

Vannina Micheli-Rechtman
Les nouvelles beautés fatales.
Les troubles des conduites alimentaires
*comme pathologies de l'image*¹

• **Dina Germanos Besson** •

« Pour Baudelaire, aucune beauté ne serait possible sans qu'intervienne quelque chose d'accidentel... Ne sera beau que ce qui suggère l'existence d'un ordre idéal, supraterrestre, harmonieux, logique, mais qui possède en même temps, comme la tare d'un péché originel, la goutte de poison, le brin d'incohérence, le grain de sable qui fait dévier tout le système. »

Michel Leiris

L'ouvrage de Vannina Micheli-Rechtman *Les nouvelles beautés fatales*, justement préfacé par Georges Vigarello, traite principalement de l'anorexie et de la boulimie, qui ne sont pas sans lien avec « les pathologies de l'image » et son « rôle dans la formation des identités modernes ». Cela ne signifie pas que l'anorexie n'existait pas avant ; seulement elle était soumise à un discours différent. Ainsi de l'anorexie sainte, celle des mystiques médiévales, à l'époque du discours du Maître, où elle serait l'expression de la résistance à l'autorité du maître. L'anorexie contemporaine se

conçoit aussi comme une résistance, mais recelant cette fois-ci un sens différent : elle exprime un refus de l'excès, de la société de consommation et de la prolifération des images qui dévient ce qui les fondent : le *rien*. Le sujet anorexique cherche alors à « creuser » le manque, dans un monde sans manque. En ce sens, il nous permet de questionner notre modernité qui se caractérise par « l'accumulation de spectacles », pour reprendre l'expression de Debord, détournant, dès l'ouverture de son livre, la phrase du *Capital* : « l'immense accumulation de marchandises ».

1. Vannina Micheli-Rechtman, *Les nouvelles beautés fatales. Les troubles des conduites alimentaires comme pathologies de l'image*, Toulouse, érès, 2022.

Le titre presque oxymorique « Les nouvelles beautés fatales » renvoie au destin funeste, celui qui entraîne de manière inéluctable la mort ; c'est donc la beauté qui tue, à force de tendre vers un idéal inaccessible, un peu à la manière du héros de Thomas Mann (*Mort à Venise*) où son Idéal de beauté se trouve réellement incarné dans une beauté idéale qui est le jeune adolescent. On connaît la suite : il se laisse mourir. Le titre métonymique – car en lui se lisent des partis pris qui informent la suite du texte – dévoile l'autre face fatale de la beauté, son verso, son *envers* (ce qui se passe dans les coulisses), voilant la face obscure de l'industrie de la mode. C'est la face laide de la beauté en somme, ou ce qui est à taire.

Pour analyser cette clinique, Vannina Micheli-Rechtman aborde des voies originales :

L'histoire de l'anorexie permet d'analyser les représentations sociales du corps à une époque donnée, et de relier le symptôme au discours dominant. Autrement dit, l'anorexie ne peut être déchiffrée en dehors du Discours.

L'histoire de la beauté offre les déclinaisons des beautés qui vont de pair avec l'évolution du discours descriptif, allant de la description ornementale (« beauté révélée ») à la description productive, c'est-à-dire une réalité perçue et non déterminante (« beauté désirée »), en passant par la description expressive (« beauté expressive »). Au xx^e siècle, c'est l'ère de la « démocratisation de l'esthétique » entraînant une soumission à des modèles stéréotypés et où, comme le

dirait Klee : « la démocratie avec sa demi-culture nourrit honnêtement le mauvais goût. La puissance de l'artiste devrait être spirituelle. Mais la puissance de la majorité est matérielle. Là où les mondes se joignent, règne le hasard² ».

L'art de la photographie passe en revue les différents styles photographiques qui dans la « forme conceptuelle » visent à saisir la puissance que dissimule l'*insignifiant*, transformant les détails anodins et inutiles en structure de significations. Ensuite, « la photographie tableau » évoque l'idée d'une mise en scène précédant le tableau. Ce montage est aussi celui de la nature morte annonçant l'art du collage, où la nature se compose avant d'être peinte. Puis « la photographie neutre » où le rebut (poubelles, conserves, déchet ; et le déchet est justement ce qui a *déchu* de sa fonction) perd « son insignifiance ». Ici, l'on renverse les valeurs, bouscule les préjugés : les images tenues pour vulgaires reviennent comme inspiration dans l'activité de l'artiste, où l'objet n'est plus que le résidu d'une soustraction, comme le dit Barthes, à propos du Pop Art. Enfin, « la photographie documentaire » ne nous invite pas à nous ancrer dans la réalité, mais à regarder cette autre chose qui est dans la chose, initiant à un regard poétique sur la vie quotidienne.

Quelle que soit la forme, l'art de la photographie a toujours possédé un pouvoir métaphorique, renouvelant notre regard sur la réalité, *ex-sistant* ainsi à celle-ci. Elle est un art de regarder qui n'invite pas à dévoiler, mais à laisser secret ce qui a été capturé. C'est le sens qu'on

2. P. Klee, *Journal*, Paris, Grasset, 1959, p. 219.

peut conférer à l'acte photographique de Barthes cité par l'auteure : « la valeur d'une image n'est pas liée à sa perfection technique mais plutôt à quelque chose comme un appel qui se révèle en elle d'une beauté qui ne se laisserait pas prendre au piège d'une représentation au sens classique du terme » ; et c'est cet appel qui ne se laisse pas prendre au piège d'une représentation qui constitue un « retard³ », pour reprendre l'expression de Duchamp, soit un objet qui fera tableau (posthume, grâce au spectateur), car il porte l'énigme en son sein.

Ainsi, la véritable image nous offre la possibilité de devenir *regardant*, là où les tableaux se défont, *s'inachevant* incessamment devant nos yeux ; car la forme, arrivée à terme, garde toujours en elle une imperfection, ce *grain de sable qui fait dévier tout le système*, c'est-à-dire aussi la force qui pousse l'artiste, jamais absolument satisfait, à faire et refaire.

L'auteure revient ensuite sur *l'histoire de l'image* ; elle rappelle la distinction établie par Platon entre l'image *eikon*, qui manifeste l'écart séparant l'image de la chose, et l'image simulacre qui, elle, au contraire, comble l'écart « se substituant à la chose ». L'image *eikon* n'est donc possible qu'au prix d'un dé-saisissement, où son énigme se loge dans la césure entre l'échappée et le temps suspendu, cet éclat de l'instant, frayant la voie à l'inconnu, en donnant forme à ce qui n'était pas là encore. C'est cette fonction – celle « fixant l'éphémère et la

féminité pour atteindre la permanence du féminin », c'est-à-dire aussi disant *l'impossible* qui fait d'une femme un objet dans la peinture, comme un nu de Manet ou d'Ingres – qui est étouffée dans les images de mode, non sans conséquence sur les sujets qui les regardent. C'est le cas des anorexiques, aliénées à l'image univoque des femmes filiformes entretenue par la société du spectacle. Tout se passe comme si, écrasées par la tyrannie de l'image, elles ne pouvaient plus *faire tableau*⁴. L'image perd ici son pouvoir métaphorique pour devenir ob-scène. Elle perd donc sa dimension poétique, c'est-à-dire cette tension entre le visible et le non-visible, l'apparent et le caché, le voilé et le dévoilé, l'esthétique (« ce qui est montré ») et l'éthique (« ce qui est caché »). Elle perd sa véritable nature, enfin, celle qui consiste à saisir ce qui dans l'image est en train de se dérober, pour l'entraîner vers d'autres destins.

Ainsi, l'effet du discours d'aujourd'hui sur l'art est indéniable. Il y a comme un dévoilement de sa part secrète, ce qui n'est pas sans effet sur le spectateur. Au commencement, il y a un jeu du voilé-dévoilé qui est une constante de l'art. Le voilé sous-tend le dévoilé sans jamais s'y montrer entièrement. Mais, dans le monde d'aujourd'hui, on vise à exposer complètement le dévoilé ; il est comme extériorisé. Et lorsqu'on sature le vide, lorsqu'on annule la part secrète ou ce qui doit rester voilé, seul reste « le mode de

3. Marcel Duchamp qualifiera la *Mariée* de « retard en verre ».

4. Allusion à la phrase de Marcel Duchamp : « c'est le spectateur qui fait le tableau », mais à condition que l'œuvre soit *ouverte*, dans le sens d'Umberto Eco. C'est parce que l'œuvre est ouverte, portant l'espacement entre mot et chose, qu'elle peut provoquer la stimulation poétique du spectateur qui la reçoit, la déchiffre, la transforme.

diffusion », soit celui du marché⁵. Or l'art procède d'un travail de dénaturation, d'un effacement, posant les balises d'une rhétorique de déplacement. Celle-ci, en révélant la tension entre le dehors et le dedans, protège l'œuvre de la transformation en spectacle – un produit de consommation. Comment alors lutter contre la pullulation des images ? Comment sauver, dans une image, ce *rien* qu'elle tente de retenir ?

Le sujet anorexique, à la fois pris au piège et résistant, répond à cette société par le refus de s'alimenter, métaphore du rejet de la surabondance nauséuse. Mais, « ce qui manque ne peut pas être compté⁶ » ! Ainsi, pour analyser et traiter ce phénomène, l'auteure convoque la psychanalyse, au détriment des psychologies descriptives qui, elles, appliquent des recettes au nom d'une normativité scientifique et sur le modèle de la machine, ce qui est incompatible avec la parole rebelle, imparfaite, fissurée par les lapsus, les mots d'esprit et les trébuchements langagiers ; c'est-à-dire par tous les accidents que la science a rejetés pour se constituer comme science. Avec Lacan, l'auteure avance l'idée selon laquelle :

« l'anorexie mentale n'est pas un ne pas manger, un rien manger. Cela veut dire manger rien », une tentative de séparation de l'Autre, échappant à sa demande pour maintenir le désir. L'anorexique introduit le manque de manière littérale ou s'identifie au manque, échappant au corps sexué, afin d'atteindre un idéal d'androgynie. « La plupart d'entre elles [semblent surinvestir] la dimension intellectuelle aux dépens des préoccupations corporelles (alimentation et sexualité) perçues comme vulgaires ». L'anorexie parcourt plusieurs structures psychiques, et ne concerne pas strictement l'hystérie. Mais a-t-elle la même fonction ? C'est une métaphore chez l'hystérique, mais l'est-elle chez le sujet psychotique ?

Ce livre invite à toutes ces réflexions qui doivent rester *ouvertes*, suggérant différentes pistes de recherche... Au lecteur de choisir sa voie et de l'explorer. Je porte un intérêt tout particulier à l'entretien de Sarah Moon qui révèle des expériences profondes avec légèreté, simplifiant pour ainsi dire leur *ligne*, dissimulant, à la manière de Matisse, l'effort d'une vie.

5. Je dois cette idée au peintre Christian Bonnefoi.

6. *L'Ecclésiaste*, mise en exergue dans l'ouvrage d'A. Supiot, *La gouvernance par les nombres*, Paris, Fayard, 2015.