C'est certainement cette mascarade phallique qui précipite les femmes, comme un seul homme, c'est le cas de le dire, dans la mode, comme on entre en religion, pour être les fétiches du désir de l'homme.

Voilà un point de rencontre fécond (surtout pour l'industrie de la mode et le capitalisme !) : les uns cherchent des femmes fétiches et les autres s'y prêtent pour être désirées par les premiers, au prix d'une aliénation renforcée. Aucune raison de penser que cela puisse cesser ! Il y a certes là une part de jeu féminin mais en même temps de forçage subjectif : plus les femmes collent à l'identification phallique, plus elles rejettent leur sexe, ce qui les pousse à sa recherche éperdue, parfois dans une errance qui les font paraître égarées.

Serait-ce là le fétichisme féminin « normal » ou, pourrait-on dire, un fétichisme féminin de masse ? Freud s'est intéressé au fétichisme féminin des vêtements dès 1909 et il le considérerait effectivement comme normal : « L'expérience quotidienne nous démontre [...] que la moitié de l'humanité peut être rangée parmi les fétichistes du vêtement », affirmait-il. « Le

fétichisme des habits, normal chez les femmes est lié [de même] à la pulsion passive de voir, à la pulsion de se dénuder », écrit-il à Abraham¹⁷. « Il s'agit à nouveau du refoulement de la même pulsion qui se présente, cette fois, sous sa forme passive : se faire voir, pulsion qui est refoulée au moyen du vêtement. C'est la raison pour laquelle le vêtement est ensuite élevé au rang de fétiche. » Exhibitionnisme féminin qui répondrait au voyeurisme masculin, donc, partiellement refoulé grâce au vêtement qui en sera idéalisé voire fétichisé (on sait que le fétichisme s'accompagne toujours d'une forte idéalisation et parfois de sublimation¹⁸). D'où la passion féminine parfois immodérée pour les habits et les « accessoires », comme on dit dans les boutiques. Freud a donc l'idée d'une pulsion scopique passivée qui prendrait la voix moyenne : *se faire voir*. On pourrait rapprocher cette expression de celle de Lacan à propos des transvestistes qu'il place dans une position complémentaire du fétichiste¹⁹ : si le fétichiste a en main le phallus objectivé de sa mère, le transvestiste s'identifie à la femme phallique, caché derrière un voile protecteur. Souvent un imperméable, de préférence en caoutchouc parce qu'il évoque une seconde peau. Lacan qualifie la position transvestiste d'un « se donner à voir ». Que donne-t-il donc à voir en se montrant ? Bien autre chose que le vêtement lisse qui l'habille, à savoir ce phallus même, dans son inexistence et son essence de voile. Lacan affirme que tout usage du vêtement participe de la fonction du transvestisme : parce qu'il voile et donc qu'on ne sait jamais ce qu'on va trouver dessous et si on va trouver ce qu'on s'attend à y voir. D'où un facteur certain d'excitation puisque le sexe réel se présentera dès lors toujours comme un postiche.

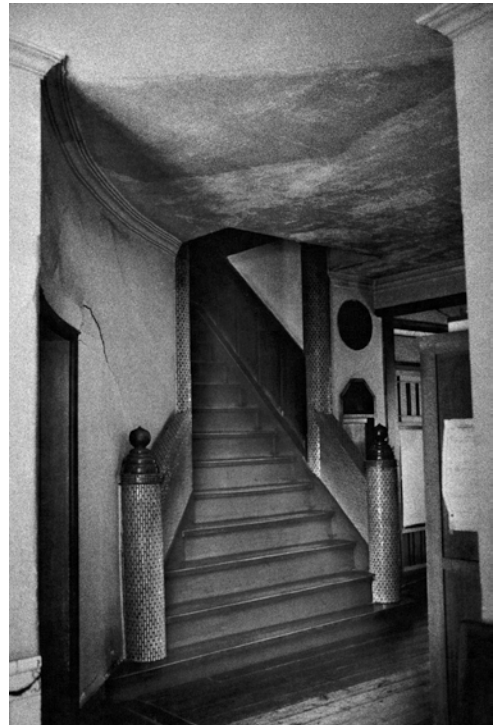
La même ambiguïté existerait chez la femme, elle se donne à voir. Qu'est-ce à dire ? Freud, en 1909 : « Nous comprenons alors pourquoi même les femmes les plus intelligentes se comportent sans défense face aux exigences de la mode. C'est que pour elles les vêtements prennent la place de parties du corps, et que

porter les mêmes vêtements (que les autres femmes) signifie seulement qu'elles sont capables de montrer ce que les autres femmes sont en mesure de montrer, c'est-à-dire que l'on peut trouver chez elles tout ce que l'on peut attendre des femmes, une garantie que la femme ne peut donner que sous cette forme²⁰. »

Il y a, dans ce passage, une tout autre idée que celle, précédente, de l'exhibitionnisme féminin refoulé grâce au vêtement fétichisé. Pour Freud, le vêtement, dans son côté uniforme, cherche à *définir* et même à *garantir la féminité*, en passant par le détour d'autres femmes, supposées donc *a priori* plus féminines que le sujet ou, tout simplement, déjà définies et garanties comme femmes. Freud suggère que la mode sert à produire cette garantie et même qu'elle ne le serait que « sous cette forme » : une femme à la mode prouve qu'elle appartient à un ensemble bien formé, tout simplement l'ensemble des femmes garanties comme telles.

À l'inverse, Lacan, pour qui la femme est « pastoute » phallique et qui pense qu'un tel ensemble n'existe pas (« La femme n'existe pas » signifie qu'il n'y a pas d'ensemble des femmes, soit qu'on a du mal à les ranger en troupeau ou en armée ou, autrement dit, qu'on ne peut pas les englober dans une totalité), accentuerait plutôt la vanité d'une telle recherche. En effet, ce qui est visé est un signifiant forclus, et plus une femme va le chercher dans la fétichisation du corps par le regard de l'homme, plus elle va « se donner à voir » comme phallique, plus elle va, justement, perdre la singularité de ce qu'elle est comme femme et, du coup, s'éloigner de la féminité qui était l'objet de sa quête.

Le fétichisme féminin normal ou de masse nous a donc conduits à des résultats bien paradoxaux ! La féminité est toujours singulière et, en tant qu'essence, hors la loi ou la norme phallique. Elle se dérobe donc à toute approche de masse, si féminisante paraîssait-elle, même s'il n'y a aucune raison de rejeter pour autant les semblants chatoyants de la mode et le plaisir des satisfactions narcissiques



Miyako Ishiuchi,
No. 1 from the *Endless Night* series, 1980
© Ishiuchi Miyako

incontestables qu'ils apportent. Alors, où se trouve la féminité ? D'une manière contingente et pas forcément là où elle se cherche, à savoir souvent dans l'hystérie *via* la fascination par une autre femme supposée désirée par le père, comme le fait Dora, attirée par « la blancheur ravissante » du corps de M^{me} K. Serait-ce en effet tout simplement l'identification hystérique qu'évoque Freud avec cette référence au costume des autres femmes qui garantirait la féminité ? Probablement pas, puisque l'identification hystérique est une identification au manque d'objet qui ne pourrait pas *garantir* à une femme qu'elle a trouvé la féminité dans le vêtement à la mode porté par d'autres. Et la mère, est-elle l'une de ces autres femmes

définissantes ? D'elle Lacan suggère, en effet, que la fille attend bien davantage que le phallus, à savoir qu'elle lui transmette quelque chose de substantiel sur la féminité. L'étendue de sa déception pourrait aller jusqu'au ravage ²¹, dit-il, terme qu'il oppose ailleurs à celui, moins infiniment dévastateur, de symptôme.

MIYAKO ISHIUCHI, *MOTHER'S 2000-2005 : TRACES OF THE FUTURE*

Ce film était présenté à la Biennale de Venise en 2005. Lorsque je suis entrée dans le pavillon japonais, j'ai d'abord pensé regarder des images érotiques avant d'apprendre que ces sous-vêtements et objets intimes appartenaient à la mère de l'artiste, tout juste décédée à 84 ans. Du coup, j'ai trouvé ça plutôt *hard*.

Miyako Ishiuchi est née en 1947 au Japon. Elle a été élevée dans l'ambiance dure de l'après-guerre et de l'occupation américaine, dans une petite ville au bord de l'océan, Yokosuka, où s'était établie une garnison de marins américains qui faisait vivre la ville. Après des études dans une école de dessins textiles, elle décida, tardivement et un peu par hasard, dans les années 1970, de devenir photographe. C'était pour revenir photographier Yokosuka moderne, avec ses buildings abandonnés et ses rues désertées. Dans un second temps, Ishiuchi photographia particulièrement une rue où elle n'avait pas le droit d'aller enfant et qui était le quartier des plaisirs, tombé en ruine depuis l'interdiction des bordels au Japon, en 1958. « C'était une partie, non pas de Yokosuka, mais de l'Amérique ²² », dit-elle de cette rue interdite. Ishiuchi s'est installée dans un ancien bordel qu'elle a photographié en détail et où elle a exposé les photos : « La sensation de blessures infligées par une ville avec une rue appartenant à un autre pays était restée imprimée en moi comme une profonde et terrible image, et, pour le temps le plus long, elles ont laissé leurs marques certaines ²³ », commente-t-elle. Le thème de la blessure, tant

physique que de la mémoire, hante son œuvre. À cette époque, elle se lia avec une ancienne prostituée de ce bordel qui lui légua à sa mort l'un de ses kimonos de travail. M.I. remarqua qu'elle ne pouvait pas le porter. « Je trouve que les vieux kimonos sont effrayants. Vous ne savez pas à quelle sorte de personnes ils ont appartenu, mais ils gardent toujours les traces de l'odeur du corps de leurs premiers propriétaires. Et non seulement l'odeur des personnes, mais en quelque sorte leur aura reste accrochée au kimono. Vous pouvez vous débarrasser de l'odeur en les aérant ou en les lavant, mais cela n'a aucun effet sur l'aura. Ce n'est pas quelque chose de tangible, peut-être est-ce juste mon imagination, mais je suis très fortement consciente de cette aura. Je ne peux pas porter d'anciens kimonos avant de m'en être débarrassée d'une façon ou d'une autre. Tout ce que vous drapez sur votre corps comme un kimono est en fait une seconde peau, de sorte que, pour moi, porter un kimono que quelqu'un d'autre a porté avant, c'est comme porter la peau de quelqu'un d'autre », dit-elle encore ²⁴.

Après Yokosuka, M.I. a photographié des murs d'appartement lézardés, leurs crevasses, fentes et fissures qui lui semblaient, comme le kimono, garder en eux la trace fantomatique de leurs anciens occupants. Puis, dans une seconde



Miyako Ishiuchi,
No. 17 from the *1906 to the Skin* series, 1993
© Ishiuchi Miyako

période de son œuvre, elle s'est intéressée au corps humain, d'abord, avec *1906 to the Skin*, où elle photographia un vieux danseur de Butoh, Kazuo Ohno, né en 1906, dont le corps ridé est saisi de très près, « comme une robe imprimée avec les marques du temps ». 1.9.4.7., son année de naissance, est le nom d'une série de portraits anonymes de femmes nées la même année qu'elle. En fait, elle n'exposera que leurs mains et leurs pieds, seulement identifiés génériquement par leur métier, en essayant de

capturer le passage du temps dans les blessures, callosités et déformations de quarante ans de vie. Les pieds, par leur proximité avec la terre, lui semblent être le lieu où se cache la vraie personnalité de chacun.

« Le corps, dit-elle, est un récipient de temps et d'air » qui incarne le concept du « ma²⁵ », l'intervalle de vide dans la matière. Puis elle photographia de très près des morceaux de corps d'homme bizarrement découpés, jusqu'à une exposition qui la rendit célèbre, *Scars*, une série de cicatrices en gros plan sans le corps qui les supporte, indexées seulement par leur date et leur cause (accident, maladie, tentative de suicide, etc.). Elle compare les cicatrices aux photographies : les deux témoignent d'événements visibles du passé, elles transportent le chagrin d'événements qui ne pourront jamais ne pas avoir eu lieu. « Le corps, dit-elle, perpétuellement exposé au dehors, n'en est tenu à part que par une couche de peau qui divise le royaume de l'intérieur de celui de l'extérieur. C'est aussi ce qui divise le reste du monde de moi-même. Alors, un événement imprévisible survient et l'ouvre par effraction, quand, pour un instant, l'intérieur et l'extérieur se mêlent et s'entrechoquent, et, après avoir accompli une variété d'exploits, la cicatrice qui survit incorpore l'esprit d'un souvenir qui ne s'évanouira jamais plus²⁶. » Retenons de tout cela deux séries d'équivalences :

- la première : « murs = peau = sac = corps = vêtement (kimono) = séparation entre moi et le monde = odeur singulière = aura » ;
- la seconde : « lézarde sur les murs = cicatrice = rupture de la différence entre l'extérieur et l'intérieur du corps = rupture de la continuité du temps = photo = traces indélébiles dans la mémoire ».

L'invention d'Ishiuchi consiste à résoudre l'énigme qui est au cœur de la première série à travers la seconde qu'elle maîtrise davantage : ainsi, elle saisira l'aura, ce que nous appellerions, d'un point de vue lacanien, l'autre dans sa singularité comme objet *a*, par l'intermédiaire de ses cicatrices et blessures, et par le *medium* de la photo, qui, en lui-même, les redouble en les reproduisant.



Miyako Ishiuchi,
No. 5 from the *Mother's* series, 2001
© Ishiuchi Miyako

En 2000, Ishiuchi participait à une exposition commémorant deux tremblements de terre meurtriers. Elle fit venir sa mère et photographia des morceaux agrandis du corps de celle-ci avec de graves brûlures qui lui avaient jadis laissé des cicatrices indélébiles. Elle nomma cette série « 25 mars 1916 », date de naissance de sa mère. Quelques mots sur celle-ci qui incarnait pour sa fille le destin difficile de la femme moderne à Yokosuka, la ville du désespoir. À 18 ans, elle épousa un soldat qu'elle accompagna sur le front de Mandchourie où il fut donné pour mort. Elle revint alors à Yokosuka où elle conduisait des camions militaires et y rencontra un étudiant dont elle tomba enceinte. Mais le mari ressurgit comme un revenant et elle dut lui payer une indemnité pour avoir le droit de divorcer. Elle entretenait toute la famille, le père n'arrivant pas à subvenir à leurs besoins, et se sacrifia pour son époux. *Mother's* contient un unique portrait de la mère, jeune, devant son camion. Il faut dire aussi que Miyako Ishiuchi est le patronyme de la mère que la fille a choisi comme son nom d'artiste, à cause de la sonorité, bien (ou parce) qu'« elle ne pouvait faire avec ²⁷ » (sa mère). Elle lui tenait grief d'être trop effacée devant son époux alors qu'il lui devait sa réussite.

Juste avant qu'elle n'expose ces photos de fragments de corps de sa mère, celle-ci mourut subitement, sans voir les photos, d'une hépatite contractée lors des transfusions reçues naguère pour ces brûlures. M.I. fut submergée, dit-elle, par une douleur inimaginable, car elle avait eu l'espoir que, depuis la mort récente de son père, elle pourrait dissiper le malentendu effroyable qui l'opposait depuis toujours à sa mère. Se retrouvant seule avec les affaires de sa mère, désormais inutiles, elle se dit qu'elle devrait les brûler, comme on l'avait fait du corps. Elle s'en sentit incapable et les photographia pour essayer de s'en séparer : ce sont « quasiment des morceaux de sa peau ²⁸ », dit-elle. L'exposition de la Biennale juxtapose donc ces images de morceaux de peau brûlée qui ressemblent à un tissu damassé et ces photos de sous-vêtements



Miyako Ishiuchi,
No. 35 from the *Mother's* series, 2002
© Ishiuchi Miyako
(voir photographie originale en couleur,
p. XII du hors texte)

en dentelle transparente, gardant l'enforme de la mère, comme emplis d'air et de temps, sa définition du corps. Donc, ce qui est ainsi mis en évidence, si l'on reprend l'opération qu'elle répète dans son œuvre, c'est la singularité, l'aura, de sa mère, capturée dans la transparence de ces sous-vêtements qui, finalement, *sont* équivalents au corps maternel blessé, lui-même historisé et condensé dans ses rides et ses cicatrices. On se souviendra du kimono non portable de la prostituée, notamment à cause de l'équivalence freudienne « mère = putain ». C'est la féminité énigmatique de la mère dans son opacité soudain révélée que dévoilent ces sous-vêtements vides

et ces accessoires esseulés qui gardent la trace dérisoire de leur propriétaire disparue. Il faut noter cependant qu'elle ne lève pas tout interdit sur l'intimité de sa mère. Dans une interview ²⁹, elle confesse n'avoir pas osé photographier ses sous-vêtements traditionnels japonais mais seulement les occidentaux : c'est donc la part américaine de sa mère, à la fois honnie et désirable, qu'elle exhibe. Au fond, il s'agit bien là de fétiches féminins qui commémorent la pérennisation du malentendu et du ravage mère-fille, mais qui tentent aussi de l'en faire sortir. Et ils nous montrent aussi – savoir de l'artiste –, ce qu'est vraiment le corps ³⁰.

LA FÉMINITÉ, MILLE E TRE ROBES ?

Je conclurai sur la mode. S'il y a en jeu, dans cette recherche frénétique du vêtement, autre chose que le désir d'incarner le phallus pour causer le désir de l'homme, on pourrait peut-être le trouver en comparant les femmes à Don Juan. Lacan dit que Don Juan est un fantasme féminin parce qu'il prend les femmes une par une, chacune dans sa singularité ³¹.

Une analysante, Flora, rêve qu'elle coche, sur un agenda, un par un, un homme différent chaque jour. Des inconnus. Cette année, commente-t-elle, elle a couché avec plein d'hommes, sans amour, sans désir, sans satisfaction sexuelle. Pourquoi ? Elle rêve encore : « Cyril, l'un de ses amants, "un homme quelconque" qui l'a pourtant fait souffrir, a deux autres maîtresses qui discutent entre elles de ses mérites. Il leur plaît parce qu'il ne considère pas les femmes comme toutes pareilles, mais au contraire comme toutes différentes. Ça l'oblige

à en avoir une infinité. » Flora a le fantasme d'un homme, certes quelconque mais qui serait un Don Juan. Or, dans la vie comme dans son premier rêve, elle s'identifie à cette figure de l'homme à femmes. Elle est frigide avec ses amants, mais elle a des orgasmes dans des circonstances bien particulières : dans un grand magasin, au sein de la foule, lorsqu'il y a plein de femmes autour d'elles et qu'elle porte dans ses bras des vêtements qu'elle est sur le point d'essayer. Flora, identifiée à Don Juan, jouit entourée de femmes qui vont essayer des robes.

Des femmes, Don Juan ne fait pas un tout ni un ensemble clos. Donc la quête semble infinie, et pourtant, comme l'a remarqué Jean-Claude Milner, elle ne l'est pas parce que le nombre total des femmes sur Terre est fini ³¹. Mais comme il n'y a aucune femme qui ne soit susceptible d'être choisie, on a une illusion d'infinité, c'est le sens du fameux catalogue (encore un terme clef de la mode) des *mille e tre*. L'ensemble ouvert des femmes est ainsi illimité, pastout, mais pas infini. Pour la mode, n'est-ce pas la même chose ? Elle n'existe tout simplement pas, la fameuse robe freudienne qui donnerait la certitude finale de la féminité et arrêterait de ce fait la recherche. Mais, pas une robe qui ne soit *a priori* susceptible de l'être. D'où les essayages multiples des femmes dans les boutiques et aussi l'explication d'un phénomène bien connu : à peine acquis, la plupart des vêtements sont remisés au placard. Tout simplement, parce que ce n'était évidemment pas encore le bon costume, celui de la vraie femme ! Mais la féminité ne consisterait-elle pas, justement, dans cette démarche logique même, dans le donjuanisme illimité de la robe ?

NOTES

1. John Atkins, cité dans W. Pietz, *Le fétiche. Généalogie d'un problème*, Paris, Kargo/L'Éclat, 2005, p. 93. Ou encore, « Au château de Cape Coast, les femmes *fétichisent* avec de la peinture grossière sur le visage, sur les épaules et la poitrine, chacune de la couleur qu'elle préfère ». Cf. aussi P.-L. Assoun, *Le fétichisme*, Paris, PUF, Que sais-je ? n° 2881, 2002.

2. C. de Brosses, *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie* (1760), Paris, Fayard, 1988.

3. Je remercie Régis Michel pour le choix judicieux de cette affiche.

4. S. Freud, « Le fétichisme » (1927), dans *La vie sexuelle*, trad. J. Laplanche, Paris, PUF, 1973, p. 135.

5. A. Binet, *Le fétichisme dans l'amour* (1887), Documents de l'ecf, resp. p. 27 et 25.
6. O. Fenichel, « The symbolic equation : girl=phallus » (1936), *The Collected Papers of Otto Fenichel, Second Series*, NY, W. W. Norton & Company Inc., 1954, p. 3-18.
7. S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 62.
8. J.-C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, London, Hogarth Press, 1930, p. 108.
9. Cf. par exemple, R.C. Bak, « Fetishism » (1953), *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 1, 285-298.
10. Une marque française de vêtements pour enfants s'appelle « Du pareil au même », tout un programme...
11. E. Nersessian, « A cat as fetish : A contribution to the theory of fetishism », *Int. J. Psycho-Anal.*, 79, 1998, 713-725.
12. D.W. Winnicott, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels » (1951), dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, PBP, Payot, 1975, p. 124.
13. Cf. R.C. Bak, « Distortions of the concept of fetishism », *Psychoanal. Study Child*, 29, 1974, 191-214 et P. Greenacre « Further notes on fetishism », *Psychoanal. Study Child*, 15, 1960, 191-207.
14. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient* (1957-1958), Paris, Le Seuil, 1998, p. 350-351.
15. Il s'agit ici de types masculin et féminin, c'est donc une approche contestable qui ne dit rien du singulier et est évidemment simplifiée ici à l'extrême.
16. J. Lacan, « La signification du phallus » (1958), dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 694. « Si paradoxale que puisse sembler cette formulation, nous disons que c'est pour être le phallus, c'est-à-dire le signifiant du désir de l'Autre, que la femme va rejeter une part essentielle de la féminité, à savoir tous ses attributs dans la mascarade. C'est pour ce qu'elle n'est pas qu'elle entend être désirée en même temps qu'aimée. »
17. S. Freud S. et K. Abraham, *Correspondance* (1907-1926), Paris, Gallimard, 18/02/09, p. 78-79.
18. Il faut lire, dans les *Minutes* retrouvées de la Société psychanalytique de Vienne du 24 février 1909, ce cas, rapporté par Freud, d'un fétichiste des vêtements, qui quittait une femme dès qu'il la trouvait mal habillée et était donc assez malheureux en amour. Puis, il devint un philosophe spéculatif et les noms jouaient pour lui un rôle important. « Chez ce patient, dit Freud, quelque chose de semblable à ce qui s'était mis en place dans le domaine érotique arriva dans le domaine intellectuel. Il détourna son intérêt des choses sur les mots, qui sont, pour ainsi dire, les habits des idées ; ceci contribua à son intérêt pour la philosophie. » Le mécanisme du fétichisme est le suivant : il assistait au déshabillage de sa mère qui l'acceptait dans son intimité. Il devint un voyeur, puis s'ensuivit une période de refoulement de ce penchant ainsi que de son attirance pour sa mère, et il émergea de ce refoulement un fétichisme du vêtement. Ce qui était important pour lui était le moment de la nudité, c'est pourquoi les pantalons devinrent le fétiche essentiel. Le fétiche provient de la surestimation de ce qui arrêta auparavant le regard (la pulsion de voir) sur le sexe nu. C'est un type particulier de refoulement, qui s'institue par clivage du complexe. Une part est refoulée, et l'autre idéalisée et élevée à la dignité de fétiche. Dans sa lettre à Abraham du 18 février 1909, Freud parlait d'un refoulement partiel. Le terme de clivage apparaît donc bien avant 1927, et même avant l'étude sur Léonard de Vinci. Cf. L. Rose, « Freud and fetishism : previously unpublished minutes of the Vienna psychoanalytic Society », *Psychoanal Q.*, 57, 1988, 147-166.
19. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet* (1956-1957), Paris, Le Seuil, 1994, p. 166-167.
20. L. Rose, « Freud and fetishism : previously unpublished minutes of the Vienna psychoanalytic Society », *Psychoanal Q.*, 57, 1988, p. 147-166. Les minutes 70, du 24 février 1909, avaient disparu de la série qui a été publiée sans elles, mais on les a retrouvées en 1988 dans le fond Otto Rank de la Columbia University. En français, elles ont été traduites, mais la traduction ne me semble pas correspondre à l'anglais d'où je retraduis le passage. Il faudrait vérifier sur l'original allemand. Cf. S. Freud, « La genèse du fétichisme » (1909), *Revue internationale d'histoire de la psychanalyse*, n° 2, Paris, PUF, p. 421-439.
21. J. Lacan, « L'étourdit », dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, p. 465. « À ce titre, l'élucubration freudienne du complexe d'Œdipe, qui y fait la femme poisson dans l'eau, de ce que la castration soit chez elle de départ (Freud dixit), contraste douloureusement avec le fait du ravage qu'est chez la femme, pour la plupart, le rapport à sa mère, d'où elle semble bien attendre comme femme plus de substance que de son père – ce qui ne va pas avec lui étant second, dans ce ravage. » Cf. aussi, J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome* (1975-1976), texte établi par J.-A. Miller, Paris, Le Seuil, 2005, p. 101.
22. M. Ishiuchi, « Yokosuka again », dans *Yokosuka Again*, 1980-1990, Tokyo, Sokyusha, 1998.
23. *Ibid.*
24. M. Ishiuchi, citée par Kasahara Michiko, « Ishiuchi Miyako, traces of the future », *Mother's 2000-2005 : Traces of the Future*, The Japan Foundation, Tokyo, 2005, p. 125. Cf. aussi S. Philips Sandra, « Between substance and essence : The art of Ishiuchi Miyako », dans le même ouvrage.
25. Je tiens de Léon Vandermeersch, sinologue, les éléments suivants sur le « ma ». « Ma » est une graphie qui a deux prononciations différentes, « ma » et « aida ». La seconde, traduite par « entre », a été utilisée par des psychiatres phénoménologues japonais comme Kimura Bin pour saisir la subjectivité à deux niveaux, celui de la surface et un autre niveau, plus « profond », correspondant à l'intersubjectivité (*aida*), non sans évocations bouddhiques. Il ne me semble pas que ce soit ce qui est en question pour Ishiuchi, mais plutôt la première prononciation, « ma », qui dénote l'intervalle dans le temps et dans l'espace, qu'incarne doublement la photo, puisqu'elle saisit l'instantané en même temps qu'un espace « entre » les murs ou les bords de la peau refermée (*scars*). La forme du caractère chinois, *ma*, représente une porte entrouverte par où entre le soleil. Il s'agit peut-être d'une coïncidence, mais le film de la Biennale de Venise montrait les sous-vêtements de la mère de la photographe colorés et illuminés par une lumière extérieure naturelle. Voici le caractère chinois qui correspond au japonais *ma* (espace, intervalle) (en chinois il se lit *jian* [prononcer : *tsien*]) : 間 où 門 (*men*) est le pictogramme des deux vantaux d'une porte, et 日 (*ri* [prononcer : *je*]) est le pictogramme du soleil (la ressemblance des pictogrammes aux objets représentés est très forte en paléographie, mais a disparu dans les graphies classiques).
26. M. Ishiuchi, « Afterword », *Scars*, Tokyo, Sokyusha, 2005.

27. *Mother's 2000-2005 : Traces of the Future*, op. cit., p. 124.

28. *Ibid.*, p. 123.

29. Je remercie vivement Daisuke Fukuda de m'avoir résumé, traduit et commenté des textes non traduits d'Ishiuchi.

30. Précisons. Pour Lacan, le corps n'est « décerné » à l'être parlant que par le symbolique, soit l'ordre du langage. Donc il faut différencier du corps « la chair » jouissante où s'incorpore primordialement le « corps du symbolique » qui la « corpsifie », autrement dit la mortifie : le corps, marqué par le symbolique, est de ce fait vidé de sa jouissance, laquelle réside « hors corps » dans des « instruments de la jouissance » que sont les objets a autour desquels tourne la pulsion. Lacan illustre cela par la sépulture antique : les ossements vides sont « l'ensemble vide » du corps symbolique qui est entouré par les « instruments de la jouissance », gobelets, bijoux, armes. Si nous regardons les images de Ishiuchi dans cet esprit, qu'y voyons-nous ? Un corps de chair découpé et marqué par le symbolique (morceaux de corps portant les marques et cicatrices qui condensent l'histoire de ce corps) et, à côté, les instruments de sa jouissance, maquillage, fleurs, bijoux, accessoires divers, chaussures, etc. Les sous-vêtements figurent aussi le corps mort vidé de sa jouissance, nous l'avons vu dans la première série d'équivalences ci-dessus. Cf. J. Lacan, « Radiophonie » (1970), dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 409.

31. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore* (1972-1973), éd. établie par J.-A. Miller, Paris, Le Seuil, p. 15.

32. J.-C. Milner, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Paris, Verdier, 2003, notamment ch. 1.

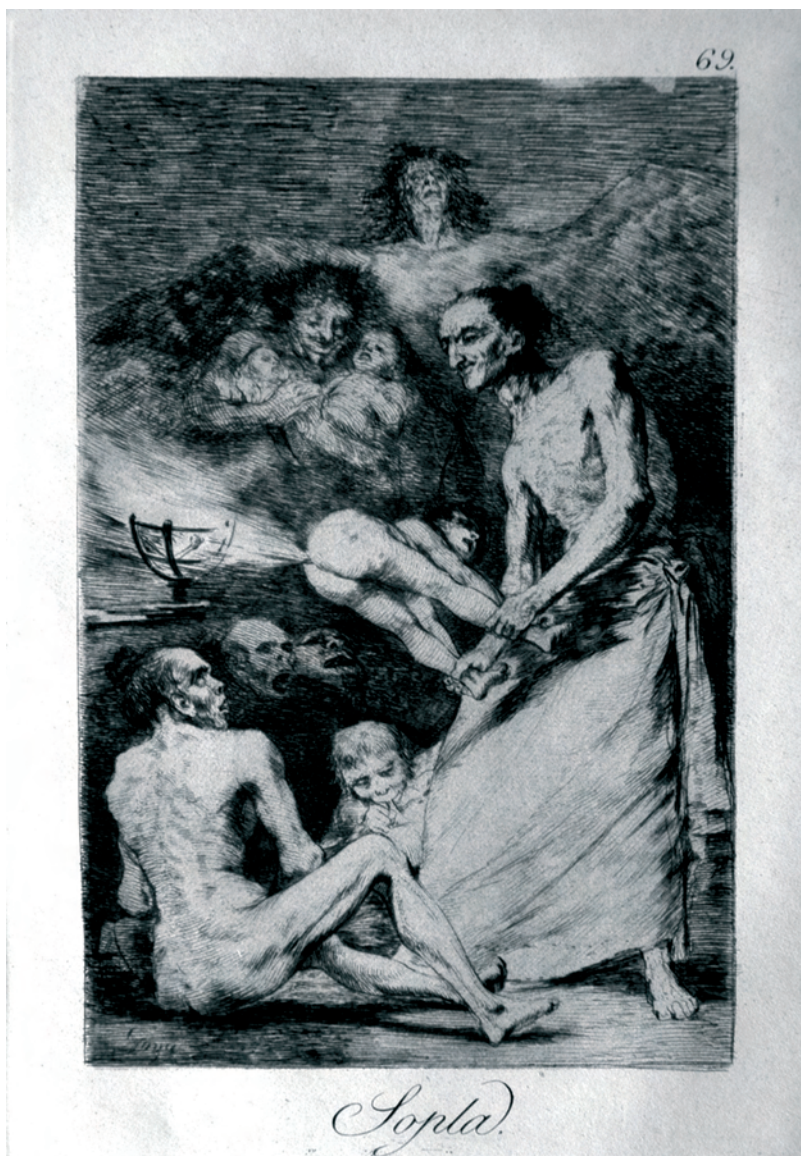


Grande hazaña! Con muertos!

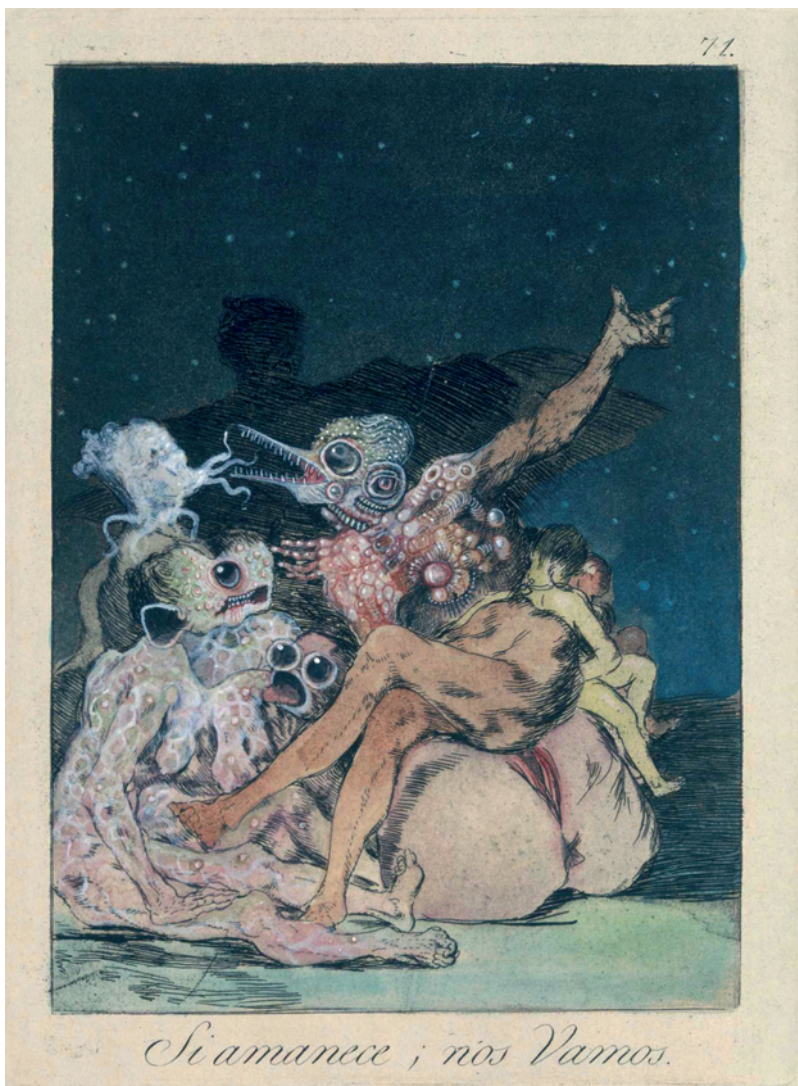
Jake and Dinos Chapman,
Insult to Injury,
 2003
 Francisco de Goya « Disasters of War »
 Portfolio of eighty etchings reworked and improved
 14 9/16 x 18 1/2 in. (37 x 47 cm) (incl. frame)
 © the artists
 Photo : Stephen White
 Courtesy Jay Jopling/ White Cube (London)



Jake and Dinos Chapman,
Great Deeds Against the Dead,
1994
Mixed media
109 x 96 x 60 in. (277 x 244 x 152.5 cm)
© the artists
Courtesy Jay Jopling/ White Cube (London)



Sopla.
Francisco de Goya,
« Sopla »,
Los Caprichos
Spaightwood Galleries Inc.



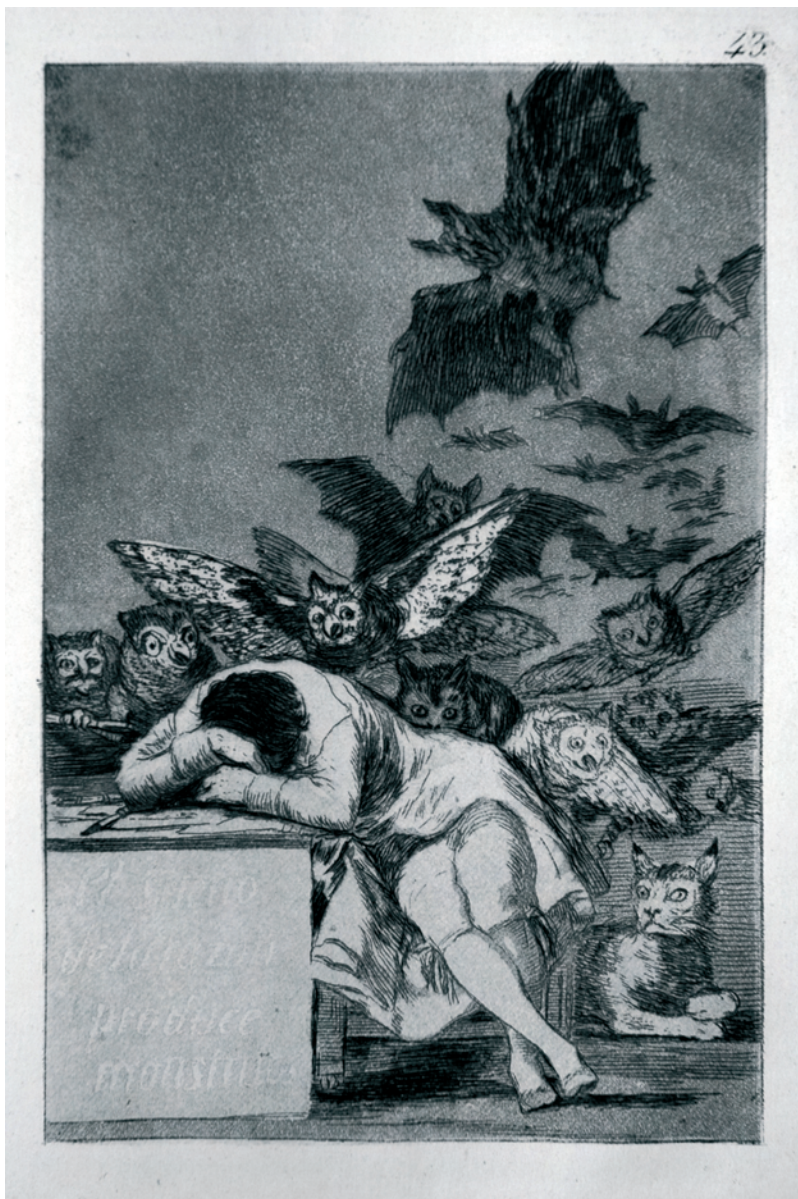
Jake and Dinos Chapman,
Like a dog returns to its vomit (No.19),
 2005

Reworked and improved etching from Francisco de Goya's « Los Caprichos »
 17 5/8 x 14 5/8 in. (44.8 x 37.2 cm) (incl. frame)

© the artists

Photo: Gareth Winters

Courtesy Jay Jopling/ White Cube (London)



Francisco de Goya,
« El Sueño de La Razón »,
Los Caprichos
Spaightwood Galleries Inc.



Jake and Dinos Chapman,
Like a dog returns to its vomit (No.43),
 2005

Reworked and improved etching from Francisco de Goya's « Los Caprichos »
 17 5/8 x 14 5/8 in. (44.8 x 37.2 cm) (incl. frame)

© the artists

Photo: Gareth Winters

Courtesy Jay Jopling/ White Cube (London)



Jake and Dinos Chapman,
Zygotic Acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000),
 1995

Mixed media
 58 13/16 x 70 9/16 x 54 14/16 in. (150 x 180 x 140 cm)

© the artists
 Courtesy Jay Jopling/ White Cube (London)



Paul-Armand Gette,
Merry Christmas,
1992



Alain Buffard,
Good boy,
1998
Photo Marc Damage



Alain Buffard,
Vera Mantero et Claudia Triozzi dans *(Not) a Love Song*,
2007
Photo Marc Damage



Leigh Bowery,
Lucian Freud, face à Nabed Man Back View,
1991-1992 (accord L. Freud)



Miyako Ishiuchi,
No. 35 from the *Mother's* series, 2002
© Ishiuchi Miyako