



HAL
open science

Projections : des organes hors du corps (1ère partie)

Hugues Marchal, Anne Simon

► **To cite this version:**

Hugues Marchal, Anne Simon (Dir.). Projections : des organes hors du corps (1ère partie). 2008.
hal-00454090

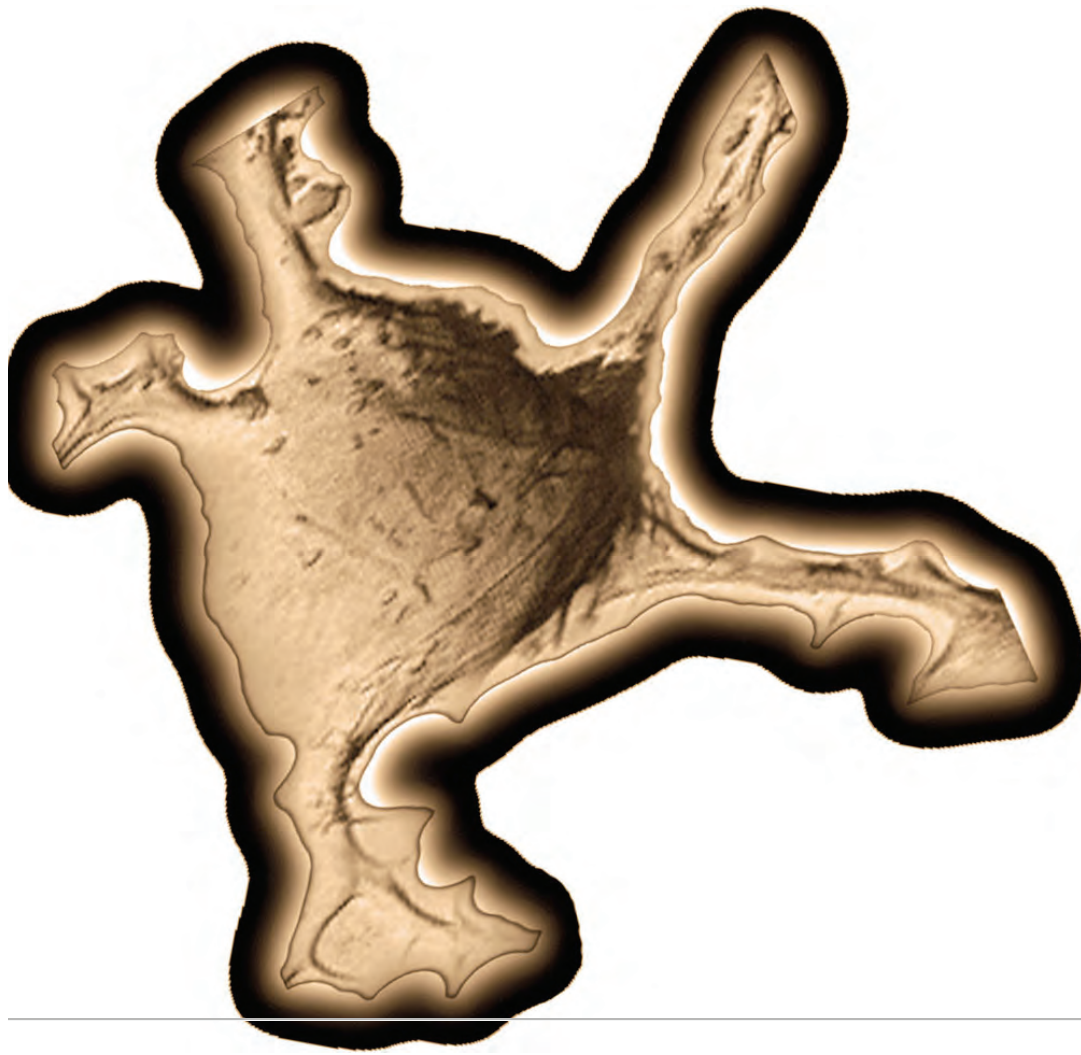
HAL Id: hal-00454090

<https://hal.science/hal-00454090v1>

Submitted on 7 Feb 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



PROJECTIONS :

DES ORGANES HORS DU CORPS

Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006,
réunis et présentés par Hugues Marchal et Anne Simon
Publication électronique de l'UMR 7171 « Écritures de la modernité », Université de Paris 3 – CNRS



Présentation

« Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? », demandait Merleau-Ponty¹. Bien des œuvres littéraires ou artistiques nous confrontent à cette question en mettant en scène une forme de trafic frontalier, assumé ou clandestin – une *projection, effective ou fantasmatique, des organes hors du corps*. Car le corps à l'œuvre, le corps de l'œuvre, n'a jamais été celui de la physiologie. Dans l'épître liminaire des *Tristes*, qu'il adresse à son propre livre, Ovide, exilé loin de Rome, lui enjoint de se substituer à lui pour porter sa parole suppliante. Il lui ordonne : *Tu tamen, i pro me, tu, cui licet, aspice Romam* (« Pars à ma place et, toi qui le peux, contemple Rome ! »), avant d'ajouter : *Di facerent possem nunc meus esse liber!* (« Puissent les dieux faire que je sois à présent mon livre », l,1). À plusieurs reprises, ce rêve de transsubstantiation se réalise stylistiquement, lors de descriptions autoréférentielles qui tendent à personnifier le texte et à le doter d'un corps. Ainsi Ovide écrit-il encore : « Va mon livre, et salue de mes paroles les lieux qui me sont chers ! J'y pénétrerai du moins du pied qui m'est permis » – une formule qui joue d'une équivoque sur le mot *pied*, à la fois mètre et membre. Réversible, la transformation peut tout aussi bien faire du corps une œuvre. Autre exemple littéraire, dans deux des vers les plus célèbres de la langue anglaise, Ben Jonson (1572-1637), qui dresse l'épithaphe de son fils mort, lui enjoint : *Rest in soft peace, and, asked, say here doth lie / Ben Jonson his best piece of poetry* (« Repose doucement en paix, et, si l'on t'interroge, dis : Ici Ben Johnson couche / la meilleure de ses poésies² »). Comment comprendre ces formules, qui font du livre d'Ovide un autre lui-même, un ambassadeur matériel et corporel reportant sa bouche, ses pas, de la Mer noire à la ville perdue, et du cadavre du fils aimé de Ben Johnson, le plus beau des textes dont déplorer la perte ?

Pour une part, et c'est là sa version la plus ancienne, cette projection est symbolique : elle relève d'une vision anthropomorphique ou plus largement biomorphique, dans laquelle « le corps de l'homme est toujours la moitié possible d'un atlas universel³ », et qui nous fait voir du corps là où il n'y en a pas. Tout en se méfiant d'une telle posture, jugée parfois archaïque, la modernité a reconnu dans cette forme d'assimilation une dimension essentielle de notre approche du monde. Notre corps nous sert de référent selon un inévitable « principe de l'Anthropie⁴ », car « il ouvre la dimension où tout peut comparaître, l'échelle de la comparaison comme mode de la comparution⁵ ». Si la poésie justifie ainsi l'un de ses champs métaphoriques privilégiés, le procédé se retrouve dans tous les genres. Au XIX^e s., les nombreuses peintures de la ville comme corps organisé qui apparaissent, par exemple, chez Balzac ou Zola, en constituent des applications narratives, tandis que chez des penseurs comme Spencer, Lilienfeld ou Spengler, « le langage organique, abandonnant les dimensions de l'univers

¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 182.

² *The Wadsworth Anthology of Poetry*, Jay Parini (éd.), Boston, Thomson Wadsworth, 2005, p. 138.

³ Foucault, Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1992, p. 37.

⁴ Valéry, Paul, *Cahiers*, Paris, CNRS, 1960, t. XXV [1941-1942], p. 243.

⁵ Deguy, Michel, « Le corps de Jeanne (remarques sur le corps poétique des *Fleurs du mal*) », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 334-335.

astronomique, trouve [...] son lieu d'application au niveau de l'appréhension des sociétés humaines⁶ ».

Or cet *anthropomorphisme organique* est loin d'être resté stable dans le temps. Cette « subversion, quant aux frontières de l'externe et de l'interne, du *devant* et du *dedans*⁷ » constitue une forme de liaison interdisciplinaire rarement neutre, qui a notamment facilité, au XIX^e siècle, la mise en scène de « pathologies » sociales. La découverte d'éléments internes ou de fonctions insoupçonnées, liée à l'essor des connaissances médicales et biologiques, a encore fourni au XX^e siècle de nouveaux comparants privilégiés, tels que les neurones ou les gènes, dont le succès métaphorique perpétue, en les modernisant, les rapprochements précédents, mais qui véhiculent aussi des valeurs propres. Parmi elles, on a notamment assisté à une remise en cause de l'usage de l'organisme *sain* comme modèle d'*ordre*, une réaction qui, chez des auteurs comme François Jacob (*La Logique du vivant*) ou Félix Guattari et Gilles Deleuze (*Capitalisme et schizophrénie*), s'oppose potentiellement aux usages normatifs et totalitaires de ce système comparatif, et qui, chez de nombreux écrivains, sert à justifier des écritures anomiques. L'usage comparatif de l'organique a été ainsi à la fois modifié et promu par sa révélation croissante au regard. Sur le plan des pratiques médicales, la multiplication des moyens d'appréhension de l'intériorité vivante – cette construction d'un corps « transparent » – peut s'entendre comme un effet de *projecteur* : une part longtemps inaccessible, vouée à l'ombre du corps fermé ou de la mort anatomique, a fait l'objet de représentations de plus en plus nombreuses, relayées par une littérature et des arts visuels parfois fascinés par un tel objet et les moyens qui le révèlent. Dès 1918, Apollinaire place les techniques d'imagerie en tête de sa liste des innovations en attente d'une prise en compte poétique : « Quoi ! on a radiographié ma tête. J'ai vu, moi vivant, mon crâne, et cela ne serait en rien de la nouveauté ? » (« L'esprit nouveau et les poètes »). Entre fascination et malaise, en littérature, Thomas Mann cherche dans les mêmes images radiographiques un portrait de ses personnages, Régine Detambel propose des « blasons » des os humains, Christian Prigent explore le motif de l'écorché, et de nombreux récits de femmes traitent de la découverte hors de soi des étapes médiatisées de la gestation ; dans les arts visuels, Orlan inquiète les relations entre art et chirurgie, Wim Delwoye radiographie des gestes sexuels ; au théâtre, Romeo Castellucci projette sur la scène une endoscopie des cordes vocales de ses acteurs, et Valère Novarina médite sur *La Chair de l'homme* ou *L'Origine rouge*. Faisant irruption dans l'espace esthétique de la création, l'organique conserve-t-il sa valeur dérangeante, *abjecte*, ou se voit-il irrémédiablement transformé, neutralisé ? Comment ces démarches s'articulent-elles à des œuvres qui associent au contraire projection et horreur du dedans, notamment dans le cinéma gore ou fantastique, dont l'anatomie de la créature d'*Alien*, au sang acide, à la larve tout organique, et dont la gueule ne s'ouvre que sur une seconde mâchoire, plus mortelle encore d'être précisément *projetable*, fournit peut-être l'icône ?

En marge des lectures anthropomorphiques ou des approches phénoménologiques, un certain nombre de thèses, en sciences humaines, identifient la production des artefacts humains à un phénomène de projection hors du corps de nos fonctions physiques et organiques, notamment les travaux importants d'anthropologues comme Lévy-Bruhl ou Leroy-Gourhan. Le premier analyse une pensée « primitive » dans

⁶ Schlanger, Judith, *Les Métaphores de l'organisme* [1971], Paris, L'Harmattan, 1995, p. 7.

⁷ Didi-Huberman, Georges, « Don de la page, don du visage », *Po&sie*, n° 67, 1994, p. 102.

laquelle les objets deviennent « le prolongement de [l]a personne⁸ », ce que Warburg glosera en nommant *incorporation* un processus par lequel des objets « prolongent dans le domaine inorganique le sentiment d'identité du moi⁹ » – une posture dont on trouvera des échos chez Artaud ou Journiac. Dans l'approche paléontologique de Leroi-Gourhan, l'humanité, faisant de son évolution un processus d'externalisation progressive de composantes de plus en plus internes et complexes, s'est dotée d'outils-membres (l'arme, la roue, le vêtement, la lunette, le téléphone, prolongeant et renforçant la dent, les membres, la peau, les yeux, la voix, etc.) puis d'outils-fonctions, assumant les tâches du cerveau : mémoire (livre, supports informatiques), calcul, « intelligence ». C'est cette thématique qui amène un écrivain comme Bernard Noël à associer livre ou peinture à des avatars charnels de leur auteur, avec lesquels le récepteur entre dans une relation physique autant qu'intellectuelle¹⁰. L'interrogation sur le statut organique des artefacts recoupe ainsi la définition même de la création artistique ; loin de se réduire à une thématique, elle engage une théorie esthétique indissociable d'une réflexion sur notre corporéité, et par là, constamment susceptible de se relier à un faisceau de disciplines très diverses.

La création médicale de substituts de peau, de reins, de poumons artificiels, d'implants cochléaires ou de lentilles intra-oculaires a renforcé ce type de rencontres, jusqu'à une théorie de la création dont la forme ultime verrait l'avènement d'un corps recomposé, risquant de concurrencer l'humanité, en des *projections* qui relèvent de moins en moins de la fiction scientifique. L'une de ces projections dans le futur prévoit l'apparition d'un utérus artificiel, capable d'accueillir le développement de fœtus entièrement contrôlés (motif traité aujourd'hui par Henri Atlan, dont on trouve déjà une image dysphorique dans *Le Meilleur des mondes* de Huxley) : à terme, c'est l'image d'une forme de vie presque totalement séparée de l'organique qui s'impose. Une autre de ces projections généralise des pratiques de greffes, d'interconnexions avec des organes « hors du corps » et pourtant indifféremment placés au-dehors ou *au-dedans* de lui. On pense et représente un organisme futur modulable, assemblage d'éléments hétéroclites – innés, issus d'autres êtres ou conçus mécaniquement. Dans un mouvement de miniaturisation et de réinternalisation des machines-organes, ce corps se doterait de composantes améliorant ses performances, nous introduisant à une mutation ouvrant sur l'ère du post-humain et du cyborg, et tissant *in fine* des liens avec l'inhumain – comme dans *eXistenZ* (1999), de David Cronenberg, avec son pistolet organique et sa console de jeu « vivante » reliée à la colonne vertébrale des participants. Or ces thèmes ont quitté le champ restreint de la science-fiction pour gagner la littérature générale. La fiction devient le lieu d'une interrogation sur notre ancrage organique, une crise qui conduit à travailler le langage de manière spécifique (en attaquant par exemple la notion de personne grammaticale). Littérature, cinéma et art contemporains s'attachent à mettre en relief tout à la fois la normalisation du biomécanisme, et le trouble que cette normalisation peut semer quant à la définition de l'humain. La science-fiction et le fantastique, mais aussi de nombreux artistes utilisant les nouvelles technologies ou relevant du bio-art, ont ainsi joué un grand rôle dans la diffusion de la nouvelle approche de l'homme engendrée par le développement des bio-sciences. Deux courants antagonistes, parfois internes à une même œuvre, mettent l'accent tantôt sur

⁸ Lévy-Bruhl, Lucien, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* [1910], Paris, PUF, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1951, p. 384-385.

⁹ Cit. in Georges Didi-Hubermann, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 393.

¹⁰ Voir Marchal, Hugues, « Des corps en extension. Bernard Noël et André Leroi-Gourhan », in F. Scotto (éd.), *Bernard Noël : le corps du verbe*, Lyon, ENS éditions, 2008, p. 129-140.

l'augmentation des capacités physiques ou cognitives que ce développement est censé induire, tantôt au contraire sur la dénaturation de l'homme qu'il provoquerait.

On ne saurait enfin traiter de la projection des organes sans se pencher sur un motif particulier, celui des organes vagabonds, quittant le corps pour mener une vie autonome. Ce thème est fortement présent dans la littérature lyrique, dans laquelle des organes sont souvent offerts ou perdus (« Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches / Et puis *voici mon cœur*, qui ne bat que pour vous, / Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches », écrit Verlaine dans « Green »), et où, plus généralement, corps interne et monde entretiennent une relation de porosité. Mais cette circulation constitue aussi une tradition narrative, illustrée notamment par « Le Nez » de Gogol, et une tradition religieuse – dans les récits consacrés aux reliques. Quelles inflexions subissent ces formes au XX^e siècle ? Comment se relient-elles aux notions psychanalytiques de déplacement et de symbole (phallique ou autre – qu'on pense à *Histoire de l'œil* de Bataille et à son commentaire par Barthes), pour donner lieu à des œuvres proposant des métamorphoses organiques du monde externe ? Selon quelles modalités les fonctions naturelles de la consommation (de morceaux organiques) et de l'excrétion (de morceaux de soi) recourent-elles l'idée de l'assimilation du produit culturel ou celle de l'expression de soi ?

*

Pour répondre à ces questions, nous avons invité des spécialistes de disciplines variées à se rencontrer le temps de deux journées, non pas au sein de l'université, mais hors d'elle, en jouant nous-mêmes d'un autre déplacement, au Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne de Vitry-sur-Seine.

Les premières interventions du volume adoptent une démarche générale sur les **FRONTIÈRES DU SUJET**. Michel Collot, nouant parole lyrique, art contemporain et approche phénoménologique, revient sur la manière dont les créations thématisent la perméabilité des limites que le moi s'assigne, montrant « la réciprocité qui unit un corps qui s'espace à l'espace qui prend corps ». Michel Pierssens constate que l'essor des formes de communication à distance de la modernité a coïncidé, à la fin du XIX^e siècle, avec une vogue spiritiste dont il établit le dossier, notamment iconographique. À cette occasion, il montre combien ces documents, relevant d'une étonnante « iconographie de l'invisible », ont archivé une inquiétude nouvelle et pérenne sur les transgressions d'une présence humaine ignorant les limites spatiales et temporelles, tout en soulignant la part active que les sciences, *volens nolens*, ont joué dans l'émergence de concepts devenus aussi banals et méconnus que l'ectoplasme. Enfin, Magali Le Mens révèle les liens entre l'histoire naturelle et l'esthétique de Hegel : elle étudie les textes du philosophe sur une « tendance à de l'art » qu'il associe aux « sécrétions corporelles » animales, puis les mobilise pour analyser l'œuvre de l'artiste américaine Eva Hesse, illustrant ainsi une démarche d'« archéologie du faire de l'art contemporain ».

Un deuxième ensemble aborde la projection sous l'angle du **MORCELLEMENT** d'un corps qui jette, perd ou met à distance ses éléments. Lorraine Duménil confronte les œuvres picturales et littéraires d'Antonin Artaud et Hans Bellmer pour comparer leurs modalités de disjonction et de recombinaison des corps : « si Artaud entend rendre le corps humain à une plasticité non orientée, la *projection du véritable corps* bellmérien se réduit quant à elle, sous un certain angle, à la projection du fantasme de l'homme ».

Juliette Feyel propose une synthèse minutieuse des textes de Bataille où le regard sur la chair croise une « poétique du sacrifice », mais elle conteste un lieu commun critique : « Bataille ne fait pas de l'hétérogénéité de la chair l'expression de la misère de l'homme. Au contraire, elle renvoie à sa vitalité la plus authentique, même quand celle-ci doit se manifester de la manière la plus crue ». Béatrice Jongy rapproche les œuvres de deux « écorchées », les romancières Chloé Delaume et Filipa Meo, dont les textes proposent des avatars particulièrement violents de confrontation à l'organique, et finissent par offrir dans « la projection des organes comme mise en image, lecture, interprétation et révélation » une véritable « métaphore de la littérature ».

Les interventions suivantes étudient des **SCENES ANATOMIQUES**, au cinéma, au théâtre et en danse. Julien Milly suit le déroulement de *Trouble every day*, de Claire Denis, pour montrer les multiples passerelles que l'image établit entre l'intérieur des corps, le monde où ils évoluent, la structure de l'intrigue et le médium filmique lui-même ; mais plutôt qu'aux moments de « représentations extrêmes », c'est aux « zones de vacuités figuratives » que Milly s'intéresse, parce qu'il les saisit comme des « écrans de projection internes au corps artistique » offerts à l'investissement interprétatif et subjectif du spectateur. Sylvie Roques interroge le thème de l'organe chez Novarina : en adossant ses interprétations à la statistique textuelle, elle rend compte d'une œuvre où les personnages « ont perdu toute unité, et demeurent dans la confusion, au niveau corporel et identitaire ». Julie Perrin compare les travaux de trois chorégraphes contemporaines. Elle examine les dispositifs qu'elles mobilisent pour suggérer l'intériorité et brouiller les frontières des corps pourtant présents, intègres, devant les spectateurs, et elle démontre que la danse peut « déplacer notre façon d'envisager l'organique tant le travail de la sensation déplace l'idée d'une unité de l'organisme ».

Le titre de la section **MATIERES** joue du double sens du mot, en articulant réalité des corps et questionnement disciplinaire, car les trois études réunies ici abordent des pratiques de l'organique inattendues. Anne Simon se penche sur la vogue actuelle du public pour de grandes expositions anatomiques, qui transforment la leçon scientifique en spectacle de masse. Elle déconstruit les représentations du corps véhiculées par ces parcours d'apparence neutre, en étudiant tant leur mise en espace que les discours de leurs organisateurs et du public, et montre que dans ces vanités nouvelles, « ce sont les cadavres eux-mêmes qui présentent publiquement leurs organes, non pour nous confronter à la réalité de la mort, mais pour nous donner l'illusion d'une vie socialement parfaite ». Moniques Richard rend compte d'un faisceau d'expériences pédagogiques menées auprès de jeunes élèves canadiens, et conjuguant création artistique et réflexions sur le futur des corps, tel qu'il se dessine « dans les univers de la culture de masse, mais aussi dans ceux, réputés plus objectifs, de la culture scientifique, où s'élaborent des scénarios d'anticipation secouant nos repères éthiques ». Spécialiste des bijoux et ornements corporels, « éléments qui condensent le double mouvement du normatif et de l'individualisation », Monique Manoha dresse l'étonnant panorama d'une création contemporaine qui transforme organes détachés et rebuts organiques en des parures aussi séduisantes que dérangeantes.

Pour **FAIRE SURFACE**, le volume se clôt sur l'enveloppe des corps, cette peau frontière et interface que toute projection met en question. Stéphane Dumas, critique et plasticien, revient sur le mythe de Marsyas, le musicien écorché, pour proposer une réflexion sur le faire artistique, illustrée par son travail même. Soulignant les limites du concept de projection, il défend une esthétique fondée sur une « topologie cutanée [qui]

met en tension les deux dimensions de la peau, celle d'écran de projection épidermique et celle d'épaisseur à travers laquelle se font les sécrétions corporelles ». Parcourant l'histoire de l'art du XX^e siècle, Itzhak Goldberg analyse des peintures donnant à voir l'intérieur des corps, et par là, une « transformation de la forme en informe ». Enfin, Régine Detambel se penche sur l'évolution de sa propre démarche d'écrivain, en tentant de rendre compte de sa fascination pour l'organique et, singulièrement, pour ce qu'elle nomme « la part peaucière de la littérature ».

Anne Simon et Hugues Marchal



Le séminaire Organismes : écriture et représentation du corps interne au XX^e siècle

Objet d'approches diverses, la notion d'organisme constitue un motif privilégié pour étudier les liens entre texte et vivant, et pour aborder, à travers eux, un fragment du dialogue que la littérature entretient avec le reste de la culture, au fil d'un siècle marqué par la quête d'une « écriture du corps ». Durant cette période, notre regard et notre pouvoir sur le corps interne ont été profondément modifiés. En sciences comme en philosophie, en droit comme en art, les frontières n'ont cessé de se renégocier entre code et chair, physiologie et pensée, nature et artéfact, inné et acquis, bien et personne, sujet et pluralité, humanité et animal, ou encore obscénité et décence. La littérature, tous genres confondus, a souvent pris une part active dans ces reformulations, qu'elle a pu initier, accompagner ou commenter, non seulement en termes de contenu thématique ou formel, mais aussi pour mettre en scène ses propres enjeux – l'organisme constituant de longue date, selon un paradigme étymologique et métaphorique bien connu, un modèle conceptuel pour l'œuvre.

Sur ces prémisses, le séminaire, mené de janvier 2004 à la date de ce colloque de conclusion, a été un lieu de réflexion sur les conditions d'une histoire littéraire de l'organisme aux XX^e et XXI^e siècles.

On a analysé les imaginaires individuels ou collectifs liés à une intériorité conçue à la fois comme un carrefour de discours exogènes et comme un lieu intime. Simultanément partagé, propre à soi et opaque, l'organisme fait en effet l'objet d'investissements contrastés, notamment quand, réputé indicible ou muet, il se voit associé à l'origine pulsionnelle ou physiologique de la parole.

On a tenté d'établir la valeur historique de ces représentations : contre une historiographie linéaire, on a voulu mettre en relief dans les conceptions « bricolées » par chacun la survivance et donc la concurrence d'éléments d'âges divers.

On s'est interrogé sur la spécificité disciplinaire et générique de ces créations : quelles sont les modalités d'échange ou de différenciation entre les pratiques des écrivains, celles des autres arts et celles des sciences de l'homme et du vivant ? Comment un système de représentations cohérent se construit-il, localement, autour de l'organisme ?

Ce « on » désigne à la fois les organisateurs, les intervenants et le public du séminaire, trois catégories qui ont heureusement montré leur perméabilité. Que chacun de ceux qui ont apporté leur contribution à cette réflexion commune en soit ici remercié.

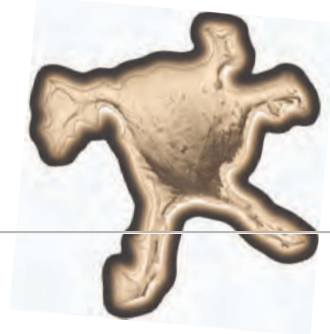
Pour plus d'informations sur les archives du séminaire et les actes des deux journées d'études qui l'ont accompagné (« Voyages à l'intérieur du corps » et « Le discours des organes ») voir http://www.ecritures-modernite.eu/?page_id=246

Limites du sujet



Michel Collot
(Paris 3-CNRS / UMR 7171 « Ecritures de la modernité »)

L'espace-corps



Le sujet proposé à notre réflexion touche au nœud le plus intime de notre subjectivité, celui qui l'unit au monde et au corps, et je ne pourrai l'élucider qu'en évoquant d'abord une expérience personnelle, qui associe la poésie et le paysage. Traditionnellement liés à un état d'âme, ces derniers renvoient tout autant, pour moi comme pour beaucoup de poètes et d'artistes contemporains, à un état du corps, dont ils mettent en jeu et en question les limites.

La poésie prend souvent pour moi sa source dans une certaine disposition de l'âme et du corps, qu'on nomme parfois l'émotion, et qui se traduit à la fois par des mouvements intimes et par un élan vers le monde. Je l'éprouve notamment lorsque je me trouve dans un paysage dont l'apparence extérieure suscite en moi une profonde résonance intérieure : le dehors est devenu indissociable du dedans, j'ai l'impression de faire corps avec le monde.

Si je cherche à exprimer cette émotion, il me faut plonger dans les profondeurs de ma conscience à la rencontre de mon corps. Car ce que j'ai ressenti relève tout à la fois de la sensation et du sentiment, et pour ausculter cette réaction, qui est physique autant que psychique, je suis conduit à explorer une zone obscure, qui se situe aux confins de la sensibilité et de l'affectivité, là où l'impression reçue rejoint les pulsions les plus secrètes. C'est paradoxalement en m'enfonçant au plus intime de ma chair et de mon esprit que j'essaie de déchiffrer le message venu du dehors.

Mais cette plongée dans le for intérieur de ma conscience corporelle ne m'enferme nullement en moi-même ; non seulement je retrouve dans ma chair la trace des cheminements que j'ai pu suivre dans l'espace du monde et de la pensée, mais j'y découvre des tensions et des motions qui sont autant d'invitations à de nouveaux parcours. Ce microcosme vivant et vibrant me révèle mon appartenance au macrocosme ; je surprends, au cœur de ma cénesthésie, la mémoire et la source des émotions qui me portent à la rencontre des autres et du monde.

J'y découvre des gestes intérieurs qui demandent à s'exprimer, des sensations muettes en quête d'un sens, et je cherche des mots pour répondre à leur appel tacite. Or cette recherche s'opère elle aussi d'abord au plus opaque de ma chair, avant d'accéder à une conscience claire ; dans les mille replis d'une matière ingénieuse, où des messages se mettent à circuler, frayant des chemins imprévus à ma pensée ; dans la caverne de ma gorge, animée de secrets mouvements, où les cordes vocales commencent à vibrer ; sous la voûte de mon palais où déjà résonne la parole à venir.

« La pensée », pour un poète, « se fait dans la bouche », on le sait depuis Tzara. Ce n'est qu'au prix et au terme de cette traversée d'une épaisseur charnelle que le poème pourra prendre corps ; les mots, loin de s'y réduire à leur signification conceptuelle, s'y chargeront de tout le poids de chair que leur confèrent leurs propriétés physiques, rythme et sonorités, auxquelles sont liées les résonances affectives qui en font une véritable « matière-émotion »¹.

Le paysage qui est à l'origine du poème s'y trouvera transfiguré en une image qui associe étroitement l'impression reçue du dehors aux mouvements du corps et de l'âme qu'elle a suscités. Pour traduire un spectacle en apparence extérieur, il m'a fallu passer par l'intérieur avant d'en ex-primer le retentissement dans cet espace foncièrement transitionnel qu'est l'espace du poème. Dans cette circulation entre le moi, le monde et les mots, le corps joue un rôle essentiel : il reçoit la sensation, la convertit en impression, et mobilise pour l'exprimer les organes de la phonation et/ou les gestes de l'écriture. Mon corps ému est devenu le lieu d'un échange intense et incessant entre le dedans et le dehors, les idées et les sensations, les mots et l'émotion.

On ne s'étonnera pas dès lors que l'image du corps se trouve souvent projetée dans l'espace du paysage. Les métaphores corporelles auxquelles le poète a recours pour exprimer son rapport au monde ne trahissent pas fatalement un anthropomorphisme invétéré mais la nécessité de passer par le corps pour opérer ce transfert entre l'intérieur et l'extérieur qui caractérise l'émotion poétique.

Dans cet état, le corps devient cosmos et le monde s'incarne². Ce transport, qui n'est pas seulement métaphorique, est mis en scène et mis en œuvre par exemple au début de *La Jeune Parque*. Valéry, qu'on identifie parfois à tort avec Monsieur Teste, héros d'un Intellect désincarné, était très attentif aux liens qui unissent l'esprit au corps et au monde, qu'il réunit, dans ses *Cahiers*, en une triade indissociable, baptisée du sigle CEM : pour lui « l'esprit est un moment de la réponse du corps au monde »³, et la poésie est par excellence l'expression du « sentiment physiologique de la conscience »⁴. Ce n'est pas un hasard si le début du poème qui marque son retour à la poésie, après vingt années d'abstinence, évoque une émotion qui s'empare du corps et de l'âme de l'héroïne, au point qu'elle ne se sépare plus du monde qui l'entoure.

La Jeune Parque, à peine éveillée d'une nuit de cauchemar, sur une île perdue au milieu de la mer, se sent submergée par un affect dont elle ignore la source :

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes ?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer ?⁵

La double interrogation à la troisième personne manifeste que la Jeune Parque ne s'appartient plus : elle est littéralement hors d'elle-même. Les sanglots, qui trahissent un profond bouleversement intérieur, paraissent lui venir du dehors : ils se confondent avec ceux du vent. Sujet et monde ne se distinguent plus ; on ne sait si les « diamants » désignent les dernières étoiles ou les larmes qui perlent aux yeux de la Jeune Parque.

¹ J'emprunte à René Char cette expression, qui a donné son titre et son thème à mon essai, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, « Écriture », 1997.

² Voir mon essai sur *Le Corps-cosmos*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

³ Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Éditions du CNRS, 1957-1961, tome VIII, p. 153.

⁴ *Id.*, tome XX, p. 250.

⁵ Paul Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Paris, Gallimard, p. 96

Les gestes qui lui échappent semblent le fait d'un corps étranger, qui en sait plus sur elle-même que son propre cœur :

*Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer,
Distraitement docile à quelque fin profonde,
Attend de ma faiblesse une larme qui fonde,
Et que de mes destins lentement divisé,
Le plus pur en silence éclaire un cœur brisé.*⁶

Son état d'âme le plus secret se matérialise et s'extériorise dans le paysage qui l'entoure :

La houle me murmure une ombre de reproche,
Ou retire ici-bas, dans ses gorges de roche,
Comme chose déçue et bue amèrement,
Une rumeur de plainte et resserrement...

La pratique du double sens et de l'hypallage exprime ici l'indistinction entre le moi et le monde, entre le corps et l'esprit : cette « gorge », c'est à la fois celle où le flot mugit d'être comprimé, et celle de la Jeune Parque, serrée par l'angoisse; et cette « chose » amère, l'eau de la mer et celle des larmes. Par un véritable chiasme métaphorique, le monde se fait chair et le corps devient paysage :

Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée,
Et quel frémissement d'une feuille effacée
Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ?...

Ce moment est sans doute chez Valéry celui d'une expérience limite : le mouvement du poème tend à une récupération de la conscience lucide et distincte de soi. D'autres poètes au contraire, et pas seulement les surréalistes, feront de ce passage du sommeil à l'éveil, un moment privilégié, où la conscience, encore engagée dans le corps, naît à un monde dont elle n'est pas tout à fait séparée.

Cet état, proche du rêve ou de la rêverie, est des plus favorables à la projection. Dans le rêve, les sensations externes, actuelles, récentes ou très anciennes, sont intégrées au vécu corporel et pulsionnel du dormeur qui les remanie pour les projeter en images oniriques. Dans son ouvrage sur la projection, Sami-Ali met l'accent sur le rôle du corps dans cette conversion des données extéroceptives en perceptions oniriques, qui passe par la médiation de l'intéroception :

La transition de l'espace perçu à l'espace imaginaire s'effectue par l'entremise du vécu corporel. L'espace de la perception doit d'abord être réduit à un espace corporel avant de léguer au rêve son cadre spatial. C'est comme si le processus du rêve ne pouvait se servir des impressions sensorielles qu'à condition de leur appliquer les coordonnées du corps propre.⁷

L'image du monde extérieur que nous propose le rêve porte l'empreinte du corps interne : « ce qui appartient au dedans apparaît au dehors, transposé en perceptions externes. [...] Une sensation corporelle se trouve projetée sur le monde extérieur » ; « le corps n'[y] a plus ses limites qui font de lui un objet localisé à un endroit particulier [...] il coïncide avec l'espace qui pourtant est censé le contenir »⁸.

⁶ Je souligne.

⁷ *De la projection*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1977, p. 211.

⁸ *Id.*, p. 210.

L'espace onirique est par excellence un espace-corps. J'emprunte cette expression à Romain Verger, auteur d'un beau livre sur l'onirocosme d'Henri Michaux⁹, qui n'a cessé d'explorer et d'exploiter les sources somatiques du rêve. Il avait trouvé chez le psychologue norvégien Mourly Vold de multiples exemples de projection onirique, et il en avait tiré une théorie, exposée dans un bref essai intitulé significativement *Le Rêve et la jambe* ; selon lui, l'activité onirique procèderait de la « conscience partielle fragmentaire, et intermittente des membres, d'organes internes ou de la peau »¹⁰ :

Vold habille la jambe. La jambe s'éveille. Les images mentales les plus proches ou les plus familières de la jambe s'éveillent.

Rêve.

Le dormeur rêve foule ou pèlerinages, expositions, boulevards d'une capitale. Puis Vold habille les bras : il en sort de la boîte, des usines en activité.¹¹

Ce phénomène de projection se retrouve dans beaucoup de poèmes de Michaux, qui ne sont pas nécessairement des récits de rêve. La souffrance, elle aussi, par exemple, fait vaciller la distinction entre le corps propre et le monde extérieur :

À force de souffrir, je perdis les limites de mon corps et me démesurai irrésistiblement.

Je fus toutes choses : des fourmis surtout, interminablement à la file, laborieuses et toutefois hésitantes. C'était un mouvement fou. Il me fallait toute mon attention. Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis, mais aussi j'étais leur chemin.¹²

La projection n'est donc pas réservée à la vie onirique, où elle prend une ampleur particulière. Selon Sami-Ali, c'est le corps lui-même qui détient « un pouvoir originel de projection » capable d'informer notre vision du monde, sans que nous en ayons nécessairement conscience ; il « opère sur la masse d'impressions sensorielles en les triant, les stylisant, les réunissant en des synthèses [...] où la représentation du monde épouse la forme même du vécu corporel. On est au point d'insertion du dedans et du dehors »¹³. Cette mise en forme du monde par le corps concerne non seulement nos souvenirs, comme le montrent bien les phénomènes de mémoire involontaire, mais nos perceptions elles-mêmes ; on sait par exemple à quel point l'organisation de l'espace dépend de notre conscience posturale :

(Elle) est sous-jacente à l'organisation du champ perceptif actuel quant à ses dimensions spatiales : celles-ci résultent de la projection hors des limites du corps des repères qui définissent l'espace corporel. Les différentes parties du corps aussi bien que leurs positions relatives deviennent des indices extérieurs. Haut et bas, droite et gauche, devant et derrière, face et dos contiennent des références tant au corps propre qu'à l'emplacement des objets dans le champ visuel, de même que bras, pied, tête, coude, dent, bouche, etc. désignent des aspects du monde. Il se crée de la sorte des correspondances analogiques que toutes les langues fixent en une couche primitive de significations.¹⁴

La possibilité même et la structure de la perception paysagère est liée à notre stature d'*homo erectus*. La conquête de la station verticale a permis à nos ancêtres de porter leur regard, autrefois rivé au sol et à leur environnement immédiat, en direction du ciel et jusqu'aux lointains. C'est de cette projection initiale que naît le paysage, et l'échange qui s'y noue entre l'homme et le monde se traduit par un investissement massif du lexique spatial par les métaphores corporelles, dont témoignent notamment la toponymie et le vocabulaire géographique. Les images poétiques qui transforment le paysage en un organisme géant ne font que prolonger un mouvement inscrit dans la

⁹ *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

¹⁰ Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 18-19.

¹² « Encore des changements », *id.*, p. 479.

¹³ Sami-Ali, *op. cit.*, p. 217.

¹⁴ *Ibid.*

mémoire de la langue, qui nomme la Dent du midi ou le Saut du Loup, et parle de cap, d'embouchure, de bras de mer ou de langue de terre. Il s'agit là peut-être d'un vestige de cette conception mythique de l'espace, dont l'anthropologie nous montre qu'il est indissociable du corps, aux yeux des sociétés dites « primitives » ; ainsi dans la langue des Canaques de Mélanésie, selon Maurice Leenhardt, le mot *kara* désigne à la fois la peau de l'homme et l'écorce des arbres ; et *karo* entre en composition avec les termes désignant les éléments pour exprimer par exemple « le corps de la nuit » ou « le corps de l'eau »¹⁵.

Depuis le plus lointain passé jusqu'à nos jours, dans la vie éveillée comme dans le rêve, dans la perception comme dans l'émotion, dans la langue courante autant qu'en poésie, le corps apparaît ainsi comme une sorte d'échangeur entre la conscience et le monde extérieur, si bien qu'on peut se demander si le terme de projection est bien approprié pour désigner cette interaction. Il suppose en effet une distinction nette entre un dedans et un dehors, et un mouvement à sens unique de l'un à l'autre.

L'hypothèse évoquée par le titre du colloque, d'une sortie des organes hors du corps, fait de celui-ci un contenant, dont il serait possible d'extraire le contenu. Elle me semble relever d'une vision objectivante : celle de l'anatomie, qui réduit le corps à une collection d'organes. Elle contredit les données de l'expérience. Tel que je le vis « de l'intérieur », mon corps ne se distingue pas aussi nettement du monde extérieur ; il en reçoit les messages et renvoie la réponse au-dehors. Je n'y suis pas enfermé, puisqu'il est ouvert sur le monde et me permet de m'y mouvoir ; il est lui-même l'organe de cette circulation incessante et à double sens du dehors au dedans et vice-versa, qui est la condition de la vie et de la parole, et dont la respiration est la manifestation emblématique, intimement liée au rythme du poème, aux yeux de Rilke par exemple :

Respirer, invisible poème !
Continûment, purement, au prix
de l'être propre, espace inchangé. Contrebalance
au rythme de quoi proprement j'advieus.

Vague unique, dont
je suis à mesure la mer ;
de toutes les mers possibles, toi, la plus épargnante,
acquisition d'espaces.

Ces espaces, combien de leurs points étaient déjà
à l'intérieur de moi. Plus d'un vent
est comme mon fils.

Toi, me reconnais-tu, air, encor plein de lieux qui furent miens ?
Écorce lisse, toi, un jour,
voûte et feuillage de mes paroles.¹⁶

À la différence des corps physiques, qui sont localisables dans un espace objectif, le corps vécu crée autour de lui son propre espace. C'est de cette distinction, faite par Husserl, entre *Körper* et *Leib*, que Merleau-Ponty est parti pour élaborer une conception de la chair, qui unit étroitement le corps et le monde. L'expérience de la perception révèle que le corps est à la fois voyant et visible, touchant et touché, sujet et objet ; il

¹⁵ Voir Maurice Leenhardt, *Do Kamo*, Paris, Gallimard, 1947.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, « Les Sonnets à Orphée, II, I », *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 600.

nous ouvre à un monde dont il fait lui-même partie. C'est ce qui fait dire à Merleau-Ponty que mon corps « est fait de la même chair que le monde¹⁷ », ou que « le monde est fait de l'étoffe même du corps¹⁸ ». Le corps propre n'est qu'un pli dans la chair du monde, grâce auquel celle-ci accède à la conscience : « l'espace lui-même se sait à travers mon corps »¹⁹.

Contrairement à la tradition cartésienne qui sépare la *res cogitans* de la *res extensa*, une philosophie de l'incarnation comme celle de Merleau-Ponty considère que la conscience elle-même a lieu dans l'espace, et ce lieu, c'est le corps. Celui-ci présente une topologie analogue à l'anneau de Möbius, dont les faces internes et externes sont indiscernables. C'est, selon le mot d'Henri Michaux, un « étrange dedans-dehors », qui joue le rôle d'interface entre la conscience et le monde :

Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme [...] il forme avec lui un système. [...] La chose et le monde me sont données avec les parties de mon corps [...] dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même.

Mon corps est la texture commune de tous les objets.²⁰

La relation établie par le corps entre la conscience et le monde est envisagée ici sur le modèle de la solidarité qui unit les organes au sein de l'organisme. Une telle pensée recompose la vision unitaire d'un corps-cosmos, réhabilite l'antique correspondance entre microcosme et macrocosme, en la fondant non plus sur une symbolique préétablie et sur une métaphysique mais sur l'expérience physique et sensible. Le corps selon Merleau-Ponty « est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons fréquenter ce monde, le « comprendre » et lui trouver une signification »²¹.

Nul besoin donc de sortir les organes du corps pour jeter un pont entre le dedans et le dehors ; c'est à l'intérieur même de la conscience incarnée que se joue l'ouverture au monde, et la symbolisation réciproque du corps et du cosmos. C'est ce que montre en tout cas une tendance de la poésie moderne, qu'on peut qualifier de lyrique, et qui trouve dans l'expérience du paysage un exemple privilégié de cette correspondance entre l'âme, le corps et le monde. J'en trouve une belle expression dans ce texte d'une jeune poétesse, Judith Chavanne, qui nous donne à lire l'union amoureuse d'une femme avec la chair du monde :

Désir devant le ciel, à travers le carreau irisé de gouttes, d'éprouver dans tous ses atomes la lumière nouvelle, la lumière lavée.

Sans doute je rêve, alors que le ciel passé par la peau, je m'allège, je me clarifie. Et de fait me gagne la fibre des nues.

Mais je rêve, je désire, l'éther auquel je me joins est chair.

L'image est celle d'un paysage de creux et de dunes faibles, recouverts de poudre fine. Il semble qu'émue, mes pores s'ouvrent, et dans le même moment je donne corps au ciel ; je lui offre la respiration.

C'est l'instant double, l'émotion. Est-ce le tissu de la peau qui s'affine ou l'air qui se fait un peu plus matériel ?

L'instant de recreation.²²

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 303.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 19.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, « Le Philosophe et son ombre », *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 210.

²⁰ *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 272.

²¹ *Id.*, p. 274.

²² Judith Chavanne, *Entre le silence et l'arbre*, Paris, Gallimard, 1997, p. 78.

Je voudrais citer pour finir commenter brièvement quelques expressions artistiques récentes de cette relation intime entre le corps et le cosmos. Sans doute en réponse aux traumatismes tragiques du xx^e siècle, l'art moderne a souvent proposé une image du corps meurtri, dégradé ou morcelé, volontiers placée sous le signe de l'insensé et de l'immonde, au double sens d'un refus du monde et de la beauté. Quelques artistes ont pourtant cru pouvoir ou devoir, comme les y invitait Francis Ponge au sortir de la seconde guerre mondiale, « prendre en réparation » ce monde et ce corps en morceaux ; et ils me semblent aujourd'hui plus nombreux à tenter de renouer des fils entre les membres et les organes dispersés, à retrouver le chemin du paysage pour retisser les liens qui les unissent à la chair du monde²³.

Dans un film de 1973, intitulé *Landscape <-> Body <-> Dwelling*²⁴, le sculpteur et *landartist* Charles Simonds « est allongé nu sur le sol, il se recouvre d'argile et de sable et se transforme en un paysage sur lequel il bâtit un groupe de *dwellings*²⁵ qui épousent les contours du corps-terre ». Le critique John Beardsley commente en ces termes cette action emblématique : « Bien que l'union avec la terre soit impossible, la tentative de fusion entre le corps, le paysage et l'architecture que constitue [c]e rituel intime reste l'un des fondements de l'œuvre de Simonds²⁶ ».

Les premières interventions de Giuseppe Penone ont consisté à inscrire l'empreinte de son corps dans la forêt de son village natal. Une photo le montre agrippé au tronc d'un arbre, qu'il va « enserrer d'un lacs de fils de fer dessinant les contours de son corps ». Ainsi « l'arbre se souviendra du contact » : en grandissant, « il épouse[ra] la forme humaine », qui fait désormais partie du paysage. Une autre photo nous montre « la main de l'artiste en train de saisir un jeune arbre ». « Pour fixer l'instant de cette prise », Penone « réalise un moulage en bronze de sa main qu'il fige dans le tronc ». Cette main coupée de son corps d'origine apparaît quelques années plus tard comme incorporée à la chair de l'arbre, qui a « poursuivi sa croissance sauf en cet endroit »²⁷.

À l'automne 2005, la Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, inaugurerait sa programmation par une exposition intitulée *Fabriques du Sublime*, dans laquelle on pouvait voir beaucoup de paysages, notamment une photographie d'un jeune artiste allemand, Friedrich Kunath, qui, à la limite du cliché et du trompe-l'œil, nous donne à voir un corps qui s'étend jusqu'à l'horizon²⁸.

²³ L'exposition *L'Homme-paysage*, qui s'est tenue au Palais des Beaux-Arts de Lille à l'automne 2006, entendait montrer que les artistes du XXI^e siècle tendent à renouer avec la tradition du paysage anthropomorphe en honneur à la Renaissance (voir le catalogue édité par Somogy, Paris, 2006).

²⁴ Ce film est consultable à l'adresse www.ubu.com/film/simonds_landscape.html

²⁵ Abris, demeures.

²⁶ John Beardsley, « On the Loose with the Little People : A Geography of Simond's Art », traduit et cité dans le catalogue *Charles Simonds*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, RMN, 1994, p. 43.

²⁷ Je cite entre guillemets les titres de ces deux actions et le commentaire qui en est donné sur le site du Centre Pompidou, qui a organisé en 2004 une rétrospective de l'œuvre de l'artiste. Les photos figurent dans l'ouvrage de Catherine Grenier, *Giuseppe Penone*, édité à cette occasion par le Centre Pompidou.

²⁸ Cette photo figure en couverture du catalogue de l'exposition *Fabriques du Sublime*, édité par La Galerie, Noisy-le-Sec, 2005.



Friedrich Kunath
« Ohne Titel » / « Sans titre »,
2004, c-print, 30 x 30 cm (FK 365)
Courtesy : BQ, Cologne.

Ceux qui connaissent mes travaux y verront un clin d'œil, mais ici c'est le soleil qui fait de l'œil au photographe, illustrant la réversibilité du voyant et du visible, et la réciprocité qui unit un corps qui s'espace à l'espace qui prend corps.

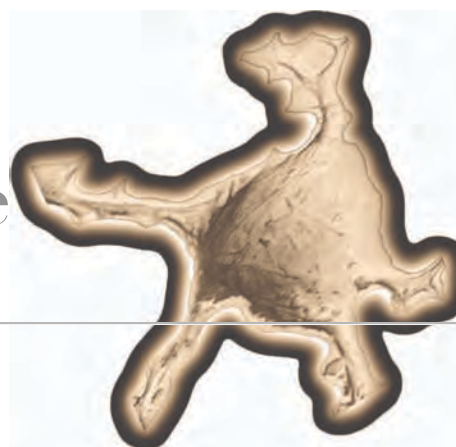
Michel Collot est professeur de Littérature française à l'Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle, où il dirige l'Unité Mixte de Recherche « Écritures de la modernité », associée au CNRS. Il a publié de nombreux essais sur la poésie moderne, notamment *L'Horizon fabuleux* et *Paysage et poésie* chez Corti (1988 et 2005), *La Poésie moderne et la structure d'horizon* et *La Matière-émotion* aux PUF (1989 et 1997), *Le Corps cosmos* à La Lettre volée (2008) ; et édité des *Carnets* d'André du Bouchet (Plon, 1989), les *Œuvres poétiques* de Supervielle et un choix de poèmes du XX^e siècle dans *l'Anthologie de la poésie française* (Bibliothèque de la Pléiade, 1996 et 2000). Il est par ailleurs l'auteur de quatre recueils de poèmes : *Issu de l'oubli* (Le Cormier, 1997), *Chaosmos* (Belin, 1997), *Immuable mobile* et *De chair et d'air* (La Lettre volée, 2002 et 2008).

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : COLLOT Michel, « L'espace-corps », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 9-16.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [michel.collot★univ-paris3.fr](mailto:michel.collot@univ-paris3.fr)

Michel Pierssens
(Université de Montréal)

L'invisible fluide



Moyens de communication et d'interaction à distance font partie désormais de notre habitus et nous pensons spontanément en termes de complexité et de réseaux aléatoires dont nous savons qu'ils transportent de manière incontrôlable des réalités invisibles que nous ne savons pas nous représenter. Nous éprouvons en conséquence une certaine difficulté à comprendre à quoi ressemblait l'univers mental du XVIII^e siècle pour lequel les corps (tous les corps, et pas seulement au sens biologique du terme) évoluaient avec une précision calculable dans un espace qui les isolait au lieu de les réunir en les plongeant dans un bain d'ondes, comme le concevons aujourd'hui. Nous qui vivons dans une culture où règnent le WiFi, Bluetooth, les IRM et les GPS, nous ne comprenons plus ce monde où tout était disposé selon un ordre géométrique, organisé selon des figures régulières et des lois idéales, dans la lumière et la transparence d'une parfaite intelligibilité.

Si chaque objet, chaque notion, chaque concept se trouvaient donc parfaitement localisés dans l'espace de la cognition comme dans l'espace physique, comment alors rendre intelligibles des relations à distance ? Inconcevables, au sens rationnel du terme, ces relations n'en existaient pas moins. La constatation n'avait rien de neuf et certains s'étaient efforcés depuis longtemps de la théoriser. C'est bien sûr le cas de la gravitation universelle, décrite par Newton, mais qui posait problème dans une représentation du monde où ne se reconnaissaient que des corps isolés au sein d'un espace vide. Le magnétisme constituait de même une exception difficile à réintégrer dans le corps des théories physiques. Si l'on se situe dans un cadre strictement matérialiste comme on essaie de le faire au XVIII^e siècle, les solutions aux problèmes ainsi posés ne sont pas très nombreuses. Il faut essayer de construire une hypothèse dans laquelle figurera un agent matériel invisible dont les caractéristiques devront être proches de celles de ces choses bien connues mais étranges que sont la lumière, la chaleur ou l'électricité : un agent dépourvu de forme propre, précisément comme la chaleur ou la lumière, mais susceptible de se déplacer et d'exercer une action physique qui puisse, elle, devenir visible ou donner lieu à des phénomènes accessibles à la perception. Autrement dit, les agents responsables de l'action à distance devront appartenir à la classe de ce que l'on appelait alors des « fluides impondérables ». Mais qu'est-ce qu'un fluide ? C'est là que les vraies difficultés commencent¹.

¹ La définition qu'en donnera Allan Kardec dans *Le Livre des esprits* (Paris, Dentu, 1867, p. v) résume ce qu'on pense de la question dans la mouvance de Mesmer pendant tout le XIX^e siècle : « Nous appelons Principe vital le principe de la vie matérielle et organique, quelle qu'en soit la source, et qui est commun à tous les êtres vivants, depuis les plantes jusqu'à l'homme. La vie pouvant exister abstraction faite de la faculté de penser, le principe vital est une chose distincte et indépendante. Le mot vitalité ne rendrait pas la même idée. Pour les uns, le principe vital est une propriété de la matière, un effet qui se produit lorsque la matière se trouve dans certaines circonstances données; selon d'autres, et c'est l'idée la plus commune, il réside dans un fluide spécial, universellement répandu et dont chaque être absorbe et s'assimile une partie pendant la vie, comme nous voyons les corps inertes absorber la lumière; ce serait

La question n'est pas simple à démêler tant son archéologie se ramifie et traverse l'ensemble du tableau des connaissances qui constituent la physique classique. C'est cependant à partir de ces entités insaisissables, incontournables au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle, qu'on a pu imaginer une série d'objets paradoxaux et produire des concepts pour le moins exotiques au sein d'une véritable physique parallèle. Physique en partie rêvée et qui fut également à la source de spectacles surprenants directement issus de ces conceptions, souvent proposés par des personnages étranges, pour certains inquiétants² et non sans affinités avec la littérature fantastique du XIX^e siècle. Les corpuscules, les fluides impondérables, le corps astral (sur lequel je reviendrai), les ectoplasmes, les « matérialisations », les théories de la suggestion et de l'influence, tout ce qui concerne les pouvoirs des magnétiseurs, des somnambules et des médiums : voilà qui va constituer pour le XIX^e siècle les matériaux d'une pensée qu'on peut dire déviante, avec quelques précautions. Cette pensée, tout à fait sérieuse par ailleurs et produite par des gens respectables, se situe de façon parfois délibérée (encore que pas toujours) dans les marges de la « science officielle », tout en prétendant s'y rattacher³. L'expression elle-même de « science officielle » apparaît précisément à cette époque pour désigner ceux (les institutions académiques pour l'essentiel) qui refusent de prendre en considération les notions et les représentations liées au spectacle du corps mû par des « fluides » insaisissables.

Développer cette thématique dans l'ensemble de ses conséquences exigerait de détailler à la manière de la micro-histoire une vaste série de faits appartenant à l'histoire sociale, sans parler des questions épistémologiques relevant du traitement scientifique des « phénomènes » ou encore de leur réfraction dans une vaste littérature de fiction, de la plus haute jusqu'aux plus médiocres productions du roman-feuilleton⁴. Les illustrations présentées ici me paraissent suffire à faire comprendre en quoi et comment il y a eu apparition, depuis la fin du XVIII^e siècle jusque dans les années 1920 (avec des répliques jusqu'à nos jours), d'un trouble grave dans l'épistémè, concomitant d'un trouble encore plus grave dans la compréhension du corps. Trouble que traduit, entre autres, un profond remaniement de ce qu'on peut appeler l'appareil ou l'appareillage de la vision⁵. Dans ce nouveau dispositif, à la fois physique et mental, l'appareil photographique occupe une place spéciale, mais ce qu'il apporte renvoie en fait plus largement à ce qui autorise et soutient tous les systèmes d'enregistrement modernes, caractéristiques d'une technologie nouvelle, globalement « sismographique ». Les tremblements du corps et de l'âme, dès lors qu'on peut les enregistrer, sont parents de ceux qui secouent la Terre. De telle sorte que le corps, qu'on avait circonscrit, décrit, anatomisé avec tant de peine depuis la Renaissance – ce corps s'est trouvé déborder ses limites de toutes parts. Il en résulte un débordement parallèle des interrogations philosophico-scientifiques très au-delà du périmètre bien balisé des vérités scientifiques couramment admises.

alors le fluide vital qui, selon certaines opinions, ne serait autre que le fluide électrique animalisé, désigné aussi sous les noms de fluide magnétique, fluide nerveux, etc. »

² La « physique amusante » croise ici le « merveilleux scientifique » étudié par Louis Figuier, source parfois de plus d'effroi que d'amusement, comme le vérifiera Étienne-Gaspard Robertson, le grand maître des « fantasmagories » (connu dans ce rôle sous son seul patronyme).

³ Cf. Bensaude-Vincent, Bernadette et Blondel, Christine (dir.), *Des savants face à l'occulte 1870-1940*, Paris, La Découverte, 2002.

⁴ Cf. La récente thèse de Patrizia D'Andrea, Paris 7, encore inédite.

⁵ Je ne peux faire plus ici que signaler qu'il existe certains points de contact entre la problématique abordée dans cet article et celle que développe Georges Didi-Huberman dans plusieurs essais importants à partir de sa relecture du concept de *Nachleben* (« survivance »), emprunté à Aby Warburg. La question du statut et de la nature de l'image dans le spiritisme en relève avec évidence et fera l'objet de publications ultérieures.

Les origines du trouble que j'ai rapidement évoqué se situent pour l'essentiel dans les travaux et les publications de Mesmer, ce médecin autrichien célèbre pour sa « découverte » du magnétisme animal et dont le souci initial, exclusivement thérapeutique, n'était que de communiquer une dose de « fluide régénérateur » à ceux qui en manquaient, afin de rétablir l'ordre physique et mental des sujets. La théorie élaborée par Mesmer (parfaitement acceptable dans le cadre épistémique où elle se situait) postulait en effet qu'il devait exister une homologie entre l'organisation polarisée de notre univers et la structure également polarisée de notre corps. Le fluide magnétique devait pouvoir s'écouler du célèbre « baquet », considéré comme un condensateur, vers les récepteurs humains qui en étaient trop dépourvus⁶. La redistribution pouvait s'effectuer par le canal de tiges métalliques (dans la version originale de la méthode), voire par la mise en réseau de simples cordes (dans la pratique ultérieure de Puységur⁷), comme en attestent de multiples représentations d'époque.

La diffusion de la doctrine et de la pratique de Mesmer entre la fin du XVIII^e siècle et les années 1850 est marquée, entre autres, par divers scandales ainsi que par les nombreux rebondissements institutionnels entraînés par le refus de reconnaissance des corps académiques. L'échec scientifique officiel du magnétisme animal ne l'empêche cependant nullement de survivre, de se répandre et d'effectuer un curieux périple qui fait essaimer ses adeptes depuis Paris à travers toute l'Europe ainsi qu'aux États-Unis, d'où il revient dans les années 1850 en passant par l'Angleterre pour entamer une nouvelle carrière en France. Le contexte est désormais tout autre et les manifestations fluidiques réapparues vont relever cette fois entièrement de notre thématique, en cristallisant dans ce que j'ai appelé ailleurs la crise des tables tournantes⁸.

La « magnétisation » des objets les plus divers, d'abord les plus légers comme des corbeilles ou des chapeaux, fait l'objet à l'époque d'un vaste reportage, la plupart du temps humoristique, sur ce qui se présente d'abord comme un divertissement de salon

⁶ « Au milieu d'une vaste salle, doucement éclairée par un demi-jour, voyez-vous plusieurs personnes assises autour d'une table ronde, qui forme le couvercle d'une caisse circulaire faite de bois de chêne, élevée d'un pied et demi et ayant six pieds de diamètre ? Cette caisse ou cette cuve est ce qu'on nomme le baquet. Il est rempli d'eau jusqu'à une certaine hauteur et contient au fond un mélange de verre pilé et de limaille de fer ! Sur ces matières reposent des bouteilles remplies d'eau, et rangées symétriquement de telle sorte que tous les goulots convergent vers le centre; d'autres bouteilles disposées en sens opposé, partent du centre et rayonnent vers la circonférence. Voilà ce que cache habituellement le couvercle du baquet, autour duquel les malades sont assis dans le recueillement d'une foi profonde. Quand le baquet est à sec, ce qui peut être une variante accidentelle du mystère magnétique, ce sont les mêmes dispositions intérieures et les mêmes ingrédients, à l'eau près. Enfin, pour augmenter l'intensité des effets attendus, on a souvent muni le baquet de plusieurs lits de bouteilles superposées, mais en observant toujours la double symétrie des goulots convergents et des goulots divergents, condition fondamentale ! Ce couvercle est percé de trous par lesquels sortent, d'espace en espace, des baguettes de verre ou de fer, mobiles et coudées, dont une extrémité plonge dans l'eau, et l'autre extrémité, terminée en pointe, se dirige et s'applique sur le corps des malades. Ceux-ci formant quelquefois plusieurs rangs, ou pour mieux dire, plusieurs cercles concentriques autour du baquet, les baguettes sont plus ou moins longues, afin que tous, d'un peu plus près ou d'un peu plus loin, puissent pomper en même temps et par une voie également directe, dans le réservoir de vie. C'est qu'en effet le baquet, préparé comme nous l'avons dit, est le bassin où se condense le magnétisme animal, le fluide vital par excellence, et qui tendant à s'équilibrer par le rayonnement, va bientôt s'épancher dans tous ces corps malades en émanations salutaires et fortifiantes. » L. Figuié, *Histoire du merveilleux dans les temps modernes*, t. 3, 1860, p. 47.

⁷ Armand Chastenet de Puységur (1752-1825) fut l'un des principaux disciples de Mesmer au sein de la *Société de l'Harmonie* puis le théoricien du somnambulisme expérimental. Ses principaux ouvrages (consultables sur le site Gallica de la BnF) : *Mémoires pour servir à l'histoire et à l'établissement du magnétisme animal* (1784); *Du magnétisme animal considéré dans ses rapports avec diverses branches de la physique générale* (1807); *Recherches, expériences et observations physiologiques sur l'homme dans l'état du somnambulisme naturel, et dans le somnambulisme provoqué par l'acte magnétique* (1811).

⁸ « Le Merveilleux psychique au XIX^e siècle », *Ethnologie française*, Paris, Musée National des Arts et Traditions Populaires, 1993, 23 (3), p. 351-363.

au printemps 1853. Les grands caricaturistes – Daumier, Doré, Cham – s’amusent à faire rire leurs contemporains en illustrant « la danse des tables » et des guéridons, ces meubles incontournables du nouveau confort bourgeois et principaux récepteurs du fluide à partir du moment où les « expériences » deviennent collectives et les opérateurs plus nombreux. Une caricature peut nous en dire très long sur le dispositif mental et les représentations sous-jacentes aux « expériences » que de tels amusements permettent aux esprits les plus curieux et les plus avertis en matière de sciences. Le terme même d’« expérience » renvoie bien sûr à cette forme nouvelle où s’incarne physiquement la modernité scientifique précisément au cours de la même période puisque les premiers laboratoires au sens encore actuel du terme voient le jour en Allemagne dans les années 1850⁹. Ce n’est donc pas un hasard si les « savants » s’emparent assez vite des phénomènes de la danse des tables pour les transporter dans leurs laboratoires, progressivement enrichis d’outils d’enregistrement et de mesure expérimentale de plus en plus sophistiqués – quand ils ne transforment pas les salons en y transportant leurs méthodes d’investigation et leurs appareils afin de traquer les faux médiums ou de mettre au contraire en évidence des réalités inconnues.

L’effort de ces savants visera avant tout à reconnaître une réalité physique derrière les phénomènes observés, c’est-à-dire qu’ils refuseront *a priori* l’idée que les effets « magnétiques » puissent s’effectuer réellement sans contact, par projection immatérielle. Sur ce terrain, tout naturellement, ils devaient susciter l’apparition de théories radicalement antagonistes, à l’origine du « *modern spiritualism* » (version américaine) et du spiritisme (version française). De fait, pour les tenants de ces théories, la seule hypothèse rationnelle (j’insiste comme ils le font sur le caractère ostensiblement rationnel de la proposition) est celle de l’existence d’une émanation fluidique venue des absents ou des morts, en phase (si l’on ose dire) avec la substance elle-même nécessairement fluidique des vivants, chacun de nous se trouvant doté d’un « périsprit » ou d’un « corps astral », mi-physique et mi-spirituel, jusque-là ignoré. Le « corps astral » est ainsi défini dans un « message post-mortem de l’esprit de Puységur, reçu en avril 1883 » lors d’une séance du Cercle spirite Allan Kardec de Paris : « Le double qui forme la matière périspiritale existe en permanence dans l’infini de l’univers. Il préexiste donc une substance double à la matière »¹⁰.

On conçoit que, confrontées à cet envahissement de leur terrain traditionnel, les religions se soient montrées d’une grande ambivalence, l’Église catholique en particulier, armée de deux millénaires d’élaborations théologiques concernant les rapports du corps

⁹ Justus von Liebig (1803-1873), qui avait travaillé à Paris avec Gay-Lussac, passe pour avoir construit le premier laboratoire moderne de chimie.

¹⁰ « Puységur » précise : « Lorsque l’esprit, pulsé par le créateur, arrive dans l’univers, il emprunte cette substance afin de former son double : double équilibrant dans la nécessité de ses incarnations successives à venir. Ce plasma invisible, cette matière invisible et pourtant existante, ce substratum de la matière forme en effet ce qui deviendra le vecteur de l’esprit, son véhicule au sein des chairs ; composé de milliards de cellules dans sa structure, il s’incarne dans les corps, il s’écarte dans la matière et lui donne par la suite sa forme apparente et tangible. Celui qui sur ce globe magnétise, possède une double quantité de cellules quant à sa substance périspiritale. Au fur et à mesure de son incarnation, au fur et à mesure de son évolution charnelle et invisible, l’esprit a rechargé son double plus que d’autres. Cette densité supérieure de la matière périspiritale qui s’intègre cependant à un corps dans le processus de l’incarnation, doit à l’intérieur de cette même incarnation, s’extérioriser. Le magnétiseur reproduit et expulse par conséquent un supplément de vitalité. L’origine de la force magnétique découle d’une densité double de la matière périspiritale : pour qui possède un tel périsprit, l’axe de la force magnétique, comme tout mécanisme de nature, comme tout mécanisme universel pensé par l’esprit et puisé dans le plasma invisible, est un axe formé d’interconnexion à caractère compensatoire (principe des vases communicants) : ce qui est en plus dans ton corps sera redonné à ce qui est en moins de ton prochain. Telle est à la fois l’ontologie, la réalité et la destinée de la force magnétique ». http://spiritisme.free.fr/spiritisme_magnetisme.htm

et de l'esprit, des vivants et des morts, de l'ici-bas et de l'au-delà¹¹. La «survivance» faisant partie des dogmes, quel accueil réserver aux prétentions spirites quant à ce qui fait la routine des « séances », entièrement centrées sur l'évocation ? La pratique en est classée comme rare et plutôt maléfique par l'Église, pour qui, si les morts se manifestent, ce ne peut être que de manière spontanée et ne concerner que des figures exceptionnelles comme les saints intercesseurs patentés ou la divinité elle-même. N'oublions pas en effet que nous parlons d'une période où se multiplient les apparitions¹², à commencer par la plus officiellement acceptée de toutes, celle de la Vierge de Lourdes, apparue dix-huit fois à Bernadette Soubirous entre le 11 février et le 16 juillet 1858 – l'année même où Allan Kardec fonde la *Revue spirite*¹³. Si nous comparons l'illustration explicative du XVIII^e siècle et la caricature du XIX^e, nous voyons avec évidence ce qui s'est transformé.



1. Mesmer et son baquet.
www.hypnos.co.uk/hypnomag/gallery/mesmtub.gif



2. Même sujet. Centre des Sciences de Turin :
www.torinoscienza.it/galleria_multimediale/apri?obj_id=4681

Dans le premier cas (fig. 1 et 2), le circuit de la magnétisation se trouve clairement matérialisé : le «fluide» court de corps en corps, depuis le magnétiseur apparemment impassible jusqu'à la jeune femme qui présente tous les dehors de l'« extase » classique, cette façon de se trouver hors de soi commune aux mystiques, aux saintes et aux médiums – et ultérieurement aux hystériques. La baguette du magnétiseur charge de fluide le baquet-condensateur-commutateur, lequel le redistribue d'abord à travers un réseau fait de cordes. On notera que l'une de ces dernières assure la continuité du circuit grâce à sa mise en contact avec le catogan du jeune homme : celui-ci enlace l'extatique à laquelle il communique du même coup, peut-on supposer, son propre fluide ainsi

¹¹ Sur la nouvelle religiosité spirite, cf. l'essai de Lynn Sharpe, *Secular Spirituality: Reincarnation And Spiritism in Nineteenth-century France*, Lexington Books, 2006 et «Fighting for the afterlife: spiritists, catholics, and popular religion in Nineteenth-century France», *Journal of Religious History*, October 1999. Cf. aussi M. Pierssens, « Les Horreurs de l'«Au-delà» », Actes du Colloque de Gand, à paraître.

¹² En 1830, Marie apparaît à Catherine Labouré, rue du Bac ; en 1846, elle apparaît à La Salette, puis à Bernadette Soubirous à Lourdes en 1858. Apparition encore à Pontmain en 1871, puis à Pellevoisin en 1876.

¹³ Les sociologues et les ethnologues ont largement commenté le caractère opportunément politique des apparitions mariales (avec des effets encore présents aujourd'hui) – mais ceci sortirait de notre propos.

amplifié. La scénographie expose ici à la fois le dispositif physique et la structure de la théorie sous-jacente mais elle révèle aussi la dimension symbolique de ces attouchements. Il n'échappait évidemment à personne que cette captation-redistribution du fluide magnétique, théâtralisée, possédait une très forte charge érotique, comme le manifesteront encore plus clairement les patientes de Charcot à la fin du siècle. L'illustration suivante nous montre un appareillage de tiges métalliques dont l'efficacité, en termes de conduction du fluide, devait être théoriquement supérieure à celle du chanvre.

Destinées par nature à tout exagérer, les caricatures qui se multiplient quelques décennies plus tard pour accompagner l'épidémie des tables tournantes et le déluge de fluide qui submerge l'Europe en 1853, présentent non plus les effets censés thérapeutiques de la magnétisation mais au contraire les désastres domestiques qu'elle peut entraîner. On voit bien comment le dessinateur traduit l'amplification que les imaginaires font subir au phénomène. Plus besoin de dispositifs d'accumulation, plus besoin même de circuits conducteurs : le fluide jaillit des sujets qui en sont naturellement pourvus et se répand sans plus aucun besoin de contact. Surtout, il le fait de manière désordonnée et incontrôlable, sans que l'intervention d'un médiateur spécialisé soit nécessaire. Entre la fin du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e, il s'est produit, parallèlement aux évolutions politiques, une démocratisation du pouvoir magnétique. Mesmer, bien dans la logique d'une société aristocratique, avait pu vendre son « secret » à quelques privilégiés pour un prix exorbitant. Au milieu du siècle suivant, après tant de révolutions bourgeoises ou populaires, si le suffrage universel demeure encore pour longtemps une utopie, l'égalité physiologique est un fait acquis : seuls des hasards inexplicables feront que certains « sujets » seront plus sensibles que d'autres, de meilleurs émetteurs ou de meilleurs récepteurs de fluide magnétique. De fait, on verra très vite se produire une sorte de prolétarisation des magnétiseurs, de plus en plus fréquemment issus des couches populaires, ce dont beaucoup profiteront d'ailleurs pour s'en extraire : c'en sera fini des marquis de Puységur. Un personnage hautement pittoresque et caractéristique comme Cahagnet¹⁴ en sera l'illustration, même si ultérieurement un nouveau partage des rôles reconstituera une forme de répartition inégale des pouvoirs : expérimentateurs savants et bourgeois d'un côté et médiums issus du peuple de l'autre, presque toujours des femmes¹⁵.

¹⁴ Louis-Alphonse Cahagnet (1809-1885). *Le Sanctuaire du spiritualisme*, de Louis-Alphonse Cahagnet, figure parmi les ouvrages sur le magnétisme et la nécromancie les plus influents du XIX^e siècle. Il prend place dans une lignée de classiques parallèles, depuis le *Dictionnaire des sciences occultes* de l'Abbé Migne ou le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy jusqu'aux traités sur le magnétisme de Dupotet, mais aussi et surtout les *Arcana Coelesta* de Swedenborg, dont le précédent ouvrage de Cahagnet, en trois volumes, reprenait le titre : *Les Arcanes de la vie future dévoilés*. Tout au long de sa longue carrière de magnétiseur et de « chercheur spiritualiste », Cahagnet proclamera sa filiation swedenborgienne. Le groupe dont il est le centre et la figure charismatique prend d'ailleurs le nom d'« étudiants swedenborgiens libres ». Fondé en 1850, il lui survivra jusque dans les années 1890. C'est donc tout naturellement que le *Sanctuaire* se trouve dédié au grand inspirateur. La page d'hommage se lit ainsi : « Hommage de l'auteur à la mémoire d'Emmanuel Swedenborg en reconnaissance des bienfaits spirituels et matériels qu'il en a reçus ». On comprend que, mort en 1772, ce dernier n'a pu dispenser les bienfaits en question que par des voies non-conventionnelles, celles-là mêmes que l'ouvrage cherche à faire connaître.

¹⁵ Nicole Edelman, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France : 1785-1914*, Albin Michel, 1995.



3. *Le Journal pour rire*, n° 86, 21 mai 1853 (Coll. M. Pierssens).



4. *Id.*

Deux autres détails méritent d'être soulignés dans ces caricatures car ils sont des marqueurs sociaux pleins de sens (fig. 3 et 4). Nous noterons d'abord que les objets qui s'envolent de toutes parts dans la boutique du chapelier sont des chapeaux du type qui s'imposera bientôt à tout un chacun, puissant symbole d'égalité, au même titre que le célèbre parapluie de Louis-Philippe, un chapeau porté ici, de manière significative, par un « particulier », comme le souligne la légende. Dans la seconde caricature, un autre clivage s'exprime qui ne cessera de s'amplifier tout au long du siècle : celui qui opposera le scepticisme masculin et la crédulité féminine. Ce n'est pas un hasard si la dimension religieuse du spiritisme s'affirmera d'abord à travers la ferveur des femmes. Dans la double page grand format que publie le journal *L'Illustration* en mai 1853, Gustave Doré nous montre ce partage en train de se réaliser : d'un côté des hommes en habit normalisé sont en train d'expérimenter, tandis que deux femmes commentent entre elles leurs propres observations (fig. 5).



5. *L'Illustration*, mai 1853 (coll. part).

On sait par ailleurs que la promesse d'expériences nouvelles de tables tournantes constituera pendant toute une saison une technique d'appel de la part des maîtresses de maison désireuses de remplir leur salon. Un magazine anglais donnait quant à lui une interprétation toute différente du phénomène des tables tournantes. S'il y a contact, projection d'un fluide quelconque expliquant l'étrange comportement des guéridons, ce n'est pas au surplus d'énergie contenue dans le corps d'un « particulier » qu'il faut l'attribuer, mais au Diable lui-même, vrai maître en effets immatériels et grand

ordonnateur de fantasmagories (formes de spectacle dont nous verrons plus loin qu'elles ne sont pas sans rapport avec ce qui nous occupe). Il y a de la perfidie anti-catholique dans la caricature, bien sûr, et nous pourrions ouvrir ici un chapitre qui ne manquerait pas de complexité, touchant les interprétations du spiritisme formulées par les différentes religions, tantôt convergentes, tantôt divergentes. Si les rieurs restent nombreux, les gens graves ne prennent pas les choses à la légère : les questions posées obligent en effet à envisager des abîmes inconnus, assez effrayants pour pousser nombre de personnalités fragiles jusqu'au bord de la folie, parfois irréversiblement – ce sera un thème de recherche important pour les psychiatres du tournant du siècle¹⁶.

Nous ne sommes pas loin de cette pathologie avec un épisode assez peu connu de l'histoire du magnétisme animal mais dont la trace s'est conservée ici et là, y compris chez Flaubert qui l'évoque de manière cryptique en parlant des « escargots sympathiques¹⁷ ». Je l'évoque à mon tour parce que s'y inscrit de manière particulièrement pittoresque un aspect nouveau et très important de la thématique que nous examinons. Le dessin de Daumier reproduit ci-contre (fig. 6) en constitue une glose au second degré qui mérite explication¹⁸. On en trouve l'origine dans un article publié dans *La Presse* des 25 et 26 octobre 1850 et cité par Louis Figuier dans le quatrième volume de son *Histoire du Merveilleux dans les temps modernes*¹⁹. Sous la signature de Jules Allix, il s'intitulait : « *La Boussole pasilalinique sympathique. COMMUNICATION UNIVERSELLE et instantanée de la pensée, à quelque distance que ce soit, à l'aide d'un appareil portatif appelé Boussole pasilalinique sympathique, par MM. Benoît (de l'Hérault) et Biat-Chrétien (Américain)* ». On pouvait entre autres y lire ceci, après une citation des *Actes des Apôtres* (« Et il arrivera après ces choses, dit Dieu, que je répandrai de mon esprit sur toutes choses, et vos fils prophétiseront et vos filles aussi. Et, dans ces jours-là, je répandrai de mon esprit sur mes serviteurs et mes servantes, et ils prophétiseront ») :



6. Daumier, *Le Charivari*, 25 septembre 1869.
(Coll. M. Piessens)

¹⁶ Cf. Philippe Encausse, *Sciences occultes et déséquilibre mental*, Payot, 2^e éd. 1943.

¹⁷ Dans Bouvard et Pécuchet : « Bouvard connu ainsi la mode nouvelle des tables tournantes. Il en plaisanta le clerc. Cependant par toute l'Europe, en Amérique, en Australie et dans les Indes, des millions de mortels passaient leur vie à faire tourner des tables; – et on découvrait la manière de rendre les serins prophètes, de donner des concerts sans instruments, de correspondre aux moyens des escargots. La Presse offrant avec sérieux ces bourdes au public, le renforçait dans sa crédulité. » Flaubert y revient dans une lettre à Louise Colet du 26-27 mai 1853, au moment où déferle l'épidémie magnétique : « Et quelle longueur de carotte pourtant avale ce bon bourgeois du siècle ! Quel nigaud ! Quel jobard ! Car la canaillerie n'empêche pas le crétinisme. J'ai déjà assisté, pour ma part, au choléra qui dévorait les gigots que l'on envoyait dans les nuages sur des cerfs-volants, au serpent de mer, à Gaspar Hauser, au chou colossal, orgueil de la Chine, aux escargots sympathiques, à la sublime devise "liberté, égalité, fraternité", inscrite au fronton des hôpitaux, des prisons et des mairies, à la peur des Rouges, au grand parti de l'ordre ! Maintenant nous avons "le principe d'autorité qu'il faut rétablir". J'oubliais les "travailleurs", le savon Ponce, les rasoirs Foubert, la girafe, etc. »

¹⁸ J'ai traité cet épisode en détail, dans un article de la revue *Histoires littéraires*, mars 2003, n° 13, signé M. Petipas : « Les Escargots non-sympathiques ».

¹⁹ L. Hachette, 1860.

Toujours est-il que le magnétisme est une puissance certaine, et que, si l'on peut regretter, à quelques égards, que les études qui en ont été faites jusqu'à ce jour aient été dirigées au point de vue de la pratique, plutôt vers la satisfaction d'une curiosité vaine, que vers une utilité sérieuse, ce n'est pas un motif pour méconnaître, à cause de cela, le principe en lui-même, à savoir : l'influence quelconque que les êtres organisés peuvent exercer les uns sur les autres, à distance. Et quand on dit à distance, il faut l'entendre de manière à comprendre à distance quelconque, sans limites ni calcul possibles sur la terre, car on a exercé et observé l'influence magnétique dans une foule de circonstances et de directions différentes, sans que jamais on ait pu, à quelque distance que ce fût, apprécier ni sa vitesse, qui est toujours instantanée, ni son mode d'action, qui est toujours uniforme, absolument comme cela a lieu pour l'électricité.

Un pas est ici franchi qui n'est pas sans conséquence. Le magnétisme animal sous sa forme traditionnelle, héritée de Mesmer, supposait un contact physique direct entre le magnétiseur et son sujet ou, du moins, un éloignement très limité : le fluide se comportant comme l'électricité, il lui fallait un conducteur ; mais, semblable par ailleurs au magnétisme des aimants, il pouvait aussi agir à faible distance. C'est de cette dernière condition que s'autorise la pratique inventée par le fameux Abbé Faria (réutilisé par Dumas dans *Le Comte de Monte Cristo*), capable de magnétiser un sujet sans contact en focalisant le fluide par le regard – conception qui a essaimé dans toute une littérature sous la forme du « regard magnétique »²⁰ dont sont doués d'innombrables personnages de roman du XIX^e siècle, à commencer par ceux de Balzac. La sphère d'action très localisée reconnue à l'origine aux phénomènes se dilate ici jusqu'à ne plus connaître de limite : le magnétisme animal peut désormais se ranger dans la très vaste catégorie que j'appellerai « *l'effet télé* »²¹.

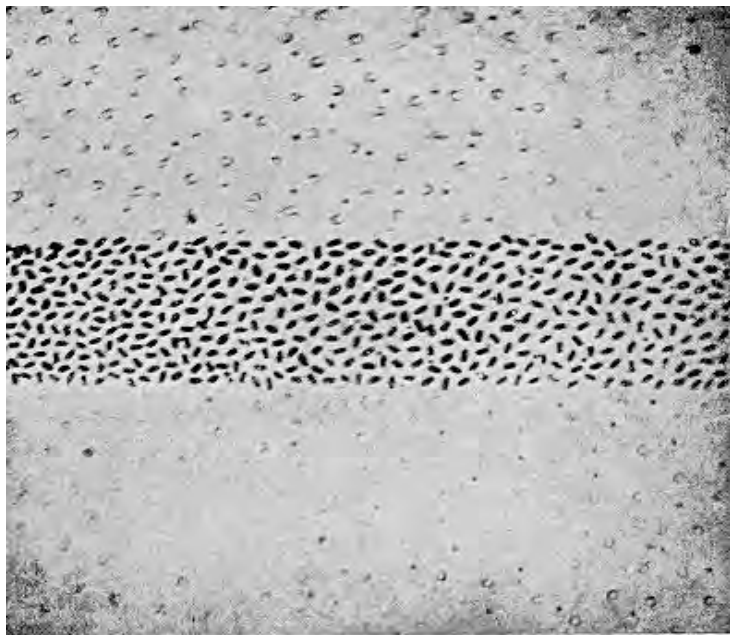
C'est en effet précisément dans la décennie qui précède l'épidémie des tables tournantes et le début des manifestations des esprits frappeurs que le monde moderne est entré dans une ère nouvelle, celle qui voit se reconfigurer entièrement la conception de l'espace et du temps ainsi que de ce qui peut y circuler mais que l'on ne nomme pas encore « information » : le télégraphe vient d'être inventé, le téléphone ne tardera pas et, tout naturellement, la télépathie va compléter la gamme (en attendant la télévision et la télématique). C'est tout cela que les « escargots sympathiques » incarnent parfaitement en effectuant un montage de plusieurs éléments déjà présents dans le répertoire des connaissances et des représentations : le fluide magnétique, l'électricité, le codage alphabétique, les appareils de transmission. On y ajoutera les antennes dont sont heureusement pourvus les escargots, en prenant garde qu'elles sont plutôt assimilées ici aux paratonnerres de Franklin (avec le « pouvoir des pointes » qui s'y associe) qu'aux antennes émettrices et réceptrices qui n'apparaîtront qu'avec la « télégraphie sans fil » et l'exploration pratique de la physique des ondes radio par Branly²².

²⁰ Sous le nom d'Henri Durville (1887-1963), auteur classique du magnétisme animal, un ouvrage porte ce titre : Paris, Perthuis, 1968 (nlle éd.). Cf. aussi *Le Regard magnétique : hypnose, douleur et relaxation, suggestion, magnétisme, sophrologie, somnambulisme* (textes de R. Amadou, D. Barrucand, H. Bernheim, Z.-W. Wolkowski... [etc.] réunis et commentés par Michel Froment), Tchou, 1977.

²¹ Je renvoie sur ceci à différents ouvrages qui traitent de cette question dans des perspectives parfois voisines de celle esquissée ici, comme ceux de Franc Schuerwegen (*À distance de voix : essai sur les machines à parler*, Presses universitaires de Lille, 1994) ou Avita Ronell (*The Telephone Book : technology, schizophrenia, electric speech*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989).

²² L'histoire des techniques de télécommunication, depuis Branly, Tesla, Marconi, Lodge, recoupe fréquemment celle de ce que l'on peut nommer « magnéto-spiritisme » ; je ne peux que le mentionner ici sans entrer dans le détail complexe de ce pan crucial de notre histoire culturelle.

L'idée de transmission « sympathique », sous des formes moins pittoresques, n'a pas cessé de hanter (nous sommes ici sur un territoire habité de fantômes) la culture occidentale depuis cette époque. La possibilité de la télépathie, les phénomènes d'influence et de suggestion, souvent effleurés par la « science officielle », sont largement restés du domaine des « pouvoirs inconnus » exploités par des esprits sensibles à la séduction de l'occulte²³. Ce fut le cas, on le sait, de Freud, dans deux articles qui ne tranchaient pas²⁴. Ce fut aussi le cas, bien plus récemment et à partir de ces ambiguïtés freudiennes, de Derrida, qui en joue à son tour sans non plus trancher²⁵. Admettre une telle forme de projection de la pensée et de l'affect hors du corps en imaginant qu'ils puissent rencontrer le corps et le psychisme d'un autre sujet entraîne des conséquences telles que la question ne peut être appréhendée sans risque que sous les espèces secourables de la fiction. En ce sens, les « métapsychistes » et les expérimentateurs d'organisations comme la *Society for Psychical Research* de Cambridge (fondée en 1882, elle existe toujours²⁶), demeurent sur un terrain beaucoup plus sûr, moins susceptible de troubler les imaginaires, quand ils se restreignent à l'étude des seules traces physiques des phénomènes, même quand ils font de la télépathie ou de la « télékinésie » de laboratoire ou s'aventurent à conjecturer une structure atomique du corps astral (fig. 7).



ATOMIC STRUCTURE OF THE ASTRAL BODY

According to Drs. Malta and van Zelst. The *small* black dots represent the atoms of the body

7. Sylvan Muldoon and Hereward Carrington, *The Projection of the Astral Body*, New York, Rider and Co, Fifth Printing, 1952 (1929).

²³ Ainsi des adeptes de la parapsychologie et des continuateurs de Charles Richet, fondateur de l'Institut Métapsychique International en 1919. La devise en est : « Le "paranormal", nous n'y croyons pas, nous l'étudions ». Parmi eux, Bertrand Méheust s'est fait l'historiographe (pas toujours convaincu) de cette longue tradition dans les deux volumes de *Somnambulisme et médiumnité : 1784-1930*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, « Les Empêcheurs de penser en rond », 1998. Cf. *Des Savants face à l'occulte*, coll. sous la direction de B. Bensaude-Vincent et Ch. Blondel, La Découverte, 2002.

²⁴ «Psychoanalyse und Telepathie» (1921), *Gesammelte Werke*, 17, 27-44; « Traum und Telepathie » (1922), *Gesammelte Werke*, 13, p. 165-191.

²⁵ « Télépathie », in *Cahiers confrontation*, n° 10, automne 1983.

²⁶ <http://www.spr.ac.uk/>



cliché 25 (17 juillet 1871).

Soulèvement de table avec Eusapia.

Gravure extraite de : *A propos d'Eusapia Paladino, Les séances de Montfort-L'Amaury.*

8. Guillaume de Fontenay, *La Photographie et l'étude des phénomènes psychiques*, Gauthier-Villars, 1912.



cliché 2662 (G. de Fontenay).

Soulèvement de table avec Politi.

Gravure extraite de : *Les forces naturelles inconnues*, de M. Camille Flammarion, et simultanément prêtée par l'auteur.

9. *Id.*

Je ne prendrai pour en parler que le seul cas des recherches sur les lévitations (fig. 8 et 9). Cas crucial puisque les allégations concernant leur possibilité et, pour certains expérimentateurs, leur réalité, mettent radicalement en question les conceptions reçues des relations entre la matière et l'esprit²⁷. Il n'est plus ici question d'« esprits » qui se feraient les agents d'une mise en mouvement des objets du monde physique, comme le postule le spiritisme – même si ce dernier est aussi l'occasion de telles manifestations. Les métapsychistes, en étudiant la lévitation, s'efforcent d'en cerner les paramètres en jeu en créant des conditions expérimentales susceptibles de limiter leur nombre : chambre noire, obscurité complète, présence réduite d'opérateurs aux côtés du médium, dispositif d'enregistrement photographique (fig. 10). Si le fluide du médium possède bien le pouvoir de se projeter dans des objets qu'il ferait mouvoir sans contact, alors ce dispositif doit pouvoir en présenter la constatation objective²⁸. Les revues spécialisées du tournant du siècle ainsi que de nombreux ouvrages de l'époque présentent de telles images, comme celles qui sont reproduites ci-dessous.



10. Photographie de « Katie King » en compagnie de William Crookes. Plusieurs de ces photographies figurent dans l'ouvrage monumental de Gabriel Delanne, *Les Apparitions matérialisées des vivants et des morts*, t. II, Leymarie, 1911.



11. Portrait spirite avec apparition de Théophile Gautier.
Coll. Famille Pierre Lacroix.

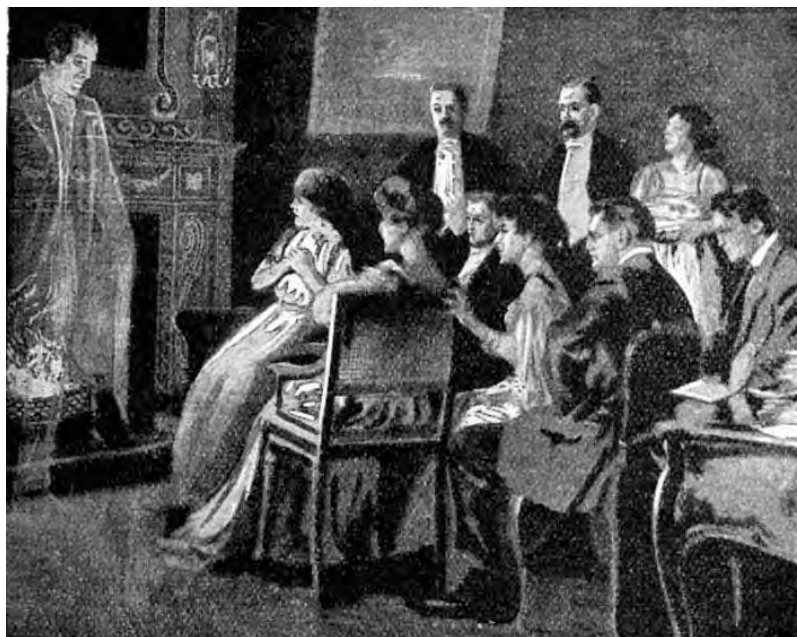
L'emploi de la photographie comme outil d'élaboration de la preuve des faits allégués ne va pas à son tour sans difficultés. Le « médium » photographique n'est-il pas lui aussi constitué d'un assemblage mystérieux de corps chimiques et d'effets lumineux, rendu possible par l'interaction entre des rayonnements incompris et une matière physique dont on ne connaît pas l'essence intime ? Autrement dit, la photographie n'existe à son tour que dans un univers mi-matériel et mi-immatériel, comme le périsprit ou le corps astral – ce qui en fait un outil propre à accueillir les apparitions de ce dernier,

²⁷ Cf. Olivier Leroy, *La Lévitiation. Contribution historique et critique à l'étude du merveilleux*, Librairie Valois, 1928.

²⁸ Le point de vue actuel du mouvement spirite sur la question se trouve exprimé avec sérieux dans un document du Centre spirite lyonnais Allan Kardec sur « La Photographie spirite » : <http://spirite.free.fr/ouvrages/phenomene8.htm>

tout en étant suspect des mêmes équivoques. Les dérives auxquelles cela entraînera éclatent dans des travaux comme ceux du Dr Baraduc²⁹, non sans soulever bien des problèmes, même dans les opérations engagées par les « savants » les moins suspects de pathologie mentale.

La matérialité des phénomènes engendrés par la manipulation du fluide va paraître en effet au premier abord infiniment mieux établie dans deux types de manifestations fluidiques provoquées en laboratoire : les « matérialisations » et la production d'« ectoplasmes ». Dans le premier cas, sans doute faudrait-il parler de « projections du corps » plutôt que « hors du corps » dans la mesure où c'est ce dernier en entier qui apparaît de manière quasi-matérielle, vrai « corps subtil » mais dont l'image est attestable par la photographie³⁰ – selon les convaincus. Cette nuance est indispensable car la photographie joue souvent ici le rôle d'un miroir pour les croyances des opérateurs et permet alors des projections d'une tout autre nature que celles dont elle prétend témoigner. Le commerce des « photographies spirites », avant de se trouver contraint par les tribunaux d'avouer son caractère factice et frauduleux, avait d'abord permis d'asseoir la croyance en la possibilité réelle pour les « désincarnés » de se réincarner partiellement, à l'appel d'un médium, afin de se rendre visibles aux yeux des vivants (fig. 11). Le support épistémologique de cette possibilité résidait bien entendu tout entier dans la théorie déjà évoquée du périsprit ou corps fluidique. Ceci explique le fait difficilement compréhensible *a priori* que les adeptes de la doctrine spirite refusèrent de croire qu'ils avaient été dupés, même lorsque le photographe Buguet, traduit en justice en 1875³¹, fit la démonstration des manipulations qui lui permettaient de prétendre fixer de prétendues apparitions de divers défunts (fig. 12)³². Le phénomène des moulages de « membres fluidiques » ne constitue en un sens



11. Carlyle B. Haynes, *Le Spiritisme*, Les Signes des Temps, s.d.

qu'une variante holographique de ces photographies (fig. 13). Il s'agit cette fois, en quelque sorte, de la révélation en trois dimensions, par prise d'empreinte d'un membre

²⁹ Dr H. Baraduc, *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluide*, Paris, Carré, 1896 [ouvrage plusieurs fois réédité chez d'autres éditeurs]; *La Force vitale, notre corps vital fluide, sa formule biométrique*, Paris, Carré, 1893. Sur le Dr. Baraduc et la photographie, cf. Jean-David Jumeau-Lafond, « Photographie de l'âme ou âme de la photographie ? », Musée critique de la photographie de la Sorbonne : <http://mucri-photographie.univ-paris1.fr/article.php?id=10>

³⁰ On en trouvera des exemples dans l'excellent catalogue de l'exposition *Le Troisième œil* (3 novembre-6 février 2005, Maison Européenne de la Photographie, 5/7 rue de Fourcy, 75004 Paris).

³¹ Cf. Madame Leymarie, *Procès des Spirites*, 1875 (réédité au Brésil en 1976 par la *Fundação espírita brasileira*).

³² Cette photographie spirite qui figure dans la collection de la Famille Pierre Lacroix (descendants de l'éditeur des *Misérables*) se trouve commentée dans M. Pierssens, « Théophile es-tu là ? », *Histoires littéraires* n° 12, 2002.

fluidique dans un bain de paraffine, d'un objet qu'on peut considérer comme le négatif d'un corps invisible qui ne ferait que laisser cette trace de son passage dans notre monde physique – ce qui n'est pas sans évoquer le « bloc magique » par lequel Freud modélisait un aspect de la mémoire inconsciente³³.

13. Gustave Geley, *Essai de revue générale et d'interprétation du spiritisme*, Éditions de la B.P.S., 1925.



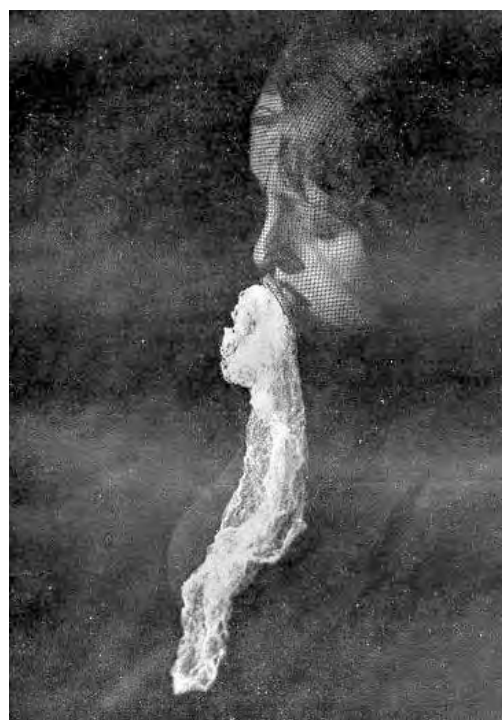
Le second type de manifestation fluidique réalisée en laboratoire est sensiblement différent. Bien connu grâce au réemploi du terme dans les chapelets d'invectives du Capitaine Haddock, l'« ectoplasme » est ainsi nommé par Charles Richet³⁴, important mandarin de la médecine française du début du siècle et, parallèlement, théoricien et praticien de ce qu'il nommait la « métapsychique », discipline expérimentale déjà évoquée à laquelle il voulait faire reconnaître un statut de science à part entière. Nous touchons là de la manière la plus littérale à l'objet qui nous occupe puisque le phénomène observé par Richet consiste en une véritable extrusion hors du corps du médium d'une matière on ne peut plus étrange, telle qu'on peut la voir dans les photographies qui en exposent la découverte (fig. 14, 15 et 16). Le lien avec la théorie du corps astral pourrait paraître problématique si certaines des expériences ne montraient pas que cette matière blanchâtre expulsée du corps du médium par des orifices variés

³³ « Notiz über den "Wunderblock" », *Gesammelte Werke*. Bd. XIV, S. 3-8. (Werke aus den Jahren 1925-1931). Frankfurt a.M. 1968.

³⁴ Son *Traité de métapsychique* fut publié en 1922. L'histoire très complexe des relations de cette discipline nouvelle avec la science psychologique officielle a fait l'objet d'une très bonne synthèse dans « Métapsychique et psychologie en France (1880-1940) » par Nicolas Marmin dans la *Revue des Sciences humaines*, 2004 1/1, accessible en version électronique sur le portail CAIRN:

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RHSH&ID_NUMPUBLIE=RHSH_004&ID_ARTICLE=RHSH_004_0145. Cf. également M. Piérssens, « Savoir et vision : l'Inconnu », in *La Pensée dans la langue*, PUV, 1998.

peut aussi faire apparaître des « matérialisations » humaines – non moins truquées que les photographies de Buguet, comme l'ont fortement suggéré des investigateurs sceptiques (fig. 17). Ici apparaît la limite extrême du souci de réinscrire l'héritage des traditions spiritualistes dans un paradigme purement matérialiste : spiritisme et



14,15 et 16. *Id.*

physiologie y tentent une impossible synthèse dont le corps est à la fois le terrain et l'enjeu. Le terrain, puisque c'est l'essence matérielle du corps qui se trouve repensée et reconstruite en fonction des convictions et des croyances ; il est en outre doté de limites fluctuantes, tantôt restreintes à l'enveloppe manifeste, tantôt élargies à des extensions plus ou moins spiritualisées, médiatisées par un « fluide » toujours énigmatique. Mais le corps est aussi bien l'enjeu de ces investigations et théorisations plus ou moins sophistiquées puisque, selon la conception qu'on s'en fera, il sera possible ou souhaitable d'agir sur lui ou par lui de façons très différentes. La traduction la plus évidente et la plus constante de ce faire réside depuis Mesmer dans la visée thérapeutique des magnétiseurs. Si, en effet, l'équilibre physique et psychique dépend de la dynamique du fluide propre et que celui-ci circule tout aussi bien dans le corps que hors du corps, alors il sera possible à un opérateur d'intervenir, avec ou sans contact, de près ou à très grande distance, pour influencer l'évolution d'un sujet.



17. *Id.*



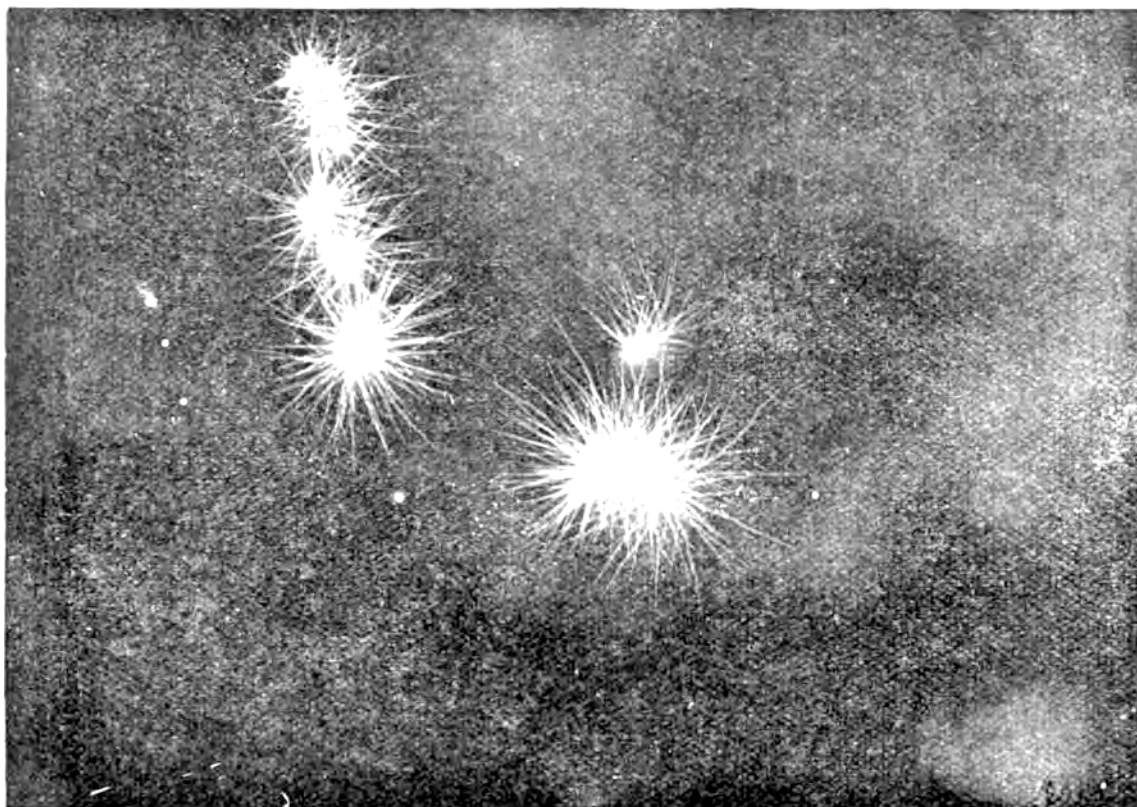
Fig. 17. — ENTITÉ ASTRALE

Forme d'un corps astral (âme sensible) de défunt vivant sur le plan voisin.
D'après un gabarit d'orgille établi par MM. Malin et Zaiberg van Zelst, sur
les indications de l'homme-force.
Pour le corps astral du défunt revenant dans notre monde, voir fig. 3.

18. H. Baraduc, *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluide*, nle éd., G.A. Mann, 1911.

L'histoire du mesmérisme, liée comme on l'a vu sur de nombreux points à celle du spiritisme sans se confondre avec elle, est loin d'être achevée. Ses avatars parapsychologiques en sont les traductions modernisées mais se fondent toujours sur des variantes des conceptions fluidiques, reconfigurées en fonction des apports de la physique et de la technologie modernes, tant pour les concepts que pour les dispositifs de détection et d'enregistrement. Je ne développerai pas cet aspect de la question mais je ne peux que souligner la continuité des efforts et des conceptions depuis deux cents ans et surtout depuis la fin du XIX^e siècle. Les travaux et publications des « psychistes » peuvent ainsi servir d'emblème à la poursuite, parfois délirante, de tout ce qui permet

d'imaginer un corps sans limites, projetable hors de soi à travers le temps ou l'espace, plongé dans un univers fluide dont nous n'aurions en temps normal et dans les conditions ordinaires qu'une vision restreinte. *L'Iconographie de l'invisible fluide* du Dr Baraduc (fig. 18 et 19) peut ainsi s'envisager, selon la perspective, soit comme l'expression d'une espérance littéralement folle, soit comme celle d'une illusion sans remède³⁵.



19. *Id.*

Bibliographie

- Baraduc, Hippolyte, *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluide*, Paris, Carré, 1896 [ouvrage plusieurs fois réédité chez d'autres éditeurs].
Id., *La Force vitale, notre corps vital fluide, sa formule biométrique*, Paris, Carré, 1893.
Bensaude-Vincent, Bernadette et Blondel, Christine (dir.), *Des Savants face à l'occulte*, La Découverte, 2002.
Cahagnet, Louis-Alphonse, *Le Sanctuaire du spiritualisme*, 1850.
Delanne, Gabriel, *Les Apparitions matérialisées des vivants et des morts*, t. II, Leymarie, 1911.
Id., *les Arcanes de la vie future dévoilés*, 1854.
Derrida, Jacques, « Télépathie », in *Cahiers confrontation*, n° 10, automne 1983.
Durville, Henri, *Le Regard magnétique*, Paris, Perthuis, 1968 (nelle éd.).

³⁵ À ce chapitre, pour éviter la caricature, il faudrait examiner plus en profondeur les soubassements théoriques parfois très élaborés sur lesquels s'appuient les démarches d'études comme celle, classique, de *Phantasms of the Living* (Gurney, Ed., F.W.H. Myers et Frank Podmore, *Phantasms of the Living*, 2 vol., Londres, 2^e éd 1886; reprint, Gainesville, Florida, Scholars Facsimiles and Rpts, 1970) ou encore celle d'A. de Rochas sur *L'Extériorisation de la motricité* (Albert de Rochas d'Aiglun, Paris, Chacornac, 1906 [4^e éd.]), au cœur de la problématique que je n'ai fait qu'esquisser.

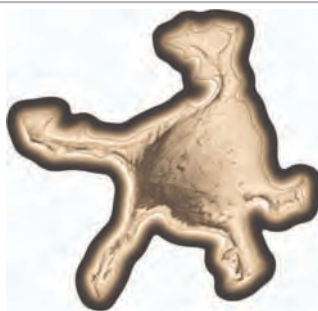
- Edelman, Nicole, *Voyantes, Guérisseuses et Visionnaires en France : 1785-1914*, Albin Michel, 1995.
- Encausse, Philippe, *Sciences occultes et déséquilibre mental*, Payot, 2^e éd. 1943
- Figuier, Louis, *Histoire du merveilleux dans les temps modernes*, Hachette, 1860, 4 vol. (I. Introduction. Les diables de Loudun. Les convulsionnaires jansénistes ; II. Les prophètes protestants. La baguette divinatoire ; III. Le magnétisme animal ; IV. Les tables tournantes. Les médiums et les esprits).
- Freud, Sigmund, «Psychoanalyse und Telepathie» (1921), *Gesammelte Werke*, 17, p. 27-44.
- Id.*, « Traum und Telepathie » (1922), *Gesammelte Werke*, 13, p. 165-169.
- Froment, Michel, *Le Regard magnétique : hypnose, douleur et relaxation, suggestion, magnétisme, sophrologie, somnambulisme* (textes de R. Amadou, D. Barrucand, H. Bernheim, Z.-W. Wolkowski... [etc.] réunis et commentés par Michel Froment), Tchou, 1977.
- Id.*, « Notiz über den "Wunderblock" », *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, p. 3-8. (Werke aus den Jahren 1925-1931), Frankfurt a.M., 1968.
- Geley, Gustave, *Essai de revue générale et d'interprétation du spiritisme*, Éditions de la B.P.S., 1925.
- Gurney, Ed., F.W.H. Myers et Frank Podmore, *Phantasms of the Living*, 2 vol., 2^e éd. Londres, 1886; reprint, Gainesville, Fla : Scholars Facsimiles and Rpts, 1970.
- Haynes, Carlyle B., *Le Spiritisme, Les Signes des Temps*, s.d.
- Jumeau-Lafond, Jean-David, « Photographie de l'âme ou âme de la photographie ? » [Sur le Dr. Baraduc et la photographie], Musée critique de la photographie de la Sorbonne : <http://mucri-photographie.univ-paris1.fr/article.php?id=10>
- Kardec, Allan, *Le Livre des Esprits*, Paris, Dentu, 1867.
- Le Troisième Œil*, 3 novembre-6 février 2005, Maison Européenne de la Photographie, 5/7 rue de Fourcy, 75004 Paris.
- Leymarie, Madame, *Procès des Spiritistes*, Leymarie, 1875 (réédité au Brésil en 1976 par la *Fundação espírita brasileira*).
- Marmin, Nicolas, « Métapsychique et psychologie en France (1880-1940) », *Revue des Sciences humaines*, 1/1, 2004.
- Méheust, Bertrand, *Somnambulisme et médiumnité : 1784-1930*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, « Les Empêcheurs de penser en rond », 1998.
- Pierssens, Michel, « Les Horreurs de l'Au-delà », à paraître, in C. de Mulder et P. Schoentjes, *À la baïonnette ou au scalpel, comment l'horreur s'écrit* (actes du colloque de Gand), Droz, 2009.
- Id.*, « Les Escargots non-sympathiques », *Histoires Littéraires*, n° 13, mars 2003 (signé M. Petipas).
- Id.*, « Théophile es-tu là? », *Histoires Littéraires*, n° 12, 2002.
- Id.*, « Savoir et vision : l'Inconnu », in *La Pensée dans la langue*, PUV, 1998.
- Puységur, Armand Chastenet, *Mémoires pour servir à l'histoire et à l'établissement du magnétisme animal*, 1784.
- Richet, Charles, *Traité de métapsychique*, 1922.
- Rochas d'Ayglun, Albert de, *L'Extériorisation de la motricité*, Paris, Chacornac, 1906 [4^e éd.].
- Id.*, *Recherches, expériences et observations physiologiques sur l'homme dans l'état du somnambulisme naturel, et dans le somnambulisme provoqué par l'acte magnétique*, 1811.
- Id.*, *Du magnétisme animal considéré dans ses rapports avec diverses branches de la physique générale*, 1807.
- Ronell, Avita, *The Telephone Book : technology, schizophrenia, electric speech*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.
- Schuerwegen, Franc, *À distance de voix : essai sur les machines à parler*, Presses universitaires de Lille, 1994.
- Sharpe, Lynn, *Secular Spirituality: Reincarnation And Spiritism in Nineteenth-century France*, Lexington Books, 2006.
- Id.*, « Fighting for the afterlife: spiritists, catholics, and popular religion in Nineteenth-century France », *Journal of Religious History*, October 1999.

Professeur à l'Université de Montréal, Michel Pierssens a publié de nombreux ouvrages et articles sur les problèmes posés par la rencontre de la littérature et des savoirs : linguistique (*La Tour de Babil*, Minit), philosophie (*Lautréamont. Éthique à Maldoror*, PUL; *Ducasse et Lautréamont*, Presses de Paris 8), sciences (*Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, PUL; *Savoirs de Proust*, Paragraphes). Il est aussi coéditeur des collectifs *Les À-côtés d'un siècle*, *Les Ratés de la littérature*, *Les Lecteurs de Lautréamont*, *Les Romans à clefs*, *Les Mystifications littéraires*, *Les Têtes de Turc*, *Ce que je ne sais pas*, *Paris sa vie son œuvre*, *La Censure*, *Querelles et invectives*, *Curieux curiosa*. Codirecteur des revues *SubStance* (University of Wisconsin Press) et *Histoires littéraires* (Paris), il a fondé le portail électronique www.epistemocritique.org, consacré aux recherches sur la littérature et les savoirs.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : PIERSSENS Michel, « L'invisible fluïdique », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 17-35.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [michel.pierssens★umontreal.ca](mailto:michel.pierssens@umontreal.ca)

Magali Le Mens
(Paris 1)



L'œuvre

comme sécrétion corporelle : les nœuds d'Eva Hesse, perspectives historiques

La critique et l'histoire de l'art contemporain ont souvent mis en valeur le corps de l'artiste comme matière et processus constitutifs de l'art lui-même. Or la conscience de l'implication du corps de l'artiste dans le « faire de l'art »¹ n'est pas une invention du xx^e siècle. En ce qui concerne la période contemporaine, cette conscience pourrait résulter de la maturation des observations scientifiques du xviii^e siècle sur les corps organiques notamment, amplifiées et théorisées à l'époque romantique, lorsqu'on proposait par exemple de rapprocher « tendance à de l'art »² et digestion.

Pour donner un aperçu plus pertinent de cette archéologie du faire de l'art contemporain, je la relierai à la démarche d'une artiste de la fin des années 1960, Eva Hesse³, que la critique avait particulièrement enfermée dans une apparente opposition irréductible entre l'art produit manuellement d'une part, et l'art conceptuel de l'autre. Eva Hesse elle-même situait son œuvre comme appartenant intégralement à ces deux notions, effaçant ainsi cette opposition.

À partir des questions soulevées par la tension induite par deux des dernières œuvres de l'artiste – la deuxième œuvre ayant été construite par réaction aux imperfections que l'artiste trouvait à la première –, je proposerai un rapide aperçu historique, depuis le tout début du xix^e siècle, de la notion de production organique de l'œuvre d'art ou, pour le formuler autrement, de la conscience de la mise en œuvre du corps vivant de l'artiste dans sa pratique créatrice.

La première production sur laquelle portera ma réflexion est *Right After*⁴ exécutée en 1969. Le titre, qui signifie donc « juste après », provient du fait qu'il s'agit de l'œuvre exécutée juste après la première opération de la tumeur au cerveau dont l'artiste est morte. Ce sont des réseaux de fibre de verre entremêlés et accrochés par des crochets au plafond de son atelier. Eva Hesse n'était pas satisfaite de cette œuvre. Elle la trouvait trop belle (« too pretty »⁵), c'est-à-dire trop lumineuse, trop régulière, trop propre et aussi

¹ Winckelmann, pour ne donner qu'un seul exemple, appelait cela la « manœuvre » et « l'exécution », voir Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, tome II, traduction de Huber, Leipzig, 1781, chapitre VII « De la partie mécanique de l'Art des Grecs », p. 271.

² « *Kunsttrieb* » selon Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, traduction de Bernard Bourgeois, Paris, J. Vrin, 2005, Add. § 363, p. 687.

³ Eva Hesse est une artiste américaine importante née en 1936 en Allemagne, morte d'un cancer en 1970.

⁴ *Right After*, 1969, résine moulée sur cordes de fibres de glace, fils et crochets, 198, 1 x 457, 2 x 304, 8 cm, Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin, gift of Friend of Art. Une photographie de l'œuvre est visible sur le site du musée : http://www.mam.org/collections/contemporaryart_detail_hesse.htm.

⁵ Cité par Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York, 1976, p.160.

trop rigide (ce qui est dû en partie à la matière utilisée, la fibre de verre)⁶. Elle avait alors désiré refaire cette œuvre de façon beaucoup plus organique, irrégulière et surtout disait-elle « ugly »⁷, c'est-à-dire sale, monstrueux, laid. Un de ses assistants considérait cette œuvre, *Rope Piece*⁸, « œuvre de corde », comme « la réponse artistique à la rigidité de *Right After* »⁹. Elle avait utilisé, cette fois-ci, des cordes de différentes tailles trempées dans du latex, entremêlées et nouées de façon irrégulière. Cette pièce restée « sans titre », que l'on a souvent appelée depuis *Rope Piece*, est l'une de ses dernières œuvres¹⁰. Comme souvent, Eva Hesse travaillait des matières nouvelles pour l'époque, le latex, la fibre de verre, les caoutchoucs... matériaux qu'elle utilisait pour leurs qualités propres, en dehors de leur destination industrielle première. Contrairement à ce que disait Bachelard en 1947 des matières plastiques déterminées pour une industrie, Eva Hesse s'inspirait des qualités particulières de ces matières autant que celle de matières plus « primitives » comme la corde, le métal, le papier-mâché, etc. Bachelard pensait que :

L'ère scientifique où nous vivons nous éloigne des *a priori* matériels. En fait, la technique crée les matières exactes répondant à des besoins bien définis. Par exemple, la merveilleuse industrie des matières plastiques nous offre maintenant des milliers de matières aux caractéristiques bien déterminées, instituant un véritable *matérialisme rationnel* [...]. Mais le problème du travail primitif est tout différent. Alors c'est *la matière qui suggère*.¹¹

Cependant ce sont ces mêmes matières *a priori* déterminées qu'Eva Hesse utilisait.

On peut noter que ces deux œuvres en question, font singulièrement penser au fonctionnement neuronal du cerveau, ne serait-ce que parce qu'elles suggèrent un réseau et des connexions, dans un cas réguliers et circonscrits, dans l'autre cas, irréguliers et irréductibles.

La matière parle au corps

« Les matériaux nouveaux sont l'une des plaies de l'art contemporain » disait Sol LeWitt en 1967 dans ses « Alinéas de l'art contemporain », texte qui rendait compte à l'époque des déclarations d'intention des artistes conceptuels. Et il poursuivait :

Certains artistes prennent les matériaux nouveaux pour des idées nouvelles. [...] Le danger, c'est de faire en sorte que la matérialité prenne le pas sur l'idée (une nouvelle forme d'expressionnisme).

L'art tridimensionnel est toujours un fait physique : tel est son sens le plus expressif et le plus évident. L'art conceptuel est davantage destiné à la pensée qu'à la vue ou à l'affectivité.

⁶ « Sussman : But the nature of *Rope piece* is its flexibility and variability, and that of *Right After* is its rigidity, right ? / Barrette : Yes the nature of the fibreglass [in *Right After*] is that it's rigid. » Elisabeth Sussman (éd.), *Eva Hesse*, San Francisco museum of Modern Art, Yale University, San Francisco, New Haven, 2002, n. p.

⁷ Cité par Lucy Lippard, *op. cit.*, p. 172.

⁸ *Untitled* (« *Rope Piece* »), 1970, Latex sur corde, fils et ficelles, dimensions (approximativement) 365, 8, 320, 228, 6 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Des photographies de l'œuvre sont disponibles sur des sites : http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone5-24-06_detail.asp?picnum=6 et <http://graphics8.nytimes.com/images/2006/05/12/arts/HESS.2.jpg>

⁹ Barger dans le catalogue d'exposition édité par Elisabeth Sussman, *op. cit.*, n. p.

¹⁰ *Untitled* (« *Rope Piece* ») fut probablement la dernière œuvre fabriquée par Eva Hesse. *Seven poles*, conservée au MNAM/Centre Pompidou, est considérée comme la toute dernière œuvre d'Eva Hesse, dont elle n'a pu cependant assurer directement l'élaboration et qu'elle n'a pu voir qu'au travers de photographies.

¹¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947, p. 43.

[...] [T]out ce qui attire l'attention sur le physique d'une œuvre nuit à la compréhension de l'idée et devient un mécanisme expressif. Pour l'artiste conceptuel, il s'agira autant que possible de perfectionner l'accent mis sur la matérialité, ou de l'employer de manière paradoxale (de le convertir en idée) : cette forme d'art exigera la plus grande économie de moyens. [...] On peut également énoncer des idées avec des chiffres, des photographies, des mots, avec tout ce qu'on voudra puisque la forme n'a pas d'importance.¹²

Cette réflexion de LeWitt suppose que les matériaux en général seraient en prise directe avec le corps, et que la force de cette influence serait nocive pour le déploiement de l'idée de l'art, qui doit être alors, le seul but de l'artiste conceptuel. Cette réflexion suppose aussi qu'au travers des sens, le corps, lui-même matière, communiquerait directement avec la matière de l'œuvre¹³.

La notion de sensibilité corporelle à l'œuvre d'art ainsi que celle de production organique de l'œuvre a été très développée au xx^e siècle. Avant cette période, si on prenait en compte le corps de l'artiste, on s'attachait surtout à sa main sans insister sur l'implication plus globale du corps au travers de la main, sans aborder non plus la question des rythmes de production, qui s'impriment dans la matière autant que l'intention consciente de l'artiste. On ne se préoccupait pas non plus autant du plaisir du maniement de la matière¹⁴; toutes choses qui font que l'on a conscience du caractère organique et vivant du corps de l'artiste¹⁵ par le biais de son œuvre. Dans les années 1940, Gaston Bachelard a décrit une certaine appréhension sensuelle de la matière dont la conscience était renforcée par la phénoménologie de la perception et aussi par l'anthropologie. Ainsi citait-il Leroi-Gourhan : « Un spécialiste comme Leroi-Gourhan a reconnu l'incertitude d'une chronologie des outils préhistoriques d'après leur constitution. Selon lui, "c'est la matière qui conditionne toute technique" »¹⁶.

C'est aussi Bachelard qui, à ma connaissance, a relevé le premier le rapprochement qu'Hegel opérait entre le « faire de l'art » ou « l'instinct plastique » et l'excrétion de l'organisme. Non sans une pointe d'humour, Bachelard proposait d'attirer l'attention des psychologues¹⁷ sur cet étrange rapprochement, pourtant central dans la pensée du philosophe de l'Idée :

¹² Sol LeWitt, « Alinéas sur l'art contemporain » (1967), cité dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 912. Sol LeWitt était par ailleurs un ami proche d'Eva Hesse.

¹³ Hegel pensait que seule l'Idée peut tendre à la perfection et que la nature et la matière sont toujours soumises à l'accidentel, tout comme les artistes conceptuels qui pensaient que mettre en forme une idée dans une matière peut dénaturer, parce qu'elle peut détournerait l'attention du spectateur de l'idée pure. La définition de l'art par les artistes conceptuels coïncide en partie avec l'une des définitions de l'art par Hegel. Elles ont en commun la conscience que l'art est d'abord affaire de conventions : « toutes les idées sont de l'art si elles concernent l'art et entrent dans les conventions artistiques », disait Sol LeWitt (in « Positions » [1969], cité dans Charles Harrison et Paul Wood, *op. cit.*, p. 914). Cependant, l'art conceptuel rejetait la tradition de la peinture et de la sculpture, là où Hegel proposait aux artistes de rester dans ces conventions bien déterminées. Pour lui, on reconnaît l'œuvre parce qu'elle est principalement une production de l'esprit construite selon un ensemble de conventions fixes et déterminées. Et c'est justement parce qu'il existe ces conventions avec des barrières très déterminées que l'art peut être une production de l'esprit. Voir, Hegel, *op. cit.*, Ad. § 368, p. 700-701. Dans les deux cas, c'est seulement lorsque l'art s'inscrit dans ces pratiques déterminées et définies qu'il est art d'idée et donc art le plus valable.

¹⁴ Bien sûr, ce constat appellerait des nuances : Alberti, dans *De Pictura* (1435), livre II, traite par exemple du plaisir de manier la peinture. Je remercie Delphine Lesbros de m'avoir indiqué cette référence.

¹⁵ Voir par exemple l'importance que prenaient pour Pontormo certaines fonctions corporelles, puisqu'il notait, avec des commentaires, son régime alimentaire, ses dérangements intestinaux, la qualité de sa digestion et de ses déjections. Voir *Le Journal de Jacopo da Pontormo*, traduit par Jean-Claude Lebensztejn, avec la collaboration d'Alessandro Parronchi, Aldines, 1992.

¹⁶ André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la matière*, p. 18, cité par Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 43. Voir aussi Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

¹⁷ Dans le chapitre vi « Sur les transpositions de pulsion plus particulièrement dans l'érotisme anal » (1917) de *La Vie sexuelle*, Paris, Puf, 1969, Freud analyse comment les excréments et la naissance des enfants sont assimilés dans l'imaginaire symbolique enfantin : « L'enfant est bien considéré comme *Lumpf* [excrément] comme quelque chose qui

Il faut que les psychologues s'attachent très soigneusement aux primitivités de l'instinct plastique. Par exemple, il serait intéressant de doser les éléments inconscients d'une théorie comme celle de Hegel. Hegel étudie l'instinct plastique après le processus digestif et il écrit [...]: "L'instinct plastique est, comme l'excrétion, un acte où l'animal devient comme extérieur à lui-même" et [...] "L'animal excrète des matières dans le but de produire des formations de sa propre substance. Et ce n'est pas le dégoût qui le pousse à excréter ainsi ; mais les excréments en sortant de l'animal sont façonnées par lui pour satisfaire ses besoins".¹⁸

On peut donc trouver les prémices d'une conscience organique de la production de l'art dans la pensée d'Hegel au début du XIX^e siècle. Dans sa *Philosophie de la nature*, il développe l'idée que l'excrétion est une projection de soi-même hors de soi, et que cette projection organique des matières excrémentielles a quelque chose à voir avec « une tendance à de l'art » soit le façonnage.

Digestion, projection, « tendance à de l'art »

La *Philosophie de la nature* de Hegel, élaborée entre 1818 et 1830 environ, constitue le deuxième volume de son *Encyclopédie des sciences philosophiques*, et un vaste projet inspiré des avancées scientifiques de son époque. Pour Hegel, la particularité de l'organisme se trouve dans le processus de digestion, processus qui est une médiation entre le corps et l'extérieur. L'organisme se nourrissant s'empare de quelque chose d'extérieur pour le transformer en soi-même – l'extérieur est alors assimilé par l'organisme. Puis, par l'excrétion, l'organisme peut façonner cet extérieur intériorisé, c'est ce qu'Hegel nomme « Kunsttrieb », terme que Bourgeois¹⁹ traduit par la « tendance à de l'art » et que Vera rendait au XIX^e siècle par « l'instinct plastique ». Dans cette « tendance à de l'art », Hegel inclut l'excrétion organique, la transformation de l'air par la voix, et les productions de nids, de toiles ou de cocons bavées d'eux-mêmes par les insectes.

Hegel était très inspiré par la physiologie moderne alors en pleine expansion dans la médecine allemande²⁰. « Le processus de nutrition » explique Hegel « est seulement cette transformation de la nature inorganique en une corporité qui appartient au sujet [...]. Cette puissance de l'animalité est le Rapport substantiel, la chose principale dans la

se sépare du corps en passant par les intestins ». Par ailleurs, dans « La sexualité infantile », inclus dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 1987, Freud détaille le jeu (constipation/ laisser-aller) du petit enfant avec ses matières fécales à des fins de plaisir. Je remercie Delphine Lesbros d'avoir retrouvé ces références.

¹⁸ Bachelard, *op. cit.*, p. 106-107, chap. « Les matières de la mollesse » (pour le texte de Hegel, voir Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie de la nature*, t. 3, Vera, Augusto éd. et trad., Paris, Ladrance, 1866, p. 388-389). Bachelard cite ici, en note, un auteur anglais du XVII^e siècle, Guillaume Maxwell : « "Les excréments des corps animaux retiennent une portion d'esprit vital, et par conséquent on ne saurait leur refuser la vie. Cette vie est de même espèce que la vie animale... Il y a entre le corps et les excréments une chaîne d'esprits et de rayons... La vitalité dure aussi longtemps que les déjections ne sont pas changées en corps d'une nature différente" (in Van Swiden, *Analogie de l'Electricité et du Magnétisme*, t. II, p. 366). Le colonel de Rochas cite longuement les développements de ce texte, repris par Durville dans son *Traité expérimental du Magnétisme*, p. 107. »

¹⁹ Je remercie Jean-Luc Nancy de m'avoir indiqué la traduction de Bernard Bourgeois (2004), venue remplacer celle d'Auguste Vera qui datait du XIX^e siècle (1863).

²⁰ Pour tout ce qui a trait à la physiologie, Hegel s'inspire principalement du *Manuel de physiologie humaine empirique* [1801-1802] de Johann Heinrich Ferdinand Autenrieth (1772-1835), qui enseignait l'anatomie, la physiologie et la chirurgie à Tübingen, « même si son *Manuel de physiologie humaine empirique* s'inscrivait contre les idées spéculatives de la Philosophie de la nature », comme le note Bernard Bourgeois in Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., p. 646.

digestion »²¹. Dans sa description du processus de digestion, il explique aussi que l'organisme se met en colère envers l'extérieur qu'il assimile afin de le digérer :

En raison du combat avec l'extérieur, l'être organique est sur le point d'être en perdition ; il se dépouille de quelque chose en face de cet être inorganique. Ce que l'organisme a à surmonter, c'est donc le processus, qui est le sien propre, d'être impliqué avec l'extérieur.²²

Hegel se demande aussi pourquoi l'organisme a toujours besoin de rejeter une partie de ce qu'il assimile. On pourrait, en effet, imaginer qu'avec un régime particulier, l'organisme ne consomme que ce dont il a besoin. Se pose alors la question de l'utilité physiologique des excréments. Hegel se sert de l'analyse des matières excrémentielles issues de différents modes d'alimentation, qui avaient été faites par différents scientifiques de l'époque, et il constate que dans ces matières on trouve les restes de substances chimiques de l'organisme digestif lui-même, qui ont servi au processus d'assimilation. D'où il conclut que

L'activité de l'organisme est une activité finalisée, car celle-ci consiste précisément dans le fait de se débarrasser du moyen, une fois le but atteint. La bile, le suc pancréatique, etc., ne sont ainsi rien d'autre que le propre processus de l'organisme, que ce dernier fait s'évanouir [hors de soi] dans une figure matérielle. Le résultat du processus est le rassasiement, le sentiment de soi, qui, à l'encontre du manque précédent, éprouve la complétude.²³

Mais surtout, et c'est le point sur lequel je voudrais insister, par les excréments, l'organisme façonne le monde extérieur en « une figure matérielle ». Car non seulement l'organisme se reproduit lui-même et fait sien le monde extérieur par la digestion, au sens où « l'animal est satisfait en apaisant sa faim et sa soif » et clôt le processus de la digestion²⁴, mais, précise Hegel, « il n'a pas encore satisfait *lui-même* ; cela il ne l'obtient que maintenant. En tant qu'il rend l'extérieur conforme à lui-même, il a, dans une présence extérieure, lui-même, et il jouit de lui-même »²⁵. C'est bien une transformation du monde extérieur en quelque chose de personnel qu'Hegel nous présente comme une tendance formatrice, une transformation sans outils autre que soi, qui se projette organiquement hors de soi. Hegel rapproche alors en guise d'exemple, cette tendance formatrice de la voix :

À la tendance formatrice, appartient aussi la *voix*, qui consiste en ce qu'on s'insère en s'y formant dans l'air, cette subjectivité idéale, qu'on s'entend dans le monde extérieur. Les oiseaux, principalement, vont jusqu'à cette jouissance de soi enjouée : la voix n'est pas, chez eux, une simple annonce du besoin, elle n'est aucunement un simple cri, mais le chant est l'extériorisation sans désir, dont l'ultime détermination est la jouissance de soi-même.²⁶

²¹ « Les animaux et les plantes que l'animal consomme sont, certes, déjà des réalités organisées, mais, pour cet animal, ils sont, relativement, [à] son être, inorganique[s]. » Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., § 365, p. 677.

²² *Id.*, p. 684, § 365.

²³ Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., p. 686-687. A la suite de ce passage, Hegel précisait : « L'entendement s'en tiendra toujours aux médiations comme telles et les regardera comme des Rapports extérieurs, en comparant d'un point de vue mécanique et chimique ; ce qui est pourtant tout à fait subordonné par rapport à la libre vitalité et au sentiment de soi. L'entendement veut savoir plus que la spéculation et il la regarde de haut, mais il reste toujours dans la médiation finie et ne peut saisir la vitalité en tant que telle. »

²⁴ *Id.*, p. 685 : « L'opération abstraite de se repousser de soi-même, par laquelle l'animal se rend extérieur à lui-même, est l'*excrétion*, qui clôt le processus de l'assimilation. [...] Les excréments ne sont donc rien d'autre que ceci, à savoir que l'organisme, reconnaissant son erreur, rejette son implication avec les choses extérieures ; et c'est ce que confirme la constitution chimique des excréments. »

²⁵ *Id.*, p. 689-690.

²⁶ *Id.*, p. 690.

Les excréments, la voix, les toiles et nids des insectes bavés d'eux-mêmes, impriment donc la trace de l'organisme dans le monde extérieur, le transforment et le façonnent : « La tendance formatrice est ainsi, elle aussi, de même que l'excrétion, une manière de se faire soi-même extérieur à soi, mais en tant qu'insertion façonnante de la forme de l'organisme dans le monde extérieur »²⁷.

La « tendance à de l'art » en tant qu'instinct est particulièrement à l'œuvre chez les animaux²⁸. Elle fonctionne de la même façon dans le domaine des idées, chez l'artiste qui les manie et qui par cela assimile le monde et le transforme. « Cette tendance à de l'art apparaît, pour Hegel, comme un agir finalisé, comme une sagesse de la nature »²⁹. Car « la tendance formatrice est en fait *analogue* à l'entendement, en tant qu'il est ce qui est conscient de soi-même »³⁰, mais il s'agit alors d'un entendement inconscient de lui-même. Car « en tant que tendance à de l'art, ce concept³¹ est seulement l'en-soi intérieur de l'animal, seulement le maître d'œuvre inconscient ; ce n'est d'abord que dans la pensée, chez l'artiste que le concept est pour lui-même », même si il est alors désincarné et qu'il n'en reste plus rien d'instinctif³². Ce sont bien les bases de la conscience organique de l'art contemporain que Hegel propose ici³³.

« La *tendance à de l'art* » est décrit comme un « instinct » qui est issu du « processus théorétique idéal », c'est-à-dire la conscience de soi d'un être vivant particulier et du « processus réel de la digestion ». « La tendance formatrice » chez les animaux, qui existe aussi au niveau des idées chez les artistes, est, « de même que l'excrétion, une manière de se faire soi-même extérieur à soi ». Alors, cette « tendance à de l'art » trouve sa satisfaction par la forme³⁴.

Toiles d'araignées

« La *première* forme de la tendance à de l'art » selon Hegel, « est la construction instinctive de nids, de terriers, de gîtes, afin que la totalité universelle du milieu entourant l'animal, même si c'est seulement suivant la forme, soit la sienne »³⁵. Car « l'*autre* côté

²⁷ *Id.*, p. 687.

²⁸ « Cuvier dit que, plus haut se situent les animaux, d'autant moins ils ont de l'instinct, les insectes en ayant le plus », *id.*, p. 688.

²⁹ *Id.*, p. 687.

³⁰ *Ibid.*

³¹ C'est une tendance, ou un « Rapport actif » au monde, parce qu'il transforme celui-ci en répondant en même temps à un besoin de la nature. « On ne peut faire aucun pas dans la considération de la nature si l'on n'a pas appréhendé le but, c'est-à-dire précisément ce qu'il y a de prédéterminé qui est actif, qui se rapporte à un Autre et, dans ce Rapport, se conserve soi-même en tant qu'il assimile l'Autre. Le concept est la relation de ces moments : une formation de l'extérieur ou des choses séparées qui ont une relation avec le besoin. » *Id.*, p. 687-688.

³² « Dans le vivant, se trouve ce caractère plus élevé, d'être l'activité qui forme les choses extérieures et qui les laisse, en même temps, dans leur extériorité, parce qu'elles ont, sans réserve, en tant que moyens conformes à un but, une relation au concept. » *Id.*, p. 688.

³³ Hegel reste, par ailleurs, très classique par rapport à son époque, quant à sa conception de l'art ; voir note 13.

³⁴ « Par la forme, la tendance peut se satisfaire sans que l'ob-jet soit supprimé ; mais ce n'est là qu'un des côtés de la tendance formatrice. L'autre côté est que l'animal sépare de lui-même des formations, toutefois non par dégoût, pour s'en défaire, mais les excréments, rendus extérieurs, sont mis en des formes, en tant qu'ils satisfont le besoin de l'animal. » *Id.*, p. 688.

³⁵ *Ibid.*

de la tendance à de l'art consiste en ce que beaucoup d'animaux se préparent préalablement leurs *armes*, par exemple l'araignée les rets de sa toile, en tant que médiatisant la capture de leur nourriture »³⁶. « De tels animaux, qui s'appêtent leurs armes mêmes à partir d'eux-mêmes » s'en séparent volontairement³⁷. « Les araignées, par exemple, façonnent, à partir d'un matériau apprêté par des organes propres, des œuvres relevant d'un art »³⁸. Hegel met donc sur le même plan les excréments et la toile de l'araignée, construction sécrétée du corps de l'insecte par un organe particulier, comme relevant de la même tendance à ingérer le monde pour ensuite le transformer et le faire sien. Ce sont alors bien des « œuvres relevant d'un art ».

L'idée de l'araignée façonnant, « à partir d'un matériau apprêté par des organes propres, des œuvres relevant d'un art », montre aussi combien cette conscience d'un mode de production organique de l'œuvre d'art trouve ses prémices dans la notion romantique d'organisme³⁹ ainsi que dans la physiologie médicale du début du XIX^e siècle. Dans l'essai sur les beaux-arts du célèbre médecin physiologiste français, Paul-Joseph Barthez⁴⁰, publié au début du XIX^e siècle, celui-ci y développait l'idée que c'était au sein même de l'esprit de l'artiste qu'avait lieu un « travail analogue » à la nutrition :

Il me semble qu'il se fait dans l'esprit de l'artiste, un travail insensible, comme analogue au travail de la nutrition des corps vivants, qui se répète assidûment dans tout le cours de[s] études [de l'artiste] ; que cet esprit, après avoir reçu par les sens diverses idées et de formes et d'expressions de mouvements plus ou moins parfaites, se pénètre de ces idées, et en est profondément modifié ; enfin, qu'il est ainsi disposé à créer des formes et des expressions analogues qui sont d'autant plus belles, qu'il possède à un plus haut degré le génie ou la faculté génératrice de conceptions grandes et nouvelles.⁴¹

L'image ou l'idéal est donc pour Barthez d'abord issue d'un processus organique à l'œuvre dans l'esprit de l'artiste⁴². Quelques années plus tard, dans son journal, Delacroix exprimera le même type d'idée, utilisant aussi l'image de la digestion. Le peintre emmagasine des images que sa mémoire digère en quelque sorte, afin de donner aux futures créations un idéal plus générique et personnel composé de ces images digérées :

Il est donc beaucoup plus important pour l'artiste de se rapprocher de l'idéal qu'il porte en lui, et qui lui est particulier, que de laisser, même avec force, l'idéal passager que peut présenter la nature, et elle présente de telles parties ; mais encore un coup, c'est un tel homme qui les y voit, et non pas le commun des hommes, preuve que c'est son imagination qui fait le beau, justement parce qu'il suit son génie. Ce travail d'idéalisation se fait même presque à mon insu chez moi, quand je recalque une composition sortie de mon cerveau. Cette seconde édition est toujours corrigée et plus rapprochée d'un idéal nécessaire [...]. La plupart de ces peintres, qui sont si scrupuleux dans l'emploi du modèle, n'exercent la plupart

³⁶ « [D]e même que d'autres animaux, avec leurs griffes, leurs pieds, le polype avec ses bras, se donnent une extension plus grande, pour sentir et saisir leur proie », *ibid.*

³⁷ *Ibid.* Il remarque aussi que « [...] tous les animaux neutres, parmi les insectes, ont, à la place des parties génitales, certains autres organes qui fournissent un matériau pour la production d'œuvres relevant d'un art [...] » mais que la réciproque n'est pas vraie, puisque les araignées ne sont pas des animaux neutres. L'idée platonicienne de production d'une œuvre équivalente à la reproduction pour atteindre à l'immortalité est-elle ici appliquée aux insectes ?

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Je renvoie notamment pour le détail de cette notion à Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache, Introduction à La Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens*, Éditions du Limon, s. I, 1990.

⁴⁰ Paul-Joseph Barthez (1734-1806) était le créateur de l'école vitaliste de Montpellier. Il était aussi clinicien et philosophe, professeur de la faculté de médecine de Montpellier, et médecin consultant de Napoléon I^{er}.

⁴¹ Paul-Joseph Barthez, *Théorie du beau dans la nature et les arts*, (ouvrage posthume), Paris, Léopold Colin, 1807, p. 46.

⁴² Pour Barthez c'était seulement par ce processus que l'artiste se faisait une idée du beau idéal, *id.*, p. 47.

du temps leur talent de le copier avec fidélité que sur des compositions mal digérées et sans intérêt.⁴³

La conscience d'un processus organique nécessaire à la production de l'œuvre d'art recevait donc sa première formulation théorique à une époque où le but de l'art était d'abord idéal, y compris pour Hegel lui-même, au sens où le but premier de l'artiste était de transmettre une idée au travers de son art⁴⁴. Dans ce cadre intellectuel et moral, il n'y avait pas de place pour la mise en valeur d'un mode de production purement corporel de l'œuvre d'art. Et pourtant, comme les choses ne sont jamais purement linéaires en matière d'histoire – un système ne vient jamais complètement subitement remplacer l'autre – pour Hegel, cette tendance formatrice était l'affirmation, par l'individu lui-même, de son existence propre.

Revenons à l'œuvre comme toile d'araignée, car l'image de l'araignée fabricant et façonnant une œuvre issue d'elle-même est particulièrement frappante⁴⁵ pour l'art contemporain.

Bill Barette, un des assistants d'Eva Hesse, disait à propos de *Rigth After* que « la toile de cordes collées/accrochées est admise pour empiéter dans la pièce, et comme la toile d'araignée à laquelle l'œuvre ressemble, elle est arrangée pour être à la fois belle et répugnante »⁴⁶. Cette représentation de l'artiste en araignée permet de souligner quelques aspects particulièrement développés dans l'art contemporain : l'importance du processus de fabrication de l'œuvre, de son lieu de production et par conséquent de son caractère éphémère.

Processus

Lorsque Eva Hesse propose de définir l'art en 1967, elle affirme qu'il est « détaché mais intimement personnel »⁴⁷, et explique en outre que le processus de fabrication de l'œuvre peut être long, comme lors d'un processus de maturation organique⁴⁸. En effet, le maniement du matériau dans le procédé du nouage et de l'accrochage est plus

⁴³ Eugène Delacroix, 13 octobre 1853, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 366-367. À cette notion d'idéalisation sans modèle, Baudelaire apportait un cadre dans sa rubrique intitulée « Du chic et du poncif », dans le « Salon de 1846 » : le chic est une « monstruosité moderne » soit un « abus de la mémoire » dû plutôt à « la main » qu'au cerveau du peintre (Charles Baudelaire, *Critique d'art*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 128).

⁴⁴ Par exemple, la question de l'illusion, provoquée par les dangers d'une trop grande ressemblance des œuvres avec le vivant, n'était tolérée qu'à ce prix. On s'était d'ailleurs beaucoup affronté à l'époque sur cette notion. Ainsi, même Quatremère de Quincy, en 1815, admettait une certaine vie autonome des œuvres d'art, ou une certaine apparence de vie des œuvres, à la condition que celles-ci remplissent leurs missions qui était de « communiquer la pensée ». Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'Art...* Paris, de l'imprimerie de Crapelet, 1815, p. 61.

⁴⁵ Voir par exemple les différentes interprétations des mythes grecs d'Arachné, dans la thèse d'Anne Creissels soutenue en juin 2006 sous la direction d'Eric Michaud, « Le travail du mythe dans l'art contemporain: la différence des sexes en question », EHESS, chapitre intitulé « L'ouvrage d'Arachné : la résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois ». Voir aussi mon travail de maîtrise, « L'araignée, une image de l'artiste, les nœuds et les liens dans l'œuvre d'artistes contemporains », sous la direction de Itzhak Goldberg, Université de Provence, juin 1997.

⁴⁶ On peut noter au passage que Delacroix n'était pas insensible à l'aspect esthétique de la toile d'araignée ; voir Delacroix, *op. cit.*, p. 594.

⁴⁷ New York, 28 février 1967 : « 1. L'art est ce qu'il est [...] 6. détaché mais intimement personnel », Eva Hesse, *Sculpture*, Whitechapel Art Gallery, London, 1979, n. p.

⁴⁸ 24 avril 1960 : « J'en fais presque trop aussi, j'immobilise mon œuvre dans un moule, au lieu de la laisser me parler, de la laisser bouger et se développer. Je lui impose une idée – je ne la laisse pas évoluer à partir de ce qu'elle est. [...] Je ne sais pas accepter le long processus de formation. Peur de mes possibilités, de les vivre, de les explorer. » Helen A. Cooper, « Eva Hesse : journal et carnets », cité in Catherine David, Corine Diserens, Linda Norden, Joan Simon, *Eva Hesse*, Paris, éd. du Jeu de paume, 1993, p. 160.

important pour Eva Hesse que son utilisation traditionnelle. Elle dit, à propos d'œuvres en fibre de verre et latex : « Les matériaux que j'emploie sont en fait des matériaux qu'on moule, mais je ne veux pas les utiliser ainsi. Je veux les utiliser directement, éliminer le moulage...C'est le procédé qui m'intéresse, une forme de liaison très immédiate »⁴⁹. Tout le processus et « le faire de [s]on travail » sont donc aussi important que le résultat, même si elle n'a pas une idée consciente de ce processus au moment où elle travaille. Elle n'agit pas selon une prédétermination, mais appréhende les matériaux de façon intuitive :

Tout est processus et le faire de mon travail est vraiment intéressant, mais je ne l'ai jamais pensé comme « maintenant je roule [ou j'enroule], maintenant je jette, maintenant je mets dans le caoutchouc ». Je n'y pensais jamais pour d'autres raisons que le processus était ce dont j'avais besoin pour aller où j'étais en train d'aller. J'ai certaines sensations maintenant pour mettre les choses comme elles sont.⁵⁰

Elle précise encore à propos du maniement du caoutchouc :

Je peux le contrôler mais je ne veux pas vraiment le changer. Je ne veux pas ajouter de la couleur ou le faire plus épais ou plus fin. Il n'y a pas de règle. Je ne veux pas suivre de règles. Je veux changer les règles. Dans ce sens, transformer le matériau devient important parce que je ne fais pas assez avec. Je ne fais pas assez autre chose avec la forme, laquelle j'estime est l'absurdité. Je la garde simple, très simple, alors c'est comme du matériel accroché. Mais je ne fais pas ça avec des intentions. Parfois je sens qu'il y a quelque chose qui ne va pas avec moi. Je n'ai pas cette précision d'esprit ou seulement je ne sens pas le chemin. Je ne sais pas si je suis seule [à être comme ça] mais je n'ai pas cette sorte de système. Peut-être le mien est-il un autre type de système.⁵¹

L'un des amis d'Eva Hesse a insisté sur le « côté viscéral de son œuvre »⁵². Contrairement à beaucoup d'autres artistes conceptuels qui avaient renoncé à l'exécution personnelle de leurs œuvres,

elle n'a jamais renié la satisfaction personnelle, le plaisir qu'elle trouvait à exécuter ce qui lui donnait l'élan nécessaire pour créer. [...] Eva ne craignait pas de se salir. On sent l'odeur de l'atelier dans son œuvre. Elle passait beaucoup de temps à travailler. Ce qui donne à sa sculpture une autorité qu'on n'obtient pas en s'attaquant soudain à quelque chose. Comment dire... vous avez des œuvres d'art qui renvoient au spectateur le temps que l'artiste a passé à les regarder.⁵³

Lieu

Un autre aspect de l'art contemporain particulièrement mis en valeur par l'image de l'araignée est l'importance du lieu dans le processus de création, puis dans la spatialité de l'œuvre lors de son exposition. Francis Ponge décrivait l'atelier comme un lieu où l'artiste pouvait se métamorphoser. L'artiste y « mue et palpète et s'arrache ses œuvres. Qu'il faut considérer dès lors comme des peaux », disait-il⁵⁴. C'est aussi l'image de

⁴⁹ Transcription de l'interview Hesse-Nemser, avril 1968, in Helen A. Cooper, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁰ C'est que Eva Hesse répondait à Cindy Nemser lorsqu'elle lui demandait si son œuvre avait à voir avec le processus dans le sens où Richard Serra l'entendait (Cindy Nemser, « A conversation with Eva Hesse », reproduit dans Nixon Mignon (ed.), *Eva Hesse*, Cambridge, London, MIT Press, 2002, p. 20).

⁵¹ Cindy Nemser, *op. cit.*, p. 20.

⁵² Entretien Mel Bochner et Joan Simon, « A propos d'Eva Hesse », in *op. cit.*, p. 49.

⁵³ Voir à ce sujet l'entretien de Mel Bochner et Joan Simon (*op. cit.*, p. 49-50), où Mel Bochner répond à la question de l'exécution de l'œuvre dans les années 1960.

⁵⁴ Francis Ponge, « L'atelier », in *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962, p. 111-112.

l'araignée qu'utilisait Van Gogh dans une lettre à son frère, pour lui expliquer qu'il restait installé dans son atelier, comme une araignée dans l'attente de sa proie :

Je comprends que je n'y perds absolument rien en restant en place et en me contentant de voir passer les choses, comme une araignée dans son filet attend les mouches. Je ne veux rien forcer et comme je suis installé maintenant, je peux profiter de tous les beaux jours, de toutes les occasions pour attraper un vrai tableau de temps à autres.⁵⁵

Les deux œuvres d'Eva Hesse qui ont particulièrement retenu mon attention ont été faites en étant accrochées aux poutres de son atelier, elles étaient « admise[s] pour empiéter dans la pièce » selon Bill Barette ; aussi, lorsqu'elles ont été déplacées, il n'a jamais été possible, malgré l'usage des photographies d'époque, de reconstituer leur forme originelle. Et à chaque exposition de ces œuvres lors des ces dernières années, les catalogues d'exposition ont retranscrit les débats entre spécialistes sur leur accrochage. Eva Hesse était d'ailleurs consciente du caractère éphémère de ses œuvres. Dans ce cas aussi, l'image de la toile d'araignée est efficiente, puisqu'elle n'est pas faite pour durer.

« des matériaux créent une fin par leur virtualité »

Eva Hesse écrit dans son journal en 1960 :

Matériaux 2 points de vue :

- a) des matériaux sans vie jusqu'à ce que le créateur leur donne une forme
- b) des matériaux créent une fin par leur virtualité.⁵⁶

Cette remarque fait mentir la réflexion de Sol LeWitt qui pensait qu'un travail à partir de matériaux était nuisible à l'idée. Elle montre aussi combien l'appréhension intuitive du matériau permettait à Eva Hesse d'en sortir des formes qui impressionnaient ses pairs, artistes conceptuels :

Evacuer la notion de temps ! En fait, le temps de l'action, le temps du travail physique n'a pas besoin d'être long. C'est la puissance de l'idée, l'exécution pourrait prendre un instant ou un an, traîner à partir de toiles depuis longtemps résolues. On vit avec l'œuvre en réalité – c'est autant de travail que d'appliquer de la matière sur une toile. Pourtant l'exécution elle-même ne peut absolument pas être minimisée, ne peut pas être traduite seulement en idées. La vision doit être élucidée sur la toile, être vue hors de soi. Les idées ne sont jamais nouvelles. Le maniement et les rapports des idées transformées en œuvre d'art peuvent être nouveaux. Quand ces deux éléments sont en harmonie, en état de fonctionner, la difficulté réside dans la manière d'opérer.⁵⁷

Dans cette démarche propre à l'artiste on retrouve aussi celle d'Hegel qui concilie l'Idée ou l'Esprit et la matière⁵⁸, car pour lui, « l'esprit n'est tel qu'en s'incarnant, en se

⁵⁵ Arles sans date [1888], in Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, trad. Louis Roëdlant, Paris, Gallimard, 1956, p. 417.

⁵⁶ Octobre 1960, in Helen A. Cooper, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁷ 2 mai 1961, in Helen A. Cooper, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁸ Voir aussi comment un penseur et homme de science du XVIII^e siècle conciliait l'idée et la matière : La Mettrie se demandait si les idées ou perceptions n'étaient pas « autre chose que des modifications corporelles, quoique je ne conçoive pas comment des modifications pensent, aperçoivent, etc. » Julien Offray de La Mettrie, *Abrégé des*

naturalisant »⁵⁹. C'est pourquoi « l'organisme est un organisme vivant, dont les viscères sont déterminées par le concept ». De même que, par exemple, « la beauté artistique parfaite doit nécessairement toujours être individualisée » :

Le type universel qui se trouve au fondement ne peut, pourtant, alors, assurément, pas exister comme tel, mais l'universel, parce qu'il existe, existe dans une *particularité*. De même, la beauté artistique parfaite doit nécessairement toujours être individualisée. C'est seulement dans l'esprit que l'universel, en tant qu'Idéal ou Idée, a son être-là universel. [...] L'organisme est un organisme vivant, dont les viscères sont déterminées par le concept ; mais ensuite, il s'adonne aussi entièrement à cette particularité.⁶⁰

À Cindy Nemser qui demandait à Eva Hesse peu avant sa mort si elle commençait une œuvre par une idée, celle-ci lui répondait : « L'idée originale peut juste être intuitive, c'est pas vrai ? Aussi c'est juste une chose émotionnelle. Alors vous calculez à partir de ça et vous poursuivez sans aucune divergence »⁶¹. Chez elle aussi le processus intuitif, l'appréhension corporelle des matériaux rejoint l'idée, par le biais d'une forme. Cela est d'autant plus fort, que son désir de refaire *Right After* et sa satisfaction devant la forme irrégulière et embrouillée de *Rope Piece* illustrent la force de son intuition, qu'elle disait plus sensible depuis qu'elle était malade :

J'ai de fortes sensations à ce propos pour être honnête, qui se sont accrues depuis que j'ai été malade. Et dans le processus j'aime être – cela sonne éculé – vraie à propos de quelque soit ce que j'utilise afin de l'utiliser le moins prétentieusement et selon le chemin le plus direct. Jusqu'à présent vous pourriez dire que ce n'est pas toujours vrai, par exemple j'ai caoutchouté des pièces de mousseline.⁶²

Si les fils, les cordes et les nœuds donnent une image des connexions entre les neurones du cerveau, l'irrégularité de *Rope Piece* et son empiètement dans l'atelier démontrent en image la progression de la maladie dans le cerveau de l'artiste, car ces tumeurs cérébrales sont elles-mêmes difficilement limitées et repérables⁶³. La forme obtenue ici est bien plus organique, plus irrégulière, et moins circonscrite.

Lorsque le matériau du nœud et le geste de nouer sont, selon la formule de Bernard Noël, « à la fois matière et façon »⁶⁴, le matériau de l'artiste est comme son propre corps – en témoignent certaines photographies de l'artiste dans son atelier⁶⁵. Le rythme mis en jeu par l'artiste fait alors intervenir une « sensibilité viscérale »⁶⁶, et on comprend le sens de l'analogie formelle entre la forme intérieure – soit le corps comme une imbrication de nœuds et de réseaux – et l'œuvre. Celle-ci sera bien comme une

systèmes pour faciliter l'intelligence du *Traité de l'âme* [1751], *Œuvres philosophiques*, I, édition de Francine Markovits, Paris, Fayard, 1987, § III Leibniz, p. 259.

⁵⁹ Bernard Bourgeois, « Présentation » de Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la nature*, éd. cit., p. 99. « En tant qu'il est ce que développe le concept, l'organisme animal est l'Idée » (Hegel, *op. cit.*, p. 642).

⁶⁰ Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., p. 693-694. De la même manière, à propos de la formation de la terre, Hegel écrivait, § 264, p. 162 : « Les membres de cet organisme [la terre] ne contiennent pas en eux-même l'universalité du processus, ils sont les individus particuliers, et constituent un système dont les formations se présentent comme des maillons de déploiement d'une Idée se trouvant au fondement, [un système] dont le processus de formation est un processus passé. »

⁶¹ Cindy Nemser, *op. cit.*, p. 9.

⁶² *Id.*, p. 20.

⁶³ Je remercie le docteur Patrice Josset, conservateur du musée Dupuytren de son aide précieuse sur ce point.

⁶⁴ Bernard Noël, *Le Roman des nœuds*, La Rochelle, Maison de la culture, Paris, La Différence, 1987, p. 54.

⁶⁵ Sur une photographie d'atelier, par exemple, on peut voir Eva Hesse couchée, le corps recouvert de corde. Une autre la montre enroulée dans un film plastique.

⁶⁶ Voir André Leroi-Gourhan, *Technique et langage, II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964.

projection hors de soi du corps de l'artiste, là où idée, corps et matière ne sont plus différenciés.

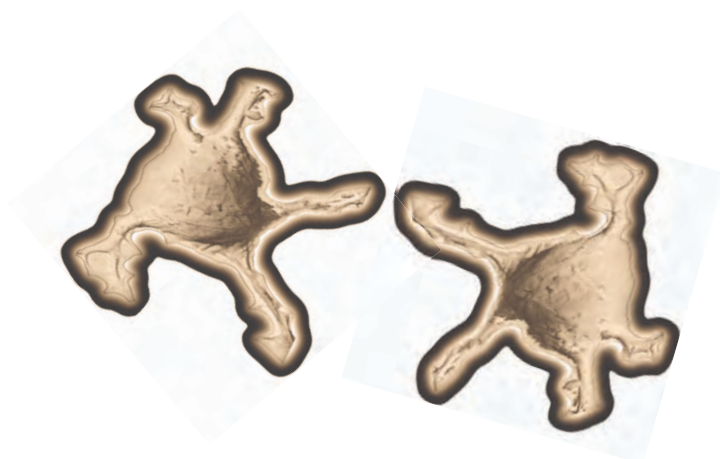
On en revient pour terminer à ce que Bachelard concluait de sa lecture des théories de Hegel sur l'excrétion : « Un peu de métaphysique nous éloigne de la nature, beaucoup de métaphysique nous en rapproche »⁶⁷.

Magali Le Mens est docteure en histoire de l'art, en décembre 2007, elle a soutenu une thèse sous la direction de Jean-Claude Lebensztein intitulée *Ambiguïté sexuelle dans l'art de Winckelmann à Mondrian (1750-1930) ; au-delà des deux sexes : visibilité des hermaphrodites, figuration et passage à l'abstraction* et est rattachée depuis 1998 au laboratoire CIRHAC (Centre Inter-universitaire de Recherche en Histoire de l'Art Contemporain) à l'EA 4100 UFR 03 Paris I Panthéon-Sorbonne (Histoire culturelle et sociale de l'art). Elle travaille actuellement à la publication de sa thèse.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : LE MENS Magali, « L'œuvre comme sécrétion corporelle : les nœuds d'Eva Hesse, perspectives historiques », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 36-47.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : magalilemens★hotmail.com

⁶⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 106-107.



Morcellement

Lorraine Duménil
(Paris 7)

La projection du véritable corps : Antonin Artaud, Hans Bellmer



[En raison de difficultés liées aux droits des images, les reproductions présentées dans cet article sont en basse définition et de petit format. Nous vous invitons à vous reporter au catalogue en ligne du Centre Pompidou (www.centrepompidou.fr) qui vous permettra d'avoir accès à ces images en bien meilleure qualité]

C'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer [...] / En le faisant passer une fois de plus, mais la dernière, sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie. / L'homme est malade parce qu'il est mal construit. / Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement / dieu, / et avec dieu / ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. / Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit.¹

Ainsi s'achève *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ultime profération – le poète mourra quelques mois plus tard – où se ressaisit la haine d'Antonin Artaud à l'encontre de ce qu'il appelle ailleurs « le cadastre anatomique du corps présent »². Artaud s'y insurge une nouvelle fois contre ce corps mal fait, œuvre d'un Dieu « maladroit » qui a opéré des *coupes*³ dans ce qui se pense comme une membrane infiniment vibratile et plastique. Le jugement de Dieu est cette opération discriminante qui a organisé le corps de l'homme en une série de fonctions – Artaud dit « organes »⁴ – et si la « maladresse » de Dieu est avant tout « sexuelle », comme l'indique le titre d'un *dessin écrit*⁵ de Rodez de février 1946, c'est que la différenciation sexuelle est la coupe originaire, la première sédimentation qui fixe l'homme dans le carcan d'une forme définie. Il faut donc, pour en finir avec ce jugement proprement mortifère, « émasculer » l'homme, l'arracher à ce destin anatomique qui a fait de lui un cadavre⁶ et le rendre ainsi à sa disponibilité originelle, cette « véritable liberté » qui reste à inventer. Là se marque le premier pas vers la constitution d'un corps sans organes, dont Deleuze et Guattari ont bien montré

¹ Conclusion de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, novembre 1947, *Œuvres*, Paris, Gallimard, éd. Quarto établie par Evelyne Grossman, 2004, p. 1654 (nous nous référons désormais à cette édition, sauf mention contraire).

² *Suppôts et supplications*, *Œuvres*, p. 1424.

³ « Je ne supporte pas l'anatomie humaine et je ne supporte surtout pas les coupures de l'anatomie » déclare Artaud dans un texte du retour à Paris de 1946 (repris in *Œuvres*, p. 1089) – et c'est bien à cette fonction discriminante de l'anatomie que renvoie son étymon grec, *temnei*, qui signifie « couper ».

⁴ Voir la célèbre déclaration de Geoffroy Saint-Hilaire, selon laquelle « la fonction fait l'organe ».

⁵ Les « dessins écrits » sont ces dessins à la fois dessinés et écrits où « des phrases s'encartent dans les formes afin de les précipiter » (Lettre du 10 janvier 1945 à Jean Paulhan, *Œuvres Complètes*, t. XI, Paris, Gallimard, 1974, p. 20).

⁶ Ce n'est pas d'une table d'opération que parle Artaud mais bien d'une table d'autopsie (« Ce n'est plus de la poésie mais une espèce d'affreuse autopsie » s'exclame-t-il dans *Suppôts et supplications*, *Œuvres*, p. 1325).

qu'il n'a rien à voir avec une condamnation totale et sans appel des organes⁷, ce que vient précisément indiquer un fragment préparatoire au *Théâtre de la cruauté* appartenant au même ensemble que *Pour en finir avec le jugement de dieu* où Artaud, tout en condamnant le corps humain actuel, en appelle à « composer et placer » de façon nouvelle les « organes vrais du corps humain »⁸ afin que naisse le « corps véritable » de l'homme. Si, comme l'indique la version définitive de ce texte, « on a orienté la vie sexuelle / les capacités et les accents » de ce qui se perçoit en réalité comme une « possibilité organique jamais comblée »⁹, l'entreprise artaudienne tachera alors de répondre à l'impératif suivant : « essay[er] autrement que sur le plan de la vie sexuelle les capacités incommensurables des appétits »¹⁰. Construire cet *autre plan* d'une existence humaine où faire jouer librement le désir (ces « appétits »), hors du carcan d'une maladroite sexualité, telle sera donc la tâche qu'Artaud assignera à l'art – c'est-à-dire, en cette fin d'année 1947, au théâtre¹¹. Le projet d'émission radiophonique qui l'occupe alors réactive en effet l'idée d'une efficace spécifiquement théâtrale : dans la lignée du théâtre de la cruauté qu'il avait développé dans les années 30¹², Artaud fait de la scène théâtrale le lieu où s'opère cette autopsie libératrice annoncée dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Le théâtre est précisément conçu comme le moyen d'en finir une fois pour toutes avec le corps anatomique – il est « ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement, / par piétinement d'os, de membres et de syllabes, / se refont les corps »¹³.

Mais l'on sait à quel point ce terme de *théâtre* a une extension large chez Artaud, qui l'applique à l'intégralité de sa production artistique, de la scène du Théâtre Alfred Jarry à celle de Rodez où il poursuit par d'autres moyens sa dramaturgie affective. Des saisissants dessins qu'il réalise à la fin de sa vie, dessins écrits de Rodez, portraits et autoportraits du retour à Paris, Artaud précise ainsi, dans un geste qui les rapproche de la fonction qu'il assigne alors au théâtre, qu'ils sont des « anatomies en action ».

Que faut-il entendre par là ? Peut-être cela : qu'il faut considérer de manière absolument littérale le titre d'un dessin contemporain de *Pour en finir avec le jugement de dieu* – dessin qui fait de la scène graphique le lieu d'une « projection du véritable corps » (Janvier 1948, fig. 1), ce qui doit s'entendre au moins de deux façons. Un – la réalisation d'un corps « véritablement » libre sera désormais soumise à l'invention d'un nouveau trait, d'une nouvelle manière de projeter la réalité sur une feuille, d'une nouvelle perspective qui n'aura rien de cavalière ou de linéaire (on sait toute la haine qu'Artaud

⁷ C'est en réalité « l'organisation des organes qu'on appelle organisme » que rejette le fameux « Corps sans Organes » (CsO) dont Deleuze et Guattari ont théorisé la formule, dans le sillage des déclarations artaudiennes (*Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 394).

⁸ « La réalité n'est pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain ne sont pas encore composés et placés. Le théâtre de la cruauté a été créé pour achever cette mise en place, et pour entreprendre, par une danse nouvelle du corps de l'homme, une dérouté de ce monde de microbes qui n'est que du néant coagulé », in « Le théâtre de la cruauté », dossier de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *Œuvres Complètes*, t. XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 287-288.

⁹ « Le théâtre de la cruauté », texte du 19 novembre 1947, *Œuvres*, p. 1655.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Jean-Michel Rey a récemment rappelé le lien entre l'art et la réfection de l'anatomie. Ainsi écrit-il, à partir des textes de ce qu'il appelle le second théâtre de la cruauté, qu'« [...] il est avant tout question, dans cette période, du devenir conjoint de l'anatomie humaine et de l'art dont l'homme est capable » (« D'une anatomie inachevée », in *Antonin Artaud*, Catalogue de l'exposition de la BNF, Paris, BNF/Gallimard, 2007, p. 25).

¹² Un premier texte intitulé « Le théâtre de la cruauté » est publié dans la *NRF* en 1932 ; il sera complété l'année suivante avant d'être repris en 1938 dans *Le Théâtre et son double*.

¹³ *Le Théâtre et la science*, in *Œuvres*, p. 1544.



Fig. 1, Antonin Artaud, *La projection du véritable corps*
©Photo RMN

voue à la « peinture linéaire pure »¹⁴). Deux – l'image de ce nouveau corps sera celle d'un organisme morcelé, soumis à l'action d'une formidable force de projection qui décompose pour mieux recomposer.

Car s'il y a bien une leçon de ces « anatomies en action » que sont les dessins, elle tient en cette simple formule : *le corps est quelque chose que l'on fabrique*. Au tout début de *L'Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari indiquent une phrase du Van Gogh d'Artaud : « Le corps sous la peau est une usine surchauffée »¹⁵, et opposent à partir d'elle le théâtre (représentation,

reproduction) à l'usine (fonctionnement machinique, production). On sait cependant que l'œuvre même d'Artaud se donne comme un démenti à cette opposition, puisqu'elle fait du théâtre – dans ce sens élargi qui comprend la scène graphique des dessins des dernières années – une usine chargée de fabriquer le nouveau corps. Et d'abord parce qu'il l'articule différemment.

Dans *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss définit la pensée mythique en ayant recours à la catégorie du bricolage : « Le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité »¹⁶. Comme le bricolage, le mythe compose à partir d'éléments déjà là, il « élabore des structures en agençant des événements ou plutôt des résidus d'événements »¹⁷. J'aimerais pour ma part voir dans l'œuvre graphique tardive d'Artaud l'exercice de cette mythomanie dont il se réclame en maints endroits¹⁸, et par laquelle se déploie ce que l'on pourrait, à la suite de Beckett, appeler une opération de décréation où l'artiste prend la place du dieu voleur et maladroit. Mais l'opération de décréation que conduit l'œuvre d'Artaud ne se réduit pas, comme chez Beckett, à une combinaison d'éléments nuls¹⁹. Si les dessins de Rodez et du retour à Paris sont une opération de « bricolage » où des fragments corporels sont extraits et réagencés, c'est dans l'espoir que de cette usine anatomique sorte, enfin, le « véritable corps » de l'homme.

¹⁴ Voir le début de *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947) : « La peinture linéaire pure me rendait fou depuis longtemps lorsque j'ai rencontré Van Gogh », *Œuvres*, p. 1444.

¹⁵ *Id.*, p. 1459.

¹⁶ *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Plon, 1990, p. 31.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Evelyne Grossman a bien montré, dans *Artaud / Joyce, le corps et le texte* (Paris, Nathan, 1996) que l'attitude d'Artaud face au mythe répond à la loi d'une évolution chronologique qui l'amène à rejeter, à la fin de sa vie, ce qu'il considère désormais comme une langue morte. Mais si les mythes collectifs sont finalement soupçonnés d'être des « formes types » sclérosantes, l'activité de *création mythique*, toujours recommencée, ne cessera pas.

¹⁹ Voir sur ce point Evelyne Grossman : « Dans le monde post-apocalyptique de *Fin de partie*, frappé de stérilité et de mort, on en est réduit, comme dans les exercices structuraux, à des variations sur un nombre limité d'éléments. Mais ici les variations sont stériles. [...] Dans cette représentation de la « décréation », comme on a parfois qualifié la pièce, les êtres en sont réduits à combiner sans fin les mêmes éléments interchangeables. [...] Règle absolue cependant : l'éternelle combinaison des éléments doit être à somme nulle » (in « Créé – Décréé – Incréé », *La Défiguration*, Paris, Minuit, 2004, p. 75).

Artaud, la fabrique du corps

Dans un texte de 1927, *L'Automate personnel*, Artaud fait le commentaire d'un portrait qu'a fait de lui Jean de Boschère. S'y délivre la vision d'un corps désarticulé, « étalé avec tous ses organes », un « massacre de veines », un « amoncellement de cadavres vidés »²⁰. L'ordonnancement traditionnel de la scène représentative cède place à ce qui est habituellement rejeté par l'art : l'intérieur des corps, tout ce qui grouille sous la délicate enveloppe de l'épiderme. Or Artaud fait de ce dessin le lieu d'une étrange reconnaissance spéculaire : « Je m'y retrouve tel exactement que je me vois dans les miroirs du monde, et d'une ressemblance de maison et de table, puisque toute la ressemblance est ailleurs »²¹. Comment comprendre que ce soit dans l'image d'un corps massacré, proprement dés-organisé, que le sujet cherche son image, sinon à postuler que la ressemblance ne saurait en aucun cas être anatomique, qu'elle est cet « ailleurs » du corps que le dessin cherche à constituer, à *projeter* disions-nous ? Dans cette recherche graphique d'un corps nouveau, la destruction s'impose comme un préalable nécessaire, et c'est cette mise à mal du corps anatomique, annoncée dès les premiers textes, que les dessins écrits de la période asilaire vont accomplir de manière exemplaire.

Soit un dessin de décembre 1945, *Poupou Rabou* (fig. 2), où le processus de destruction se déploie de manière particulièrement dramatique, suivant une division tripartite et verticale de l'espace graphique qui organise, de droite à gauche, les étapes



Fig. 2, Antonin Artaud
Poupou Rabou
©Photo RMN

successives de la mise en pièces du corps. La fragmentation du corps se donne ainsi à voir dans la partie droite du dessin, où l'on aperçoit le motif du canon (récurrent dans l'ensemble des dessins écrits), ainsi que la représentation d'une figure humaine renversée, en train de briser un os. Le motif central du dessin incarne quant à lui la seconde étape de cette projection du corps, où le corps humain n'est plus qu'un agrégat désordonné d'os, pieds, têtes, mamelles, sexes entremêlés. Enfin, la partie gauche propose, j'y reviendrai, un nouvel agencement de corps recomposé.

Cette décomposition du corps par fragmentation, propre aux dessins écrits, se poursuit dans les portraits du retour à Paris, comme cet *Autoportrait* de décembre 1947²² où Artaud a littéralement fait voler en éclats sa figure : au centre, à peine reconnaissable, une colonne vertébrale détachée de la tête et, sur la droite du dessin, une main gigantesque aux doigts noueux et disproportionnés ainsi qu'une oreille coupée, hommage probable au double Van Gogh. Il y a en effet des parentés troublantes entre l'œuvre d'Artaud et celle de ce « suicidé de la société » qui lui inspira un ouvrage fulgurant, la même année que *Pour en finir avec le jugement de dieu* : même nécessité de fouiller à l'intérieur des corps, d'exposer leurs

²⁰ *Œuvres*, p. 204.

²¹ *Id.*, p. 203.

²² Collection Centre Pompidou, AM 1994-130, consultable sur le catalogue en ligne du Centre Pompidou.

organes, de fragmenter leur anatomie. Plus encore, c'est dans l'œuvre de ce glorieux modèle qu'Artaud trouve la confirmation de ce qui est alors devenu une évidence pour lui – que la défiguration *cruelle* infligée au carcan des formes, qui ouvre le corps et expose son intérieur morcelé, n'est jamais que le prélude à une opération *métamorphique* où reprendre la création, la « recollecter » écrit-il dans l'ouvrage qu'il consacre au peintre : « Cardés par le clou de Van Gogh, / les paysages montrent leur chair hostile, / la hargne de leurs replis éventrés, / que l'on ne sait quelle force étrange est d'autre part en train de métamorphoser »²³. L'éviscération, la fragmentation, la destruction des formes sont la chance d'une recomposition, d'une formidable alchimie capable d'« exhausser » le corps.

Artaud décrit ainsi, dans ses notes pour une « Lettre aux Balinais », le processus par lequel il façonne un nouveau corps, processus démiurgique où s'affirme une création seconde qui voit le jour sur les ruines de la première : « quant au corps, c'est moi qui le fait par blocs entiers. / Je vois des morceaux, / je les place [...], / je les détruis [...] et je taille. / Je jette une jambe et je la repétris »²⁴. C'est une nouvelle genèse qui s'écrit ici ; le corps humain s'y métamorphose, par la grâce d'une *techné* proprement humaine qui défait le travail du divin artisan²⁵. L'alchimie invoquée est alors très proche de ce bricolage mythique que j'évoquais avec Lévi-Strauss, puisque si la création divine était une création ex-nihilo, la création seconde à laquelle se livre ici Artaud fonctionne à partir de matériaux déjà là, les « morceaux du corps », qui sont *détruits* puis *taillés* et ensuite *placés* dans de nouveaux agencements. Artaud définit ainsi le « secret de [s]on existence » comme « le *béchage* toujours plus arrière et plus retiré du corps, / reprenant les morceaux du corps tombés pour les *reclouer* l'un sur l'autre toujours plus étroitement et de plus près »²⁶, processus très précisément mis en scène dans un dessin comme *Couti l'anatomie*, daté de septembre 1945²⁷, qui expose l'assemblage des os que l'on recompose après les avoir extrait d'autres corps²⁸. On peut en ce sens considérer que ce dessin forme un diptyque avec *Poupou Rabou*, évoqué précédemment, qui mettait quant à lui en scène la décomposition du corps : les clous ont remplacé les canons dans cette seconde étape de la projection graphique du corps nouveau.

²³ *Œuvres*, p. 1444.

²⁴ *Œuvres*, p. 1490, c'est moi qui souligne. L'on entendra ici l'écho qui se tisse avec une citation précédemment évoquée où Artaud disait vouloir « placer » les « organes vrais du corps humain » (voir supra).

²⁵ La métaphore de l'artisan, de l'ouvrier, est récurrente dans l'œuvre d'Artaud, qu'il s'agisse d'une qualification de sa propre activité (« Et ce corps [...] est un homme qui a peiné et sué toutes ses vies comme un ouvrier en horlogerie, doublé d'un maçon, d'un terrassier, d'un sculpteur, d'un peintre, d'un poète, d'un musicien, d'un serrurier, d'un ferronnier ») ou de celle de Van Gogh (« Car ce maître est un terrible ouvrier, et pas de travail de serrurier, de ferronnier, de charpentier, de zingueur [...] qui vaille [...] ces espèces de bouts de toiles sciés, limés, râpés, martelés et rabotés »). Le travail de création y est renvoyé à sa composante manuelle, qui réactive l'image du dieu « plasmateur » façonnant l'homme avec de la glaise, tout en jetant les bases d'une *techné* humaine qui se substituerait à la création divine.

²⁶ *Œuvres*, p. 1347, c'est moi qui souligne.

²⁷ Collection du Centre Pompidou, AM 1985-22, consultable sur le catalogue en ligne du Centre Pompidou.

²⁸ Qui sont des *corps morts*, puisque si la création doit être reprise, c'est justement parce que le corps humain actuel est malade, dévitalisé – une « force de mort » dit Artaud (ce qui renvoie à l'image de la table d'autopsie que j'évoquais précédemment). C'est ce que précise le commentaire de ce dessin : « Je me souviens dans une existence perdue avant de naître dans ce monde-ci avoir pleuré fibre à fibre sur des cadavres dont les os poussière à poussière se résorbaient dans le néant [...] et de chaque petit os de poussière j'ai eu l'idée [...] de rassembler un nouveau corps humain », *Œuvres*, p. 1037.

Rephysiologiser le corps : Bellmer, Artaud

Dans cette tentative d'explorer graphiquement d'autres « possibilités organiques », Antonin Artaud n'est pas seul. Tout en étant consciente que cette démarche peut sembler tenir de la gageure, j'aimerais considérer son œuvre en regard de celle d'Hans Bellmer, qui fut son contemporain. À l'évidence, ces deux artistes sont d'authentiques anarchistes qui tentent d'échapper au destin qu'est l'anatomie²⁹, mais ce refus semble s'incarner dans des formes radicalement différentes, puisque si l'œuvre de Bellmer est du côté d'une hystérisation du corps sexué, on sait bien la haine de toute sexualité qui s'inscrit au cœur de celle d'Artaud. Si l'on peut se résoudre à ne voir dans cette différence qu'un cas classique d'inversion par passage à la limite, on arguera cependant que tout paraît éloigner la préciosité baroque de Bellmer, qui doit beaucoup à la tradition – notamment dans la précision quasi-maniaque de la gravure – de la *malfaçon* revendiquée par Artaud, farouchement opposé à tout académisme graphique³⁰. Toutefois, l'opération de réfection du corps à laquelle se livre Bellmer dans ses dessins me semble mobiliser des processus de « bricolage » très proches de ceux d'Artaud. On sait en effet que si Bellmer abandonne la carrière d'ingénieur qui lui était promise afin de se lancer dans l'aventure artistique, la formation technique qu'il a néanmoins reçue sera déterminante dans l'orientation de son art à venir. Il explique :

Je parle des possibilités de décomposer et ensuite recomposer « contre nature », à tout hasard, le corps et les membres, de leur donner une place et une cohérence, aussi imprévues que croyables, dont la surprise et dont la réalité dépasseraient pour ainsi dire l'imaginable³¹.

Comme chez Artaud, il s'agit là de composer un nouveau corps à partir de fragments de corps décomposés et nouvellement « placés », et cette opération s'en prend violemment à la création de dieu et propose une création seconde, « contre-nature ». Or l'opération de décomposition prend la forme très particulière, chez Bellmer, d'un processus d'extraversion, défini de la façon suivante dans l'*Anatomie de l'image* :

L'image du corps subit comme une extraversion, l'étrange contrainte d'un mouvement du dedans au dehors, dans ce sens que l'intérieur de l'organisme tend à prendre la place de l'extérieur : les poumons avec leurs vastes draperies se voient extériorisés, se déployant sous forme d'ailes entre ce qui était les épaules [...], le passage qui relie la bouche à l'anus, l'œsophage avec son estomac et ses intestins, cette surface intérieure semble traverser toute

²⁹ L'idée de reprendre la construction du corps humain est proprement anarchique, puisqu'elle refuse le principe, *l'arché*, à l'origine du corps actuel, qui trouve sa raison en Dieu, et s'incarne, je l'ai déjà rappelé, dans le principe de différenciation sexuelle, ce « destin » selon le mot de Freud. Par un mouvement de retournement caractéristique, c'est la création de Dieu qu'Artaud considère comme anarchique : « une création anarchique dont le vrai théâtre était fait pour redresser les irascibles et pétulantes gravitations », « Aliéner l'acteur », *Œuvres*, p. 1520. On rappellera d'autre part que « l'anarchiste couronné » est le sous-titre qu'Artaud donne à son ouvrage sur Héliogabale, figure mythique incarnant dans son propre corps hybride la révolte humaine face aux principes divins – j'y reviendrai dans la suite de cette étude.

³⁰ A ceux qui l'accusent de « manquer de formation manuelle et technique », Artaud répond qu'il a « travaillé dix ans le dessin au cours de toute [s]on existence » mais qu'il s'est « désespéré du pur dessin », complice selon lui des « malversations » qui maintiennent le corps dans un état mensonger (*Œuvres*, p. 1049).

³¹ Notes biographiques, janvier 46, manuscrit inédit, cité par Agnès de la Beaumelle dans « Hans Bellmer : les jeux de la poupée, les enjeux du dessin », in *Hans Bellmer, anatomie du désir*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Paris, Gallimard / éd. du centre Pompidou, 2006.

la profondeur de l'organisme pour devenir en pleine lumière, tel un gant retourné, l'épiderme du corps³².

Si Bellmer voit dans le principe d'extraversion « [la] révolte [la] plus violente que le corps puisse formuler dans son langage propre, contre l'ordre de sa nature dont il est l'insoumis »³³, c'est que l'exposition de l'espace du dedans au dehors – qui porte atteinte à ce principe régulateur des rapports humains qu'est l'intégrité des enveloppes corporelles³⁴ – est l'occasion d'une recomposition de l'image du corps. Il me semble en effet que l'intention de Bellmer n'est pas de donner à voir le corps intérieur – du moins pas uniquement. Ce qui se joue dans l'extraversion est la chance d'une recomposition, d'une transposition où le corps devient tout autre chose que lui-même (les poumons deviennent des ailes), et trouve son « véritable endroit » dans l'exposition déplacée de « l'envers »³⁵. Voici ce qui est en jeu dans *Viol*, dessin de 1961 (fig. 3) qui propose une sorte de radiographie du corps d'Unica Zürn, la compagne de l'artiste. Dans la partie



Fig. 3, Hans Bellmer, *Viol*
©Photo RMN

inférieure du dessin, une coulée d'organes semble se déverser du corps d'Unica, en ce qui finit par prendre la forme d'un coït, lui aussi représenté en transparence. Cette exposition de l'intérieur des corps entremêlés dans l'accouplement laisse place à de singulières variations corporelles, où des tétons apparaissent dans des endroits inusités du corps de la femme, tandis que des ovaires se laissent deviner dans le corps de l'homme (on notera à ce titre la proximité entre les formes ovoïdales situées au niveau des fesses de l'homme et la représentation de l'appareil génital d'Unica). L'ouverture du corps apparaît ainsi comme le lieu d'une reconfiguration dont on peut déjà noter, j'y reviendrai, qu'elle prend la forme d'une réversibilité entre les sexes. Or, comme chez Artaud, cette reconfiguration nécessite davantage qu'une simple exposition du corps : elle met en jeu des procédés de décomposition par lesquels ce

corps est mis en pièces, afin de constituer une sorte de réserve d'éléments, de « morceaux de corps », qui pourront ensuite entrer dans des agencements nouveaux.

Ainsi, parallèlement à la poupée éventrée que Bellmer réalise en 1933 et qui avait la particularité de révéler son intérieur au moyen d'un dispositif optique permettant de plonger dans ses entrailles³⁶ – thème repris dans nombre de dessins tout au long de l'œuvre, comme *Rose ouverte la nuit*, dessin de 1935³⁷ qui figure une petite fille contemplant de façon perplexe son ventre ouvert, ou la série des déshabillages qui occupe Bellmer à partir des années 50 –, un certain nombre de dessins contemporains figurent une poupée en morceaux, notamment une série de photos de 1935 où l'on peut

³² *Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image* [1957], Paris, Allia, 2002, p. 38.

³³ *Id.*, p. 34.

³⁴ Voir ce que Lacan dit dans son *Séminaire II*, p. 54-55 (Paris, Seuil, 1978) de l'expérience de Freud dans le rêve de « L'injection faite à Irma ». La bouche ouverte d'Irma est associée par Freud à la nudité féminine, et confronte à ce qu'on ne voit jamais – l'intérieur des corps : « Il y a là, écrit Lacan, une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage [...] vision d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci – Tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe », p. 186-202.

³⁵ L'extraversion bellmérienne prend alors des accents proprement artaudiens, pour peu qu'on se souvienne de la citation de *Pour en finir...* que je donnais en introduction : « Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit ».

³⁶ Clichés photographiques publiés dans *Die Puppe*, Th. Eckstein, Karlsruhe, juin 1935. Publication française chez GLM, Paris, 1936.

³⁷ Figure 8 du catalogue *Hans Bellmer, anatomie du désir*, éd. cit.

apercevoir une poupée désarticulée, des fragments épars disséminés sur tout l'espace de la page³⁸. Ce sera alors le rôle de la seconde poupée, et de la série de dessins et de photographies qu'elle inaugure à partir de 1935, de réaliser la reconfiguration du corps en articulant à l'infini les fragments ainsi dégagés. La découverte de la jointure à boule, que Bellmer repère sur des poupées articulées de l'école d'Albrecht Dürer, va lui donner la possibilité de produire un corps « à n articulations », qu'il met en scène dans *Les jeux de la poupée*, recueil de photographies où se déploie une scénographie cruelle, rigoureusement contemporaine du *Théâtre et son double*, où les postures de la poupée sont à déchiffrer comme autant de possibilités d'un corps nouveau. Le rapprochement avec le théâtre d'Artaud, dont j'ai précisé le rapport avec la pratique graphique, est éclairant à plus d'un titre puisque l'on y retrouve ce principe *articulatoire* dégagé par Bellmer, notamment dans les textes qu'Artaud consacre, au début des années 30, aux acteurs balinais, qui proposent justement des articulations corporelles inédites : « un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, des doigts qui paraissent se détacher de la main »³⁹. La réfection du corps passe par l'adoption de nouvelles attitudes corporelles, dont les « mannequins animés » que sont les acteurs sont les médiateurs. Paradoxalement, c'est grâce à un automate – la poupée (photogramme de 1938, fig. 4) – ou à un corps devenu automate que l'on pourra désarticuler à souhait (les acteurs absolument « dépersonnalisés » d'Artaud, mais également le corps instrumenté d'Unica, ficelé de telle sorte qu'apparaissent « des boursouflures de chair, des plis, des lèvres malpropres, des seins jamais vus en ces emplacements invouables »), que sera combattu l'automatisme mortifère du corps humain, au profit d'un corps infiniment modulable.



Fig. 4, Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée*
©Photo RMN

Anagrammes, réversibilités : la vie des formes

Quelles formes prend cette recomposition du corps ? Bellmer la soumet pour sa part à un grand principe, la loi de l'anagramme. La décomposition-recomposition du

³⁸ Voir par exemple les dessins n° 17 et 22, datés de 1934, dans *Hans Bellmer, anatomie du désir*, éd. cit. Agnès de la Beaumelle, commissaire de l'exposition, parle à cet égard de dessins « aux allures d'un champ de ruines archéologiques » (« Hans Bellmer, les jeux de la poupée, les enjeux du dessin »).

³⁹ « Sur le théâtre balinais », *Œuvres*, p. 536.

corps mobilise ce que l'artiste appelle des « anagrammes du corps » : le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables »⁴⁰. Fasciné par les exemples de phrases renversées, Bellmer fait du procédé de l'anagramme une application anatomique en formulant l'hypothèse d'une ligne imaginaire qui passerait au niveau du nombril, de part et d'autre de laquelle se distribueraient des zones corporelles échangeables :

On se demande si la fausse identité établie entre bras et jambes, entre sexe et aisselle, entre œil et main, nez et talon, ne serait pas une réciprocité [...]. Ainsi voudrait-on se figurer comme un axe de réversibilité entre les foyers réels et virtuel d'une excitation, axe qui se tracerait par endroits, même dans le domaine de l'anatomie métrique, et qui, vu l'affinité oppositionnelle des seins et des fesses par exemple, de la bouche et du sexe passerait, horizontal, à la hauteur du nombril.⁴¹

Un jeu d'équivalence se met ainsi en place : œil-main, sexe-aisselle, jambe-bras, nez-talon, que l'on peut voir à l'œuvre dans les croquis de *l'Anatomie de l'image* ainsi que dans un dessin de 1961, *Les crimes de l'amour (Le sens commun)* (fig. 5) où l'on voit des pieds se superposer à certaines parties de la tête.



Fig. 5, Hans Bellmer,
Les crimes de l'amour (le sens commun)
©Photo RMN

A partir des superpositions et permutations d'organes, Bellmer entend alors composer un dictionnaire des « monstrueuses analogies-antagonismes »⁴² qui s'opèrent dans le corps à partir du moment où l'on reconnaît à un organe cette faculté de toujours entrer en résonance avec un autre. L'artiste attribue à ces analogies un statut décisif, puisqu'il va jusqu'à considérer qu'une partie du corps n'accède à l'existence qu'à partir du moment où elle peut se voir autrement que ce qu'elle est, idée que l'on trouve également sous la plume d'Artaud qui déclare que « Le propre du corps est de pouvoir être toujours autre chose que ce que l'on voit. / Le corps ne peut être apprécié qu'en fonction de cette mutation [...] / et parce qu'il changera, / hors cela / il est / sans aucune

⁴⁰ *Anatomie de l'image*, éd. cit., p. 45. On remarquera l'insistance avec laquelle Artaud et Bellmer pointent le caractère « véritable » de ce corps ainsi recomposé.

⁴¹ *Id.*, p. 18.

⁴² *Id.*, p. 39.

lisibilité »⁴³. De fait, c'est un processus analogue de réversibilité entre les organes que l'on voit à l'œuvre chez celui qui déclarait que la tâche du théâtre de la cruauté était de « faire danser des paupières couple à couple avec des rotules, des fémurs et des orteils / et qu'on le voie »⁴⁴. Notons d'ailleurs que cette réversibilité s'accompagne, chez Artaud comme chez Bellmer, d'une propension à la multiplication des organes, et notamment des seins, comme l'on peut le voir dans *Les crimes de l'amour* mais également dans nombre de dessins d'Artaud – voir par exemple la figure féminine à gauche du *Soldat au fusil*, dessin de 1946 (fig. 6), ou bien le corps recomposé dans la partie gauche de *Poupou Rabou*, qui présentent réciproquement quatre et trois seins⁴⁵.

Les anagrammes plastiques qui déforment le corps trouvent leur corollaire, chez ces deux artistes, dans une pratique poétique qui porte atteinte aux normes du langage – à cette anatomie linguistique que sont les mots de la tribu⁴⁶. Artaud fait d'ailleurs explicitement le lien entre anatomie et langue dans un fragment des *Cahiers* : « Je veux dire que la langue est une masse de chair qui vaut dans et par l'anatomie générale [qui est] depuis des siècles tronquée. [...] Nos idées ne sont fausses que parce que nos organes sont mal placés »⁴⁷. S'en prendre à la langue s'impose en ce sens comme l'unique moyen de s'extraire du corps sexué – je renvoie sur ce point aux analyses de Julia Kristeva, qui écrit dans *Polylogue* :



Fig. 6, Antonin Artaud,
Le soldat au fusil
©Photo RMN

Le « trop humain » de la sexualité humaine, cette sexualité à identification parentale, à gratifications narcissiques, ce marais de l'intersubjectivité où s'abritent les sujets unaires contre ce qui peut les mettre en danger est exigé par la loi de la stabilité sociale elle-même ; on peut dire, en conséquence – comme le dit Artaud – , qu'elle est solidaire des lois scientifiques et des lois du langage de cette même société. Toucher aux tabous de la grammaire – et peut-être aussi de l'arithmétique – c'est toucher à la recommandation sourde pour une sexualité identificatoire : la révolution du langage est une traversée de la sexualité et de toutes les coagulations sociales qui s'y collent⁴⁸.

Affirmer, comme le fait Bellmer, le lien existant entre anagrammes linguistiques et anagrammes du corps permet alors de comprendre que la réorganisation de la grammaire corporelle qui se cherche dans la pratique artistique implique, comme cette révolution poétique dont parle Kristeva, une remise en cause du corps sexué : l'impératif

⁴³ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, p. 106-107.

⁴⁴ « Le théâtre de la cruauté », dossier de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *Œuvres Complètes*, t. XIII, éd. cit., p. 287-288. Voir également tel fragment des *Cahiers de Rodez* : « Le plexus du pubis est le front des pommettes et les mamelons sont les coudes des cuisses et l'oiseau de Dieu sera poignardé à cette place par l'infini des prochaines résurrections (*Œuvres Complètes*, t. xv, Paris, Gallimard, 1981, p. 302). Reconfigurer le corps, c'est bien poignarder Dieu et proposer une résurrection de ce corps mort qu'est le corps humain actuel.

⁴⁵ Les deux artistes ont été fascinés par la figure de la Diane d'Ephèse, déesse polymaste dont s'est inspiré Bellmer pour *La toupie*, sorte de sculpture cinématique composée d'un amoncellement conique de seins monté sur un socle rotatif (1938), et Artaud dans son *Héliogabale* (1934).

⁴⁶ Bellmer s'essaie à la pratique des anagrammes, qu'affectionne particulièrement sa compagne Unica Zürn (elle publie en 1954 à Berlin un recueil d'anagrammes, les *Hexentexte*). Quant à Artaud, c'est l'ensemble de sa production scripturale qui peut être comprise comme une mise à mal – une *mal diction* – du langage, dont l'invention des glossolalies en 1943 ne serait que l'extrême pointe (voir à ce propos l'article d'Evelyne Grossman, « Maudire / maldire, supplicier la langue », in *Artaud, l'aliéné authentique*, Paris, Farrago, 2006, où elle écrit, p. 55, que le poème chez Artaud « naît par décomposition et germination de la langue »).

⁴⁷ « Je ne supporte pas l'anatomie... », texte de 1947, *Œuvres*, p. 1091.

⁴⁸ « Comment parler à la littérature », in *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 88.

d'Artaud n'était-il pas d'« émasculer l'homme », et celui de Bellmer de produire un corps « contre nature » ?

La réversibilité corporelle conduit en effet, lorsqu'elle est poussée à un certain degré, à la réduction de la différence sexuelle marquée par Dieu dans le corps de l'homme – ou plutôt à la constitution d'un corps qui ne s'arrêterait pas à cette limite. L'assimilation du corps masculin et du corps féminin, rendue possible par l'extraversion et la réversibilité entre les organes, peut ainsi être considérée comme le geste le plus anarchiste qu'opère Bellmer, qui affirme que « dans l'échelle des *inversions* auxquelles on a vu se livrer l'imagination corporelle, l'extraversion est certainement la péripétie principale »⁴⁹. En ce sens, la substitution de l'anus au vagin comme organe d'élection chez la femme dans les dessins de Bellmer revient à annuler les différences, mais pour « détruire la création en opérant un gigantesque mélange [...] et prendre ainsi la place de celui qui est à l'origine de la création, c'est-à-dire Dieu »⁵⁰. On rappellera à ce titre que la radiographie des corps présentée dans *Viol* permet d'établir une équivalence troublante entre les corps féminin et masculin, qui présentent des configurations internes similaires. L'extraversion est donc liée à la réversibilité entre les sexes et pose un principe généralisé d'équivalence. Il en va de même dans les dessins d'Artaud, qui présentent le motif récurrent d'un corps masculin affublé de mamelles, comme dans *Mr Victor*, dessin du 5 novembre 1946⁵¹, où l'on peut apercevoir un corps masculin extraordinairement allongé sur lequel on a greffé deux mamelles lourdes et pendantes. On prêtera également une attention toute particulière à *La tête bleue* (fig. 7), singulier autoportrait d'Artaud réalisé en mai 1946, où la bouche qui s'ouvre sur un cri présente bien des affinités avec un vagin. Artaud propose d'ailleurs une incarnation littéraire de ce principe d'indifférenciation sexuelle avec la figure d'*Héliogabale*, l'anarchiste couronné entouré de galles, ces hommes au sexe coupé, et qui unit lui-même les principes opposés dans son propre corps⁵².



Fig. 7, Antonin Artaud,
La tête bleue
©Photo RMN

Mais cette plasticité du corps humain ne conduit pas uniquement à la réversibilité entre l'homme et la femme ; le « corps véritable » se cherche également du côté d'un

⁴⁹ *Anatomie de l'image*, éd. cit., p. 38, c'est moi qui souligne. Ce terme d'inversion fait évidemment écho à la revendication d'un corps « contre nature » précédemment évoquée.

⁵⁰ Janine Chasseguet-Smirgel, *Ethique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champs Vallon, 1984, p. 203.

⁵¹ Collection particulière, ill. 97 dans le Catalogue *Antonin Artaud* de la BNF, éd. cit.

⁵² Semant la perversion et la destruction des valeurs dans l'Empire, c'est avant tout son propre corps qu'Héliogabale soumet au principe d'anarchie : roi pédéraste qui se veut femme, Elagabalus est ce dieu unitaire qui réalise en lui l'union des contraires, rassemblant le féminin et le masculin, l'un et le multiple, et subvertissant ainsi l'ordre (cet ordre sexué des corps anatomiques) au nom d'un « ordre supérieur » qui est « l'application d'une idée métaphysique ».

lien avec l'animal. On pense notamment à la figure récurrente du céphalopode que Bellmer décrit en ces termes : « libre de s'en tenir à une tête, de s'asseoir, céphalopode, sur ses seins ouverts en raidissant le dos que sont ses cuisses, bifurcation arquée du pont double qui conduit de la bouche aux talons ». Le céphalopode bellmérien est exemplaire de cette reconfiguration du corps humain fondée sur une réversibilité entre les parties du corps (le dos et les cuisses). Mais il est également cette « stratification provisoire d'état de vie »⁵³ qui entraîne la forme humaine dans une proximité troublante avec l'animal (on se souvient que le céphalopode surgit, dans *Mille plateaux*, lorsque Deleuze et Guattari appellent de leurs vœux « un seul Animal abstrait pour tous les agencements qui l'effectuent, un seul et même plan de consistance ou de composition pour le céphalopode ou le vertébré »⁵⁴). N'étant « pas encore sûr des limites auxquelles le corps du moi humain peut s'arrêter »⁵⁵, Artaud invente lui aussi des formes expérimentales improbables, comme cette étrange figure féminine, en bas à gauche du *Soldat au fusil*, très proche des céphalopodes bellmériens dont elle présente la caractéristique jonction entre les membres inférieurs et la base de la tête, ou bien ces hommes-tétards qui sont déclinés à l'envie dans les pages des *Cahiers de Rodez*.

Luttant contre le carcan imposé par le corps anatomique, Artaud et Bellmer mettent en scène un corps en puissance d'explosion qui se reconfigure sur un autre plan que celui de l'organisme et ouvre le corps humain à une plasticité où chaque forme n'est qu'une position d'équilibre provisoire, un perpétuel en suspens hybride entre l'homme et la femme, l'homme et l'animal. Cette commune incertitude quant aux limites du corps humain s'éprouve à travers le parcours d'une série – les centaines de céphalopodes de Bellmer et les esquisses inlassablement reprises des cahiers d'Artaud⁵⁶ – qui semble indiquer le caractère indéfini de ce processus.

Pourtant, à y regarder d'un peu près, le rapport compulsif à la série n'a pas du tout la même fonction chez les deux artistes, et marque même la limite au-delà de laquelle on aurait me semble-t-il tort de continuer à vouloir penser ensemble Artaud et Bellmer.

Si Artaud entend rendre le corps humain à une plasticité non orientée, la *projection du véritable corps* bellmérien se réduit quant à elle, sous un certain angle, à la projection du fantasme de l'homme, la question n'étant finalement pas tant pour cet artiste de savoir ce que *peut* un corps mais ce qu'on *veut* pour un corps, pour ce corps féminin, unique et obsédant motif graphique de son œuvre, qui est conçu comme une « projection du phallus »⁵⁷. Si Bellmer donne à voir les contours parfaitement dessinés d'une forme

⁵³ Artaud, lettre de 1933 à Renéville, *Œuvres Complètes*, t. v, [1964], 1979, p. 148.

⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, éd. cit., p. 312.

⁵⁵ « J'ai fait venir parfois, à côté des têtes humaines, des objets, des arbres ou des animaux », « Le visage humain », texte de juillet 47, *Œuvres*, p. 1535.

⁵⁶ Précisons ici la proximité de ces œuvres avec celle d'Henri Michaux, qui propose, avec ses *Mouvements* des années 50, un « catalogue » de milliers de signes, graphes, gestes, où l'on retrouve une déclinaison de formes zoomorphes à travers lesquelles l'artiste épelle le devenir du corps humain : « [...] homme-bouc / homme à crêtes [...] / Désir qui aboie dans le noir est la forme multiforme de cet être. [...] On ne sait à quel règne appartient / l'ensorcelante fourmée qui sort en bondissant / animal ou homme » écrit-il dans « Mouvements », in *Face aux verrous*, *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 436-438.

⁵⁷ *Anatomie de l'image*, p. 31. Bellmer n'échappe pas à une certaine idéologie phallocentriste de l'avant-garde surréaliste, ce qu'indique notamment Sue Taylor dans *Anatomy of the anxiety* : « The fantasized assaults of the female body that characterize so much of the iconography of twentieth century artistic avant-gardes, as much as we want to read them as an overturning of the repressive conventions of an entrenched aesthetic category (the idealized classical nude), must also be interrogated for their complicity with a dominant male ideology » (The MIT press, London, 2000, p. 96, je souligne et traduis : « Si l'agression fantasmatique du corps féminin si caractéristique de l'iconographie des avant-gardes artistiques du vingtième siècle peut s'appréhender comme une manière de déstabiliser, dans ce qu'elle a

qui s'offre à la satisfaction érotique de l'imaginaire, Artaud récuse absolument ce culte de l'image. Ce qu'il cherche, à « coups de sonde » et de « butoir », dans des dessins qui ne sont jamais plus que des « ébauches »⁵⁸, c'est au contraire ce « sans image » du corps humain qui ne saurait s'achever en aucune forme fixe, c'est le « corps suspendu entre toutes les formes »⁵⁹ de *l'Automate personnel*, qui préfère exposer *l'opération*, le corps étalé, fragmenté, bricolé – en voie de devenir donc⁶⁰ – plutôt que le corps rêvé du fantasme, c'est, enfin, le processus inlassable du désir et non ses incarnations furtives où rôde toujours l'inconscient.

ATER en lettres et arts à l'université Paris Diderot-Paris 7, Lorraine Dumenil achève une thèse consacrée à la question de l'agir poétique chez Antonin Artaud et Henri Michaux. Elle a publié différents articles dans des revues consacrées aux arts plastiques (*La Voix du regard*, *Art 21*) et s'occupe actuellement de la publication des actes du colloque « Participer au monde – questions autour du geste » qu'elle a organisé en décembre 2007 à l'université Paris 7. Parmi ses prochaines publications : « Les figures affectives d'Antonin Artaud » et « Les mouvements d'Henri Michaux », à paraître respectivement fin 2008 dans la *RSH* et *Le Livre des gestes*, Éditions de la *Revue Murmure*.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante :

DUMENIL Lorraine, « La projection du véritable corps : Antonin Artaud, Hans Bellmer », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 49-61.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : [l.dumenil★wanadoo.fr](mailto:l.dumenil@wanadoo.fr)

de conventionnel et de répressif, une catégorie esthétique aussi fermement établie que le nu classique, *sa possible collusion avec l'idéologie phallogénique* ne saurait cependant manquer d'être prise en considération »).

⁵⁸ « Le visage humain », texte cité.

⁵⁹ *Œuvres*, p. 203.

⁶⁰ Je renvoie ici aux brillantes analyses de Jean-Louis Scheffer qui note dans « ...cet essoufflement de la conscience... » que chez Artaud, « ce qui affleure ou surgit n'est pas l'issue mais le milieu d'un combat dans lequel est forcé à l'apparition ce qui n'était pas là » (in *Antonin Artaud, œuvres sur papier*, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle, catalogue de l'exposition au Musée Cantini, 17 juin-17 septembre 1995, éd. Musée de Marseille, p. 37).

Juliette Feyel
(Paris 10)



Le corps hétérogène de Georges Bataille

Pour un auteur qui a entamé sa carrière littéraire avec *Histoire de l'œil* (1928) et qui l'a achevée en composant un ouvrage devant s'intituler *Histoire de l'érotisme*¹, le corps – avec les mystères qu'il recèle, ses convulsions, ses beautés et ses laideurs, sa précarité mais aussi sa puissance – est d'une importance centrale. Or un passage en revue de l'iconographie que cet admirateur de Masson, Bellmer, Klossowski, Dalí, Picasso et Bacon a insérée dans ses œuvres montre une grande prédilection pour le motif de la projection des organes hors du corps. Comment l'interpréter ? Doit-on, comme Étiemble, affirmer que les éviscérations qui parcourent les pages de son œuvre relèvent d'une obsession pathologique pour le morbide issue d'un « christianisme pervers »² ? Aujourd'hui encore, et même dans les cercles universitaires les plus distingués, Bataille continue à susciter le débat. Ses propos sur le fond « tonitruant et torrentiel » de l'être et sur le rapport entre la mort et l'érotisme provoquent tantôt une aversion s'exprimant par la consternation ou le dédain railleur, tantôt – et l'on peut se demander si ce n'est pire – une sorte d'admiration puérile pour celui qu'on a tôt fait de prendre pour le représentant d'une proto-culture « underground ». De telles réactions peuvent en partie s'expliquer par le goût de Bataille pour l'outrance et l'humour noir ; elles ne devraient cependant pas brouiller notre compréhension de sa pensée. On s'interdirait notamment de saisir l'un des aspects de l'évolution de l'art moderne que Bataille a influencé. Le fait que de nombreux artistes du xx^e siècle se soient inspirés de lui a poussé Rosalind Krauss à organiser une exposition sur la notion d'« informe »³. Depuis, l'artiste Chen Chieh-Jen a développé un thème cher à Bataille dans sa vidéo *Lingchi – Echœs of Historical Photography* (2002)⁴, le très controversé Hermann Nitsch poursuit ses expérimentations de *Orgien-Mysterien Theater* (théâtre des orgies et des mystères) tandis qu'une dizaine d'artistes contemporains se sont sentis assez d'affinités dans la représentation d'une sexualité morbide et de corps désintégrés ou défigurés pour se réunir sous le thème « La part d'ombre » en référence à Bataille⁵. Au-delà des thèmes empruntés, ces hommages sont-ils pourtant toujours fidèles à l'esprit de Bataille ? Il est parfois permis d'en douter, de telles récupérations discréditant parfois la réputation d'un auteur qu'on cite beaucoup mais qu'on lit très peu. Si en France Bataille fait sa traversée du désert, il n'a jamais été aussi à la mode en Grande-Bretagne⁶ et aux États-Unis. Artistes, commissaires d'exposition, journalistes et universitaires ont fait de lui une

¹ Il reçut finalement le titre *Les Larmes d'Eros* (1961).

Les citations de Bataille se réfèrent aux *Œuvres complètes* (12 vol.), Paris, Gallimard, 1970 (abréviation : OC).

² « Erotisme (littérature) », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1992.

³ *L'Informe : mode d'emploi*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, 1996.

⁴ Le film met en images le scénario suggéré par les photos du « Supplice des cent morceaux » parues dans *Les Larmes d'Eros* (Paris, Pauvert, 1971, p. 237-239).

⁵ *La Part d'ombre*, galerie *Idées d'artistes*, 8 mars-21 avril 2007, 17 rue Quincampoix, Paris. www.idartists.com

⁶ La *Hayward Gallery* de Londres lui a consacré une grande exposition : *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, catalogue dirigé par Dawn Ades & Simon Baker, Londres, 2006.

« boîte à outils » du post-modernisme à côté de Baudrillard, Derrida, Foucault et Lacan. On est donc en droit de s'interroger sur le sens de cet engouement. Bataille à la mode ? Bataille politiquement correct ? Aurait-on mal compris Bataille ? Avec ces questions pour horizon, cet article se propose de faire une mise au point sur le rapport de cet écrivain à la représentation du corps. Bataille ne veut pas montrer le corps dans son unité et sa cohésion mais dans son hétérogénéité car, et c'est bien ce qu'il souligne, les représentations du corps impliquent des enjeux philosophiques et idéologiques que nous allons à présent examiner.

Les Larmes d'Eros (1961) et *Documents* (1929-1930) révèlent la fascination de Bataille pour les représentations de corps suppliciés et décomposés⁷ et chez lui l'expression « projections d'organes hors du corps » doit s'entendre de plusieurs façons. De la peinture européenne, il a retenu les gravures de dissections, les scènes de décapitation ou de torture. L'anthropologie lui fournit têtes réduites, vases anthropomorphiques recouverts de peau humaine, temples construits en crânes... Innombrables sont les articles où il rapporte des témoignages relatant pratiques de circoncision et mutilations rituelles. Dans *Histoire de l'œil*⁸, un organe est le héros du récit à double titre : l'œil est objet du texte car il est *projeté* hors de son orbite et évolue tout au long du texte au gré de ses transformations, en divers avatars d'une métaphore que Barthes a commentée dans un article célèbre⁹ ; c'est aussi une histoire racontée par un organe, l'œil, le sujet-narrateur étant mu essentiellement par une pulsion voyeuriste auquel le lecteur est contraint de s'identifier par un dispositif de mises en abyme identificatoires. Le motif de l'organe autonome triomphe encore dans le *Dossier de l'œil pinéal*¹⁰ ou dans *L'Anus solaire*¹¹. L'écrivain isole les organes par ses titres (« Bouche », « Œil », « Le gros orteil ») de la même façon que le cadrage du photographe découpe des jambes de danseuses, une bouche ou un orteil, que le boucher de la Villette laisse, bien alignés contre un mur, des pieds de vache¹² ou que l'amant pervers du *Chien andalou*¹³ fend l'œil de sa maîtresse d'un coup de rasoir assuré. Comment expliquer pareille complaisance dans la cruauté ?

Dans « Architecture »¹⁴, Bataille présente la pensée rationnelle comme un processus de construction verticale. Nombreux, en effet, sont les philosophes qui, de Platon à Vico, ont recours au mythe de la naissance de la pensée comme événement où l'homme se dresse pour contempler le ciel :

Le soleil, humainement parlant (c'est-à-dire en tant qu'il se confond avec la notion de midi) est la conception la plus *élevée*. C'est aussi la chose la plus abstraite [...] ce soleil-là a poétiquement le sens de la sérénité mathématique et de l'élévation d'esprit.¹⁵

En faisant de l'axe vertical le trait figuratif principal de la représentation que l'homme se fait de son corps, Bataille dévoile les enjeux idéologiques qui se cachent derrière cette sémiotique. « Le gros orteil » pervertit l'idée selon laquelle la position debout serait le fondement de la supériorité humaine. Au lieu de faire reposer cette

⁷ Planches VII, IX, XIII, XX, XXVI, XXIX et XXX, OC I.

⁸ *Id.*, p. 9-78.

⁹ « La métaphore de l'œil », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 1346-1351.

¹⁰ OC II, p. 13-50.

¹¹ *Id.*, p. 79-86.

¹² *Documents (1929-1930)*, édité à partir des originaux avec les illustrations, Jean-Michel Place, Paris, 1991.

¹³ OC I, p. 187.

¹⁴ *Id.*, p. 171-172.

¹⁵ *Id.*, p. 231.

dignité sur la raison ou sur l'âme, Bataille la fait reposer sur un pied pourvu d'*orteils* : « Le gros orteil est la partie la plus *humaine* du corps humain »¹⁶ – l'*humain* de l'humanisme est ravalé au rang du « trop humain » de Nietzsche. L'humour qui émane de cette chute signale le projet anti-métaphysique nietzschéen que Bataille reprend à son compte. Depuis les Grecs, les chrétiens et les humanistes, le corps, érigé, aux proportions équilibrées, au front apollinien, est conçu comme un réceptacle de correspondances avec les chiffres sacrés et les planètes ; il s'est imposé dans l'imaginaire collectif comme microcosme de la grande Harmonie universelle voire comme image du Créateur¹⁷. L'homme aurait utilisé sa particularité morphologique pour justifier son désir réel, celui de se rendre maître et possesseur de la nature.

Aussi bien, chaque fois que la *composition architecturale* se retrouve ailleurs que dans les monuments, que ce soit dans la physionomie, le costume, la musique ou la peinture, peut-on inférer un goût prédominant de l'*autorité* humaine ou divine.¹⁸

D'après les ethnographes, qui rejoignent sur ce point les philosophes, l'homme serait devenu intelligent grâce à la libération de sa main, c'est-à-dire grâce à la position verticale. Tout montre donc que par « son attitude, l'espèce humaine s'éloigne *autant qu'elle peut* de la boue terrestre »¹⁹, pour s'en persuader, il n'est que de songer à l'hilarité que suscite l'humiliation de celui qui, porté par l'élan le plus pur, s'étale piteusement dans la boue. La représentation du corps ressort d'une vision conditionnée par le *devoir être* de l'homme, le modèle architectural s'est donc imposé comme canon esthétique, philosophique et éthique au détriment du corps réel. *Le corps* a bel et bien occulté *les corps* et fait potentiellement de chaque corps s'éloignant de cet idéal une incongruité à la fois visuelle et conceptuelle :

la beauté serait à la merci d'une définition aussi classique que celle de la commune mesure. Mais chaque forme individuelle échappe à cette commune mesure et, à quelque degré, est un monstre.²⁰

A cause de cela, l'homme s'est mis à mépriser certaines parties anatomiquement basses de son corps, à les trouver viles, immondes ou comiques ; les institutions sociales ont à leur tour frappé ces organes de prohibition, les rendant par-là même obscènes. Bataille énumère des exemples de sociétés où les pieds sont l'objet d'un *tabou*²¹ et fait ailleurs le même type d'observations à propos des organes génitaux²². À partir des tabous liés au corps, de métonymies en métonymies, on a projeté des valeurs sur le monde. Les observations des anthropologues corroborent l'idée que la structuration culturelle des valeurs s'est faite en fonction de la perception humaine, anatomiquement spécifique, de l'espace. Tout ce qui était « élevé » fut moralement valorisé par rapport à ce qui était « bas » mais pour Bataille, faire revenir ces organes « bas » dans le champ de la pensée permet de lutter contre une attitude génératrice d'idéologie. Avec lui donc, point de « raison pure » ni de « sphère des Idées », c'est bien à une philosophie des cors, des oignons et des durillons que l'on a affaire, une philosophie qui refuse de nier les aspects décevants de l'existence et de trahir le réel sous prétexte de l'embellir.

¹⁶ *Id.*, p. 200.

¹⁷ Leiris y fait allusion dans *Documents*, éd. cit., vol. 1, p. 48-52.

¹⁸ OC I, p. 171.

¹⁹ *Id.*, p. 203.

²⁰ *Id.*, p. 230.

²¹ *Id.*, p. 201-202.

²² In « L'interdit lié à la reproduction », *L'Érotisme*, Paris, UGE 10/18, 1965, p. 55-60.

L'esthétisation du corps et l'attention qu'on accorde à la peau trahissent une volonté de voir l'homme comme entité stable, clairement définie ; de là découlent les tabous liés aux orifices, ouvertures qui laissent voir l'intérieur fluide, humoral et amorphe du corps. Or Bataille insiste sans cesse sur les flux et les impulsions qui parcourent le corps humain en tous sens, vision que l'art académique cherche à occulter. L'homme académique est une « prison d'apparence bureaucratique »²³ qui, au lieu de laisser ces impulsions se libérer sous forme de cris, de râles ou de rires préfère sublimer ses instincts et les enfermer à l'intérieur des limites du corps, « d'où le caractère de constipation étroite d'une attitude strictement humaine, l'aspect magistral d'une *bouche close*, belle comme un coffre-fort »²⁴. Dans *Documents*, Leiris aborde la représentation des organes sur les planches d'anatomie : « Si la vue de viscères animaux ou humains est presque toujours désagréable, il n'en est pas nécessairement de même quant à leur représentation figurée »²⁵. À ses yeux, les Vénus découpées en tranches et les écorchés sont « d'une extraordinaire beauté » car, en révélant la minutieuse mécanique des organes, « le corps humain s'y trouve révélé dans son mystère le plus intime »²⁶. Ce mystère n'est autre que la correspondance merveilleuse qui lie le corps humain à la nature, faisant des organes les « sceaux magiques » du « pacte »²⁷ qu'elle aurait accepté de signer avec nous. On se trouve de nouveau face à une projection fantasmatique des organes corrélative à une personnification anthropocentrique de la nature. À l'opposé, Bataille ouvre les corps pour rechercher ces états-limites où le magma furieux des organes dévoile sa présence souterraine : les épanchements de larmes, d'urine, de semence font écho à la fluidification généralisée des métaphores qui parcourent *Histoire de l'œil*. Les œufs se métamorphosent en testicules de taureau, en lait ou en sang : formes plastiques et concepts sont simultanément mis à mal. Le but n'est pas de faire du sensationnel mais de rappeler la nature informe de l'être à laquelle l'homme cherche constamment à s'arracher. Le « Jésusve »²⁸ – association de *je* et de *Vésuve* – désigne le sujet réel : volcanique, explosif, toujours en excès par rapport à lui-même. Cette esthétique paradoxale de l'« Informe » que Bataille développe²⁹ sert à empêcher qu'on isole le corps et que dans le corps on isole les organes, car on aboutirait à une nouvelle forme de récupération idéaliste de la pluralité dynamique physique à travers une formalisation de ce qui, par nature, n'a justement pas de formes.

Bataille dénonce cette tendance de la pensée qui ne peut appréhender le monde sans le forcer à entrer dans le moule de l'idée, même s'il est nécessaire d'en passer par la castration. La pensée idéaliste atteint son apogée avec Hegel qui, loin de se laisser décontenancer par les disproportions entre le réel et le rationnel, réduit immédiatement « l'antinomie abstraite du moi et du non-moi » par de savants « escamotages » dialectiques, « en donnant chaque apparition contradictoire comme logiquement déductible, en sorte qu'à tout prendre la raison n'aurait plus rien de choquant à concevoir »³⁰. En rabattant l'inconnu sur le connu, une telle rationalité ne s'apparente plus qu'à une « vulgaire voracité intellectuelle »³¹ s'appropriant goulûment tout ce qui passe à sa portée ; le corps des philosophes « dévore » toute forme d'altérité pour se

²³ OC I, p. 209.

²⁴ *Id.*, p. 238.

²⁵ « L'homme et son intérieur », *Documents*, 1930, n° 5, p. 261.

²⁶ *Id.*

²⁷ *Id.*

²⁸ OC II, p. 13.

²⁹ OC I, p. 217.

³⁰ *Id.*, p. 183-184.

³¹ *Id.*, p. 182.

l'identifier en taillant dans le tissu des phénomènes de belles « redingote[s] mathématique[s] »³². Idée et corps ne font qu'un lorsque Platon se sert du corps comme archétype de la Cité idéale. Et cette projection du corps ne se produit pas que dans le champ conceptuel ; en fabriquant des outils, l'homme réalise des objets qui prolongent ses organes et qu'il peut brancher sur son corps au gré de ses besoins, il organise le réel en le transformant en organes de substitution. La projection du corps se matérialise de la manière la plus concrète avec l'architecture et l'urbanisme qui rendent la nature conforme à l'idée, anthropomorphique :

L'homogénéité d'aspect réalisée dans les villes entre les hommes et ce qui les entoure n'est qu'une forme subsidiaire d'une homogénéité beaucoup plus conséquente, que l'homme a établie à travers le monde extérieur en substituant partout aux objets extérieurs, *a priori* inconcevables, des séries classées de conceptions ou d'idées.³³

La recreation du monde à l'image de l'homme entraîne une homogénéisation générale annulant la dichotomie homme/nature.

Cette homogénéisation pose deux problèmes. Le premier est que « la raison n'[a] plus rien de choquant à concevoir »³⁴, cela signifie la mort de la pensée comme processus d'exploration de l'inconnu. Le deuxième est d'ordre politique car l'homogénéité sociale dépend de l'homogénéité du système productif. Dans un article de 1937, Bataille développe les analogies couramment posées entre organisme et société³⁵. Le corps humain est défini comme « être composé », c'est-à-dire que ses différents organes ont la particularité de se spécialiser selon leur fonction. Les individus qui composent la société diffèrent des organes en ce qu'ils ont la possibilité d'employer une partie de leurs forces à « rompre partiellement ou totalement le lien qui [les unissent] à la société »³⁶. Or le capitalisme fonctionne comme si la société était un organisme, et la valeur des parties composant le tout s'en trouve hiérarchisée. On pourra, en cas de maladie sociale grave, sectionner le membre défectueux s'il est d'importance non reconnue, comme un appendice, ou le remplacer, comme on le fait d'un rein. Tandis que le capitaliste (de *caput*, « la tête ») domine en occupant une position vitale, le prolétaire est un organe interchangeable dont le travail ne consiste qu'à renouveler sa propre force d'organe. Paradoxe du capitalisme, cette force d'organe sert en dernier lieu à accroître la puissance d'autres organes (les moyens de production). Dans la société capitaliste, chacun vaut selon ce qu'il produit, tout est homogénéisé par une instrumentalisation généralisée de tout les éléments du corps social. Le capitaliste n'amasse lui-même de produits que pour les réinvestir immédiatement dans la production de nouveaux organes-outils. La société capitaliste produit ainsi une homogénéisation de tout ce qui est en posant l'*utile* comme but : « de son sens primitif et même de toute espèce de sens, le mot *utile* a pris une valeur *absolue*. De moyen terme l'utilité est devenue une fin »³⁷. Alors que dans le monde antérieur au capitalisme, il existait une différence essentielle entre les êtres naturels (créés par la nature) et les choses (créées par les hommes en vue d'une fin, autrement dit les organes), dans le monde moderne, chaque élément trouve sa fonction et sa valeur d'échange :

³² *Id.*, p. 217.

³³ OC II, p. 60.

³⁴ OC I, p. 184.

³⁵ « Rapports entre "société", "organisme", "être" », OC II, p. 291-306.

³⁶ *Id.*, p. 300.

³⁷ « Le paradoxe de l'utilité absolue », *id.*, p. 148.

Homogénéité signifie ici commensurabilité des éléments et conscience de cette commensurabilité [...]. La commune mesure, fondement de l'homogénéité sociale et de l'activité qui en relève, est l'argent.³⁸

Au sein de la grande organ-isation de la machine capitaliste dont la valeur principale est le travail, les hommes ne sont plus considérés comme des fins mais comme des moyens dans la course à ce qui ne peut être en réalité une fin en soi. « Le plus grand des maux qui frappent les hommes est peut-être la réduction de leur existence à l'état d'organe servile »³⁹.

Que toute forme d'altérité soit définitivement exclue de la pensée, Bataille ne saurait s'y résoudre. La philosophie, tout comme la société, ne peut éviter de produire ses propres déchets car le processus d'appropriation est précisément un processus de retranchement. En parlant du monde du spectacle qui émerge à l'époque, Bataille remarque déjà :

Hollywood pourrait être maintenant le lieu de pèlerinage de tous ceux que la vie a traités comme nous traitons vulgairement un morceau d'étoffe (par exemple quand nous y découpons un pantalon).⁴⁰

Il y aurait donc nécessairement des laissés-pour-compte que le grand corps social aurait rejetés à cause de leur valeur d'échange nulle. A partir de la comparaison organisme/société, Bataille observe que les mouvements d'appropriation doivent nécessairement être complétés par des mouvements d'excrétion. Il applique l'idée au cas Sade, en qui Breton avait vu l'un des précurseurs du surréalisme :

Le comportement des admirateurs à l'égard de Sade ressemble à celui des sujets primitifs à l'égard du roi qu'ils adorent en l'exécrant et qu'ils couvrent d'honneurs en le paralysant étroitement. Dans les cas les plus favorables, l'auteur de *Justine* est en effet traité ainsi qu'un *corps étranger* quelconque, c'est-à-dire qu'il n'est l'objet d'un transport d'exaltation que dans la mesure où ce transport en facilite l'excrétion (l'exclusion péremptoire).

La vie et l'œuvre de D.A.F. de Sade n'auraient donc plus d'autre valeur d'usage que la valeur d'usage vulgaire des excréments, dans lesquels on n'aime le plus souvent que le plaisir rapide (et violent) de les évacuer et de ne plus les voir.⁴¹

Breton en a fait un classique de la littérature alors que Sade, relégué au ban de la société pendant près de trente ans, incarnait l'exemple même de l'*homo sacer*, l'homme tabou, l'intouchable. De la Bastille au Parnasse, par un savant escamotage poétique, Breton a remis Sade en prison en émasculant la portée de ses propos. La vérité que Sade révèle sur l'essence profonde des désirs n'est pas faite pour être lue comme le produit d'une imagination délurée flottant quelque part dans l'irréalité du rêve. Cette réalité « suffocante » nous dit Bataille, est celle d'un sadisme que nous avons assujéti (dans les deux sens du mot) pour devenir civilisés. Si la pensée produit ses propres monstres en réprimant tout ce qui ne peut se parer des atours célestes de l'Idée, la société produit ses parias, ceux qui un jour finiront par fomenter des révolutions :

il ne viendrait à l'idée de personne d'enfermer les professeurs en prison *pour leur apprendre ce que c'est que l'espace* (le jour où, par exemple, les murs s'écrouleraient devant les grilles de leur cachot).⁴²

³⁸ OC I, p. 340.

³⁹ *Id.*, p. 524.

⁴⁰ *Id.*, p. 199.

⁴¹ OC II, p. 56.

⁴² OC I, p. 227.

Les produits de l'excrétion engendrée par tout système sont qualifiés d'*hétérogènes*. Est hétérogène tout ce qui ne peut servir dans l'économie du travail ou de la pensée, c'est l'inutile, l'inassimilable, l'irréductible ; c'est ce qui ne peut avoir de valeur d'échange, ce qui ne peut être récupéré par l'ordre de la Loi. « L'exclusion des éléments *hétérogènes* hors du domaine de la conscience, rappelle ainsi d'une façon formelle celle des éléments décrits (par la psychanalyse) comme *inconscients*, que la censure exclut du moi conscient. »⁴³ On peut donc affirmer que le vocable recouvre tout ce qui ne peut être organisé (et donc asservi). Comme les éléments hétérogènes sont inassimilables par la pensée, leur vue provoque soit l'angoisse – ce qui a inspiré à Julia Kristeva sa notion d'*abject* – soit le rire – un rire de déchirement tragique, mais aussi un rire dionysiaque qui affirme la vie. Les éléments hétérogènes n'étant par définition utilisables en vue d'aucune fin, ils sont souverains. En anthropologie, en politique, en économie ou dans le déchaînement de l'érotisme, le choc de l'hétérogène se manifeste par un gaspillage d'énergie improductif⁴⁴. La pensée qui s'efforce vers les limites du pensable ne peut porter sur l'hétérogène car celle-là asservit ce qu'elle touche et celui-ci ne peut être objet de science. C'est de son envers qu'elle doit tenir compte comme élément perturbateur, mais aussi comme horizon de son élan.

La réalité des éléments hétérogènes n'est pas du même ordre que celle des éléments homogènes. La réalité homogène se présente avec l'aspect abstrait et neutre des objets strictement définis et identifiés (elle est, à la base, réalité spécifique des objets solides). La réalité hétérogène est celle de la force ou du choc.⁴⁵

En s'aventurant dans les régions de l'hétérogène, elle ne peut que se dépenser à son tour en pure perte. Bataille envisage alors une connaissance paradoxale, un « non-savoir » qui se donnerait pour but d'explorer la différence non explicable. Cela supposerait qu'on puisse avoir accès à une matière antérieure à la réduction intellectuelle. Ce « non-savoir » s'apparenterait à la connaissance des mystiques primitives ou à la fulgurance de l'intuition artistique ; non pas connaissance de la maîtrise par le concept mais perte souveraine de soi dans la jouissance qui résulte du contact avec l'Autre. Comme il ne saurait s'agir d'une science, l'œuvre de Bataille se présente comme une pratique de l'hétérologie : une poétique du sacrifice.

Durkheim, Hubert et Mauss attirent l'attention de Bataille sur les phénomènes de sacrifice dans les religions antérieures aux religions abrahamiques ; mais alors que pour eux il s'agit d'un phénomène marginal, Bataille étend l'acceptation du terme en désignant par « sacrifice » toute forme de perte ou d'altération subie par le sujet, sur le plan physique ou sur celui de la représentation. Il y voit la possibilité de se libérer du monde organisé par la conscience dans la fulgurance d'un instant et d'entrer en communication avec les forces chaotiques de l'hétérogène en s'abandonnant à la démesure. La projection des organes hors du corps de la victime brise la gangue du sujet et ouvre le corps aux flux de l'hétérogène. Pour la victime, c'est la mort sans retour. Mais pour le spectateur du supplice, c'est l'occasion d'expérimenter une « petite mort » par procuration et de survivre à la communication avec l'hétérogène. L'image unie du corps est déchirée pour laisser place au réel : les humeurs et la pléthore des organes internes débordent en libérant chez ceux qui assistent au sacrifice des impulsions affectives qui submergent la conscience.

⁴³ *Id.*, p. 344.

⁴⁴ « Textes se rattachant à "La notion de dépense" », OC II, p. 147-160.

⁴⁵ OC I, p. 347.

Les allusions à des mythes solaires imprègnent de nombreux textes. En remotivant le symbole philosophique du soleil, Bataille suggère que l'impossibilité de le regarder fixement renvoie à la façon dont fonctionne la pensée rationnelle : elle est toujours médiatisée, elle n'accède au réel que par le truchement des Idées. Bataille cite Van Gogh qui peignait des « soleils » juste avant de se trancher l'oreille, Prométhée qui est puni d'avoir volé le feu aux dieux, Icare qui tombe vertigineusement d'avoir voulu s'approcher du soleil, et Œdipe qui en accédant à une connaissance insoutenable de l'homme, doit se crever les yeux. Tels sont ceux qui ont pris le risque, au prix d'une véritable perte – de la raison, de la vie – de regarder le Réel en face, au point de s'aveugler et de s'y brûler les ailes. Bataille reproche à la philosophie de se pratiquer uniquement « dans les appartements des professeurs »⁴⁶ car pour penser il faut savoir se commettre s'il le faut, « risquer sa peau ». Il parle de sa pratique philosophique comme d'une « expérience intérieure »⁴⁷ et s'adonne à des exercices spirituels destinés à produire la vertigineuse dislocation de la conscience. Voilà qui explique pourquoi il recherche sans cesse les images les plus insoutenables, celles qui nous feront frémir et qui ruineront le mieux notre idée de l'homme et du Beau. Son esthétique ne recherche pas l'élévation vers le Beau mais la jouissance du sujet par « un mouvement de va-et-vient de l'ordure et de l'idéal et de l'idéal à l'ordure »⁴⁸ caractéristique du sublime. En suppliciant le corps, on le rend à une souveraineté au-delà de la Loi, du Beau, des formes. Malgré les réticences de Deleuze à l'égard de l'œuvre de Bataille, on ne peut s'empêcher de rapprocher ce corps hétérogène du corps sans organes. Il s'agit bel et bien d'un corps amorphe car rendu aux flux du désir, libéré des images. Si le spectacle en est insupportable ou s'il provoque le rire c'est parce qu'il n'est, par définition, pas représentable, il n'appartient pas au monde, il est im-monde.

L'exemple qui illustre le mieux la poétique du sacrifice est la série de photos intitulée « supplice des cent morceaux », torture infligée au régicide Fu-Tchu-Li⁴⁹. Bataille commence par évoquer le trouble que suscite le mélange de l'horreur de la scène avec l'expression extatique qui se lit sur les traits de la victime. Sans vouloir insister sur les causes matérielles de cette mimique, Bataille considère la photo exclusivement du point de vue du spectateur, en lequel la nausée, la fascination, l'angoisse et l'extase coexistent :

Ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable [...].

Bien plus tard, en 1938, un ami m'initia à la pratique du yoga. Ce fut à cette occasion que je discernai, dans la violence de cette image, une valeur infinie de renversement. A partir de cette violence – je ne puis, encore aujourd'hui, m'en proposer une autre plus folle, plus affreuse – je fus si renversé que j'accédai à l'extase [...].

Ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse – mais qui dans le même temps m'en délivrait – était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême.⁵⁰

La conjonction des impulsions contraires caractérise le choc de la rencontre avec l'hétérogène. En s'imposant de fixer cette image à la manière dont les mystiques s'imposent des heures de contemplation des figures sacrées, Bataille explore les possibilités d'identification du voyeur avec la victime, ce point de renversement où le

⁴⁶ *Id.*, p. 227.

⁴⁷ Voir *L'Expérience intérieure*, OC V.

⁴⁸ *Id.*, p. 201.

⁴⁹ *Les Larmes d'Eros*, éd. cit., p. 237-239.

⁵⁰ *Ibid.*

sadisme s'inverse en masochisme. À partir de ce spectacle de destruction de l'image du corps, un glissement s'opère où le voyeur se trouve dés-organisé et projeté hors de lui-même. C'est une expérience « renversante » qui fait « perdre la tête » : risquer la folie, renoncer au *logos* et retourner vers le corps réel, le corps *bas*, la *chair*. Bataille reprend la tradition artistique des vanités et y imprime une inflexion moderne que seul pouvait apporter un homme de la génération suivant « la mort de Dieu », la mort du sens, celle de tout référent stable. Le motif de la projection des organes hors du corps correspond chez Bataille à la mise en pratique d'une expérience sacrificielle possible, expérimentée par le truchement de la représentation qui supplicie le voyeur, défait le *je* pour le mettre en *jeu* et le faire *jouir*.

Chez Bataille, tout art authentique est sadisme, toute posture d'esthète est masochiste. Chaque chef-d'œuvre porte la marque du génie pour autant qu'il détruit souverainement les codes de la représentation et les lois qui gouvernent notre aperception du réel. La poétique du sacrifice est une forme de reprise de la philosophie à coups de marteau, il s'agit de faire rendre gorge à l'Être. Bataille y ajoute une pratique d'écriture que les limites de cet article ne nous permettait pas d'aborder (elle consiste en un sacrifice des mots) et une invitation au lecteur à s'adonner à une forme d'exercices spirituels pervers. Au lieu de nous élever vers Dieu, il s'agit de nous précipiter dans l'effroyable non-lieu où le sujet retourne à sa nature volcanique et fait l'expérience, par procuration, de sa mort. Dans sa logique, Bataille considère la mort comme l'une des manifestations caractéristique de la *chair*, mais contrairement à ce que l'on croit trop souvent, parce qu'on l'amalgame avec Baudelaire au lieu d'insister sur l'intertexte nietzschéen, Bataille ne fait pas de l'hétérogénéité de la chair l'expression de la misère de l'homme. Au contraire, elle renvoie à sa vitalité la plus authentique, même quand celle-ci doit se manifester de la manière la plus crue. Le corps, quoi qu'on veuille en dire, n'a pas la netteté hygiénique du contour des Idées. Dans la pléthore des organes qui battent, vibrent et pullulent, se rappelle à nous ce qui nous effraie, le sort que nous réserve la mort, celui de se dissoudre dans le mouvement perpétuel de l'exubérante *natura naturans*. Comme chez Sade, la nature est dynamique et luxuriante, elle gaspille continuellement un nombre infini d'êtres vivants, en pure perte, parce qu'elle est souveraine ; les individus meurent, se désagrègent et retournent au chaos primitif. Pouvoir, l'espace d'un instant, avoir l'intuition de ce qu'est cette rencontre avec les flux dissolvants du mouvement de l'immanence permet d'accéder à la souveraineté. Dans ce décentrement du sujet opéré par l'observation du corps hétérogène, on peut revenir au raz du vécu, se départir pour un temps de toute pensée réflexive et conceptuelle pour entrer dans le vif de l'expérience intérieure et accéder mystiquement à l'immanente continuité du réel.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, Juliette Feyel enseigne à Paris 10-Nanterre où elle prépare une thèse de doctorat en littérature comparée, *Du sacré à l'érotisme, poétique et politique du sacrifice chez D. H. Lawrence et Georges Bataille*. Elle a édité et traduit les actes du colloque *Georges Bataille, de l'hétérogène au sacré* (Cambridge, 2006), publiés dans la revue *Silène* du Centre de recherches en Littérature et Poétique comparées de Paris X (www.revue-silene.com).

Pour citer cet article, utiliser la référence : FEYEL Juliette, « Le corps hétérogène de Georges Bataille », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 62-70.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : [jfeyel★yahoo.fr](mailto:jfeyel@yahoo.fr)

Béatrice Jongy
(Université de Bourgogne)



Les écorchées : Chloé Delaume et Filipa Melo

Deux romans écrits par deux jeunes femmes paraissent en 2001, l'un en France, l'autre au Portugal, dans lesquels la projection des organes est à l'origine du discours. *Le Cri du sablier*, de Chloé Delaume, est autobiographique. L'auteure raconte comment, alors qu'elle était âgée de dix ans, son père a tué sa mère puis s'est suicidé, faisant jaillir sur l'enfant épouvantée des fragments de cervelle. *Ceci est mon corps*, de Filipa Melo, fait le récit d'une autopsie amoureuse. Le cadavre d'une femme a été retrouvé, atrocement mutilé : toute la peau a été arrachée et l'intérieur du corps, comme chez les écorchés de Fragonard, est exhibé. Le narrateur, médecin-légiste, pratique l'autopsie comme un acte érotique. La description minutieuse des scènes anatomiques, dans ces deux romans, mêle tradition baroque et film *gore*, pour développer une poétique de l'horreur. Ces tableaux révèlent une fascination mélancolique pour le cadavre, mais ils se déploient avant tout comme les étapes d'une quête existentielle et métaphysique.

Un spectacle horrible

Un scénario *gore*

Hannelore Burger rappelle qu'à la fin de la Renaissance et au début de l'époque baroque, « la dissection grossit aux dimensions d'un événement social et artistique », d'un véritable « théâtre anatomique » ou « théâtre de l'horreur »¹. Chez Chloé Delaume et Filipa Melo se déploie un semblable théâtre anatomique, une exposition des organes. Dans *Le Cri du sablier*, le corps se fragmente sous la maltraitance du père – une dent saute sous ses coups – et les organes s'emballent, comme dans la scène où le père, après avoir, en camping, enfermée sa fille dans la tente où elle a suffoqué de chaleur pendant des heures, décide de la laver : « Le misérable cœur s'emballa bleu au garrot scellé givré pudeur Cellophane tétanie »². Mais c'est surtout lors de la scène de l'incipit qu'a lieu l'étalement des organes. Le père tue la mère à coups de fusil puis se suicide, faisant jaillir par deux fois le sang. La petite fille se sent contaminée par « le jus du parvenu » – c'est-à-dire du père. Dans l'entretien que nous avons eu avec Chloé Delaume³, celle-ci est revenue sur cette peur de la contagion par le sang. Lorsque le père se fait exploser la tête, la narratrice reçoit des fragments de cervelle : le père s'infiltré sous la forme d'un inceste organique. La scène fondatrice, affirme la romancière,

¹ Hannelore Burger, « Une histoire du regard anatomique », in Christine Lecerf et Hannelore Burger, *Corps blessés, peines intimes autrichiennes*, Rouen, PUR, 1991, p. 53.

² Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Tours, Farrago, 2001, p. 42.

³ Entretien avec Chloé Delaume, Paris, le 19 août 2007.

n'est pas tant le meurtre de la mère et le suicide du père que l'éclatement de la cervelle, et sa projection sur son visage et sa robe. Dès le début du roman s'opère donc une inquiétante communication entre l'intérieur et l'extérieur. Le corps devenu poreux cesse d'être un corps propre. La quête de la narratrice consiste à se réapproprier son enveloppe charnelle, à expulser le grain du père immiscé en elle. Les nombreuses tentatives de suicide par voie médicamenteuse, suivies de lavages d'estomac, correspondent au désir d'un nettoyage organique, d'un désensablage. La méthode choisie vise à épargner aux autres l'explosion des organes subie par la narratrice. Cette projection des organes du père est le pendant du geste haineux dans lequel la mère la mit au monde. La narratrice place dans la bouche de sa mère des propos qui font d'elle un organe en trop dans les entrailles de la mère⁴. La projection d'organes est ainsi à l'origine et au terme de l'existence.

Chez Filipa Melo, l'horreur prend la forme d'une perversion, puisque le narrateur frôle la nécrophilie. Le corps d'Eduarda, la victime, est écorché, de sorte que l'intériorité est lisible à l'extérieur. Hugues Marchal note que « l'évocation des organes internes offre une figure de l'individualité quelconque », « une intimité sans singularité »⁵. Il montre comment, « dans cet espace sans visage », non cartographié par le regard social, les distinctions personnelles cessent d'avoir cours. « Privé de sa familiarité externe », le corps peut apparaître comme inhumain⁶. On devient un monstre. En effet, comme le rappelle Hugues Marchal, la crainte et le malaise sont désormais attachés au monde viscéral, qui, « doté d'une vie autonome de mieux en mieux connue, [...] semble radicalement étranger aux préoccupations du sujet individuel. » C'est ce corps privé d'identité que Filipa Melo met en scène, à la manière d'un thriller : « Il est impossible d'établir l'âge ou le poids approximatif [...]. On peut voir la colonne vertébrale et les os du rectum et du bassin, ainsi que les muscles postérieurs du tronc, des bras et des jambes »⁷. La description de ce cadavre, qui fait naître chez le narrateur un sentiment amoureux, est l'occasion, comme chez Chloé Delaume, de mettre en place une poétique de l'horreur.

Poétiques de l'horreur

Chez Chloé Delaume, la scène traumatisante est à l'origine du lyrisme. Les métaphores baroques, termes rares, jeux de mots poétiques, références intertextuelles abondent pour dire l'horreur. « Je t'éviderai de moi mon charmant Roi pécheur mes tripes empoissonnées au fumet aigue-marine »⁸, écrit par exemple la narratrice. La grammaire est mise à mal, la ponctuation rare, uniquement constituée de points. Dans une conférence donnée à la Bibliothèque Nationale de France, la romancière dit avoir voulu dans *Le Cri du sablier* une langue aussi abîmée que le corps de l'enfant. Quant aux vers blancs dont est tissée son écriture, ils correspondent aux vers des cadavres parentaux...⁹ C'est la musique de l'alexandrin, ou plutôt de l'hémistiche, qui est choisie pour raconter la scène du massacre :

⁴ Chloé Delaume, p. 64.

⁵ Hugues Marchal, « Voyages entre tradition et novation : repères historiques et génériques », in *Voyage intérieurs* (actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, novembre 2004, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/voyages.pdf, p. 10.

⁶ *Id.*, p. 12-13.

⁷ Filipa Melo, *Ceci est mon corps*, Paris, Actes Sud, p. 37-38.

⁸ Chloé Delaume, p. 27.

⁹ Conférence du 9 juillet 2006 dans le cadre des rencontres « Ecrire : Dix leçons sur la littérature ».

En banlieue parisienne / il y avait une enfant. / Elle avait deux nattes brunes, un père et une maman. / En fin d'après-midi le père dans la cuisine / tira à bout portant. / La mère tomba première. / Le père visa l'enfant. / Le père se ravisa, / posa genoux à terre / et enfouit le canon / tout au fond de sa gorge. / Sur sa joue gauche l'enfant / reçut fragment cervelle.¹⁰

Cette sorte de comptine cruelle, en vers, permet de tenir l'horreur à distance. Mais il s'agit aussi de faire pièce au chaos, par l'alexandrin raisonné hérité de la tragédie classique. Derrière le destin de la narratrice se cache celui des héros raciniens. « *Dans un mois, dans un an, le sable se fait souvent l'allié des ovipares* »¹¹, écrit la narratrice devenue Bérénice. Métamorphosée en héroïne tragique, elle peut, grâce à la lecture et à l'écriture, faire d'une scène de film *gore* une scène de grande tragédie.

Dans *Ceci est mon corps*, la poétique de l'horreur correspond à ce que Rita Bischof dit du regard anatomique, tel qu'il s'est formé depuis le xvii^e siècle : « Un regard qui morcelle l'être humain, le décompose en ses parties [...]. Ce faisant, l'effroi que suscite le cadavre est paradoxalement anéanti »¹². On trouve cette neutralité clinique dans l'écriture de Filipa Melo : « J'ai coupé ton tronc en Y. Je t'ai ouverte par une incision profonde, s'étendant de la cage thoracique à la cavité abdominale et se terminant sur l'os pubis. Je t'ai éventrée »¹³. La précision technique a quelque chose d'effrayant, qui rappelle ce que Günther Anders disait de la banalité de l'horreur chez Kafka – stigmatisant entre autres son « langage de procès-verbal »¹⁴, qu'il apparentait à la déshumanisation à l'œuvre dans les camps de la mort. Chez Filipa Melo, les métaphores désacralisent le corps humain, l'avilissent : « [Le cœur] n'est qu'une masse molle, rouge et jaune, en forme de poire, inélégante »¹⁵. L'auteure se révèle, dans cette vision morbide, héritière de l'horreur de son siècle.

Mais la projection des organes est aussi un spectacle. Le corps est à la fois grotesque et sublime. Les organes qui lui sont arrachés sont contemplés, pesés, caressés. Le narrateur poursuit : « Je suis soulagé de voir mes soupçons se confirmer. Ton corps est beau au-dedans. » Cette vision rappelle l'étrange gravure de Gauthier d'Agoty, *L'Ange anatomique* (1746)¹⁶, qui représente, de manière esthétisante, une femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum, et dont la peau déployée dessine deux ailes rouges. Quant à la représentation morbide du corps disséqué, elle s'apparente aux *Écorchés* de Fragonard, figés dans des attitudes théâtrales¹⁷. Saisissant dans ses mains le cerveau, le cœur, le foie, les poumons, les reins, l'estomac et les intestins, le narrateur les admire, dans une attitude héritée de la tradition chrétienne des reliques et des *Mirabilia*, laquelle, rappelle Hugues Marchal, « s'est notamment exprimée dans l'*anatomia sacra*, une pratique liant étroitement inventaire scientifique et célébration du créateur »¹⁸. A cette différence près que chez Filipa Melo ce n'est pas le créateur qui est célébré, mais les organes eux-mêmes, et, partant, le sujet qu'ils constituent. L'autopsie est un rituel esthétique et passionné. « Mes mains seules suivent

¹⁰ Chloé Delaume, p. 19-20. Les barres obliques sont de mon fait.

¹¹ *Ibid.* D'après les vers de Racine : « Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous, Seigneur, / Que tant de mers me séparent de vous ? » (*Bérénice*, IV, 5, in *Œuvres de J. Racine*, t. 2, Paris, Hachette, 1865, p. 424).

¹² Rita Bischof, « Aphorismes sur le cadavre », in Christine Lecerf et Hannelore Burger, *op. cit.*, p. 98.

¹³ Filipa Melo, p. 95.

¹⁴ Günther Anders, *Kafka, Pour et contre*, Paris-Strasbourg, Circé, 1990, p. 99.

¹⁵ Filipa Melo, *Ceci est mon corps*, éd. cit., p. 99.

¹⁶ Collection du Musée d'Histoire de la Médecine et de la Pharmacie de Lyon.

¹⁷ Utilisant des cadavres à des fins artistiques, Honoré Fragonard réalisait en effet des sculptures de corps réels, comme le « Cavalier de l'Apocalypse » ou « L'Homme à la mandibule » (1766 et 1771). Collections du Musée Fragonard à Maison-Alfort.

¹⁸ Hugues Marchal, art. cit., p. 10.

machinalement la technique, dit le narrateur. Moi, je suis en train d'entrer en toi. Et cela est un acte sacré. [...] J'ai inauguré la cérémonie »¹⁹. Le narrateur entend la musique jouée par chaque organe, renouant ainsi avec l'étymologie du terme « organe »²⁰, et adopte le regard clinique moderne, tel que l'a décrit Foucault : « Le regard clinique a cette paradoxale propriété *d'entendre un langage* au moment où il *perçoit un spectacle* »²¹.

Cette fascination devant l'horreur, qui travaille les deux romans, révèle un fantasme morbide : celui du cadavre.

La tentation du cadavre

Des corps vides ?

Comme le rappelle Anne Simon dans son article « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », ce qui est à lire dans les entrailles, dans l'Antiquité, c'est un ordre divin du cosmos²². A l'époque moderne, l'organe parle encore, mais « l'anatomie morcelle les corps, pour donner naissance à une médecine qui fait parler des organes décontextualisés, privés non seulement de leur relation à un cosmos qui n'existe plus en tant que tel, mais de leur lien entre eux et au sujet lui-même »²³.

Ainsi, chez Chloé Delaume, il n'y a pas de résurrection de la chair, pas de transcendance, seulement un héritage psychologique. L'étalement des organes *pharmakoi* rappelle le sacrifice antique²⁴. Mais que donnent-ils à lire, si ce n'est la folie du père ? Dans la littérature contemporaine, la psychanalyse a remplacé les dieux.

Chez Filipa Melo l'être humain semble n'être qu'un assemblage d'organes. En cela, elle se rattache à une veine narrative du xx^e siècle dont Anne Simon a montré qu'elle nie à l'organe toute forme de transcendance. « Ce que disent ces ventres ouverts sur l'abîme de la chair, c'est l'absurdité même de la mort et l'inanité du sacrifice lui-même »²⁵. Ainsi s'explique le désinvestissement final du narrateur de *Ceci est mon corps* : « Celui-ci n'a été qu'un corps de plus. Et il n'y a rien d'autre à raconter »²⁶. Une fois le cérémonial terminé, le corps est tout à fait mort. Il n'y a pas de lien au divin, pas d'éternité de la chair. Le corps n'est plus que le livre où se feuillette la douleur d'être au monde.

¹⁹ Filipa Melo, p. 76.

²⁰ Le grec *organon* désignait aussi bien l'instrument du musicien que l'outil de l'artisan.

²¹ Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, Quadrige, 2003, p. 108.

²² Anne Simon, « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 5.

²³ *Id.*, p. 6.

²⁴ Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ Anne Simon, art. cit., p. 10.

²⁶ Filipa Melo, p. 143.

Langue d'organe et expression somatique

Ce n'est pas seulement dans l'antique science des haruspices que l'organe parle. C'est aussi le cas dans la psychanalyse freudienne, où il s'agit d'une langue pathologique. Chez Freud il n'y a pas de langue du corps (*Körpersprache*), mais il utilise le terme de langue d'organe (*Organsprache*), dans la section conclusive de l'essai sur *L'Inconscient*, à propos de la schizophrénie²⁷. C'est donc seulement parce que quelque chose défaille dans la langue que le corps intervient.

Il en est ainsi chez Chloé Delaume. D'abord, le langage se modifie avec le corps. Sous les coups du père qui veut extirper d'elle le mot « papa », elle perd une dent, ce qui entraîne un défaut de prononciation. Enfin le père, en se tuant, projette sur elle des fragments de cervelle. Ces bribes organiques sont un poison qui vient obstruer la parole. Le monde, dans *Le Cri du sablier*, est pollué par les autres, qui laissent s'échapper organes et mots, jusqu'au médecin qui, auscultant la narratrice, « l'asperge de vocables »²⁸. Dès lors, afin de se prémunir des déjections d'autrui, Chloé se ferme, c'est-à-dire qu'elle ferme la bouche. Après la mort des parents, elle est ainsi aphone, victime de dysphonie spasmodique. Le titre – *Le Cri du sablier* – fait évidemment écho au cri de Munch, et à celui de Bacon : on pense à la bouche noire, muette, des autoportraits. Comme l'a montré Marie-Albane Rioux-Watine dans *Le Discours des organes*, la bouche peut se refermer, donc protéger l'individualité. Mais elle présente aussi le risque de l'écoulement²⁹. L'enfant vomit, pour expulser tout ce qu'elle a amassé en elle des autres. Cette expulsion, cette projection d'organes imaginaires – ceux du père – est rassurante. Elle prouve que les organes de la fille, sont, quant à eux, bien vivants, bien accrochés à son corps. Car la dysphonie avait semé le doute : l'obstruction de la parole serait due à la mort des organes et à leur errance à l'intérieur du corps. C'est le cœur, remonté dans l'œsophage, qui entraverait le passage dédié aux mots.

Le titre choisi par Chloé Delaume est éminemment freudien. La théorie freudienne fait en effet état d'un noyau de névrose, d'un grain de sable au centre de la perle. Or une perle est la concrétion nacrée qui peut se développer en réaction à la présence d'un grain de sable introduit artificiellement. Ce dernier est recouvert, au fil des années, de fines couches concentriques de sécrétion. De même, dans la névrose, le grain de sable est enduit d'une substance symbolique. « Le *grain de sable* somatique est proprement l'embrasseur de la *machine* névrotique », écrit Paul-Laurent Assoun³⁰. La névrose sinistre l'organe, déclenchant de nombreuses pathologies³¹. Ainsi Chloé souffre-t-elle d'un ulcère, trou dans l'estomac qui imite le trou dans le crâne du père. Il faut alors désensabler les organes en les projetant symboliquement hors de soi. Tel est le rôle de substitut tenu dans *Le Cri du sablier* par les jouets que l'enfant ne cesse de laver.

Chez Filipa Melo, le narrateur éprouve également des difficultés à être au monde. Il avoue que chacune des autopsies qu'il pratique n'est que la répétition de la sienne

²⁷ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur Corps et symptôme*, vol. 2 : *Corps et Inconscient*, Paris, Anthropos, 1997, p. 77.

²⁸ Chloé Delaume, p. 11.

²⁹ Marie-Albane Rioux-Watine, « La bouche, orée du corps interne : sur Claude Simon », in *Le Discours des organes*, éd. cit., p. 29.

³⁰ Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 33.

³¹ *Id.*, p. 48.

propre : « Chaque cadavre que je vois est comme un miroir qu'on me présente »³². Comme l'observe Rita Bischof, « le silence et l'indifférence absolues du cadavre en font le modèle adéquat d'un individu autarcique », tendu alors vers cet idéal cadavérique. Or, dans la mélancolie, le sujet s'immobilise, « il réalise, déjà de son vivant, une sorte de mimique du cadavre »³³. Ainsi, dans *Ceci est mon corps*, le héros, personnage mutique replié sur lui-même, incapable de nouer une relation amoureuse par déformation professionnelle – il voit dans chacun un cadavre en sursis – redoute d'être un mort-vivant. Lors de ses angoisses nocturnes, il passe mentalement en revue ses organes afin d'éloigner le spectre de la mort. Le médecin-légiste est un héritier de Bichat. En effet, comme le rappelle Michel Foucault, Bichat découvre qu'il n'y a pas une mort, mais des morts successives des différents organes³⁴. « Il faut donc, écrit le philosophe, substituer à l'idée d'une maladie qui attaquerait la vie, la notion beaucoup plus serrée de *vie pathologique* »³⁵. Cette idée traverse le roman de Filipa Melo. « La mort et la terre coulent dans notre sang, affirme le narrateur, c'est lui qui les transporte en nous. Toute la vie durant. C'est lui qui, à la fin, leur cède la place et nous laisse mourir. Et nous devenons mort, et nous devenons terre »³⁶. Ce que crie l'organe dans la main du médecin-légiste, ce n'est rien d'autre que la mort. « J'écoute à présent la mort dans la voix de tes organes », confie le héros au corps qu'il autopsie.

Cette même mélancolie traverse l'œuvre de Chloé Delaume. Au cours de notre entretien, elle décrit sa vision cauchemardesque du vivant, où les autres sont perçus comme des organes en sursis, des amas de viande³⁷. Elle pense à l'état du corps des autres, elle voit le nombre de litres de sang, le nombre d'os, de muscles, etc. que représentent les gens assis dans le métro. Comme l'écrit Foucault, « percevoir le morbide est une certaine manière de percevoir le corps »³⁸. L'espace de l'organisme correspond à l'espace de la maladie. Désormais, on parle de souffrance des organes.

Néanmoins, cette perspective morbide n'exclut pas la recherche d'un sens dans l'explosion des corps.

Le sens de l'organique

Autopsychographie

Les deux romans sont construits sous forme d'un dialogue à visée maïeutique. Dans *Le Cri du sablier*, la projection des organes du père est à l'origine d'un parcours mimétique : le père s'est enfoncé le canon du fusil dans la gorge, devant l'enfant médusée. Celle-ci aura la sensation d'avoir la gorge obstruée. Par l'aphonie, elle reste fixée sur cette seconde où le père l'a regardée avant de mourir. L'explosion du verbe fait ensuite écho à l'explosion de la cervelle paternelle. La narratrice oppose au silence qui lui a été imposé et aux commentaires sur son « cas » la profusion de son propre langage

³² Filipa Melo, p. 26.

³³ Rita Bischof, art. cit., p. 97.

³⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 144-145.

³⁵ *Id.*, p. 156. Expression empruntée à François Broussais, *Histoire des phlegmasies ou inflammations chroniques*, Paris, Gabon, 1808, vol. 1, p. 54-55.

³⁶ Filipa Melo, p. 117.

³⁷ Entretien avec Chloé Delaume, Paris, le 19 août 2007.

³⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 195-196.

qui asphyxie littéralement le lecteur et l'empêche d'établir son propre discours sur l'événement. L'écriture de Chloé Delaume est un contre-poison. « La syntaxe est un anticorps », déclare la romancière³⁹. Les organes du père, projetés par l'explosion, sont dits, on l'a vu, *pharmakoī*. Il faut, pour qu'ils cessent d'obstruer la parole, les recracher par l'écriture. Tel sera le cri du sablier.

Ceci est mon corps est également le récit d'une conquête de soi. Projeter les organes hors du corps, c'est, pour le médecin-légiste, faire émerger ses propres fantasmes. Aussi son monologue vient-il interférer avec la narration extradiégétique. L'autopsie est également un acte psychanalytique, et l'autoportrait psychologique de la « patiente » se confond avec celui du narrateur. Ce corps sans visage, uniquement constitué d'organes, peut devenir le paradigme de l'humanité. Hugues Marchal a montré en effet comment, dans l'autoportrait anatomique, le je « parle au nom de l'humain »⁴⁰. Ce corps sans organe est le portrait du narrateur – on l'a vu –, mais aussi du lecteur. Son anonymat en fait le support de toutes les identités possibles : l'autoportrait universel. Il recèle en lui toutes les énigmes de l'humanité. La lecture des entrailles est donc à la fois un acte d'amour et de reconnaissance, une « autopsychographie », pour reprendre le terme d'un autre auteur portugais⁴¹. La vérité est dans l'aveu suprême du corps. Le narrateur commente l'étymologie de l'autopsie : « *Autos opsīs*. En grec. Examen de soi-même. Voir par soi-même, de ses propres yeux, sans intermédiaire »⁴². Tenant les organes d'Eduarda entre ses mains, dans la dernière scène d'autopsie, le héros écrit : « Seul, je manipule à bout de bras ce qui reste de toi. [...] Ceci est mon corps »⁴³.

Le héros de *Ceci est mon corps* a fait une psychanalyse, et ouvre son âme au corps d'Eduarda, le cadavre se substituant au psychanalyste. Dans *Le Cri du sablier*, Chloé dialogue avec son psychanalyste, avant de révéler qu'il s'agit d'une figure imaginaire. « Car depuis le début tout n'était qu'autopsy », écrit-elle à la fin de l'ouvrage⁴⁴. La lecture des entrailles n'est plus celle d'un destin régi par les Dieux, mais recèle les clés des symboles dénoués par la psychanalyse. Le discours des organes serait la forme moderne de la psychanalyse, supérieur à celle-ci en ce qu'il transcende les catégories de la vie et de la mort, comme la littérature.

Le livre des vivants et des morts

Aussi les corps ouverts dans ces deux romans ne sont-ils pas les corps ouverts pour rien de la science moderne. Si l'organe tient un discours, c'est qu'il est porteur de sens. La lecture des entrailles dans ces deux ouvrages est à rapprocher de la catharsis qu'Antonin Artaud attribuait à la peste. Le poète comparait en effet cette épidémie à une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison, aboutissant à « une extrême purification »⁴⁵. Comme la peste, la violence à l'œuvre dans la projection des organes s'avère rédemptrice.

³⁹ Conférence du 9 juillet 2006 à la Bibliothèque Nationale de France.

⁴⁰ Hugues Marchal, art. cit., p. 10.

⁴¹ Fernando Pessoa, *Cancioneiro*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 221.

⁴² Filipa Melo, p. 25.

⁴³ *Id.*, p. 141.

⁴⁴ Chloé Delaume, p. 123.

⁴⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Gallimard, 1987, p. 31.

Le nom de plume de Chloé Delaume est inspiré de l'héroïne de *L'Écume des jours* de Boris Vian et du livre d'Antoine Artaud *L'Arve et l'Aume*. Par l'écriture, elle s'octroie une nouvelle identité. Ce retour aux origines, ce retournement du temps, trouve d'ailleurs son expression dans la métaphore du sablier, principe poétique du roman. Il est également significatif que son aphonie ait duré neuf mois, au terme desquels l'enfant accède à elle-même. « Il m'avait fallu voir pour devenir humaine »⁴⁶, écrit-elle. Ce qui est projeté avec les organes du père, puis mûri et décrypté, c'est l'image de soi d'une enfant restée jusque-là sans identité, puisque les parents ne parlaient d'elle qu'au neutre, disant : « l'enfant ». Il a fallu voir pour être, il a fallu la mise en images. La projection des organes est une révélation. Au cours de l'entretien que nous avons eu, la romancière explique que le mot *pharmakos* qu'elle emploie à propos des organes du père renvoie à la tragédie grecque, à la notion de bouc émissaire, c'est-à-dire de catharsis. Pour elle, la projection des organes est une forme de transgression sacrée.

Chez Filipa Melo s'opère une semblable catharsis. A la fin de l'autopsie, le médecin recoud le cadavre et met fin à la cérémonie en déclarant : « Ceci n'est plus mon corps »⁴⁷. Plus haut il affirmait : « L'intérieur du corps humain est un terrain inviolable où l'on ne pénètre jamais sans crainte, violence, douleur ou passion »⁴⁸. Ces termes rappellent ceux avec lesquels Antonin Artaud décrit le théâtre de la cruauté. Le corps écorché d'Eduarda sert de guide à ceux qui l'étreignent. Ainsi son père, butant sur le corps sans savoir qu'il s'agit de sa fille, s'exalte à son contact, et lève les bras au ciel. Le don d'organes fait par les morts aux vivants est une offrande spirituelle pour ceux qui ont la foi. Dans la perspective matérialiste qui est celle de la narration, le cadavre d'Eduarda s'inscrit dans la chaîne du vivant. C'est un chien qui découvre le cadavre. Il fait corps avec lui, enfouit son museau dans les chairs. Le goût acide le désoriente, il s'enfuit et se noie dans la rivière. Conformément à la philosophie platonicienne et la zoologie aristotélicienne, il semble qu'il y ait chez Filipa Melo une continuité entre les animés, hommes et bêtes. D'ailleurs Eduarda est vétérinaire en zone rurale, et son collègue ne cesse de la comparer à un renard. Mais à la différence des philosophies antiques, une rupture s'opère ici dans la chaîne : les dieux sont le maillon manquant. S'il y a un ordre du monde, c'est une harmonie sans transcendance. La pluie diluvienne qui s'abat sur le corps, aveugle le chien et le précipite dans la noyade peut être le symbole ambivalent d'un côté d'une arche manquante – puisque le chien meurt –, de l'autre d'une purification possible – elle lave le corps mutilé d'Eduarda. « Ce qui m'intéressait, dit Filipa Melo au cours d'un entretien paru dans la revue *Periférica*, c'était une forme de transcendance qui est une transcendance inévitable, et ce que montre le livre, c'est que ce qui reste de nous à notre mort est la mémoire »⁴⁹. Ce que la romancière appelle transcendance n'est en réalité rien d'autre qu'une forme de transmission au sein de l'humanité, du mort au vivant, de la page au lecteur, une pérennité qui est celle du temps de la lecture et de la remémoration de cette lecture. A la fin de l'autopsie, le narrateur confie au cadavre : « Je t'avoue que je ne vais pas tarder à tuer tout ce que j'aime, parce que ce qui est mort, je pourrai m'en souvenir et que la mémoire, plus que la vie, est le contraire de la mort »⁵⁰. Filipa Melo déclare : « Pourtant, avant l'idée d'écrire une fiction il y a eu l'idée de faire une sorte de guide des vivants pour les morts »⁵¹. Le guide, c'est le médecin-légiste, le

⁴⁶ Chloé Delaume, p. 18.

⁴⁷ Filipa Melo, p. 142.

⁴⁸ *Id.*, p. 76.

⁴⁹ Entretien avec Maria Filomena et Fernando Gouveia, in *Periférica*, numéro 1, printemps 2002. Publication en ligne. <http://www.periferica.org/numero01/entrevista.html>. Je traduis.

⁵⁰ Filipa Melo, p. 137.

⁵¹ Entretien dans la revue *Pérférica*, éd. cit.

seul qui aura su regarder et écouter Eduarda dans un ultime dialogue étrangement amoureux. Les morts parlent à travers lui, il n'est que l'interprète, le traducteur de la langue des organes⁵² – ainsi, lorsqu'il dépose au tribunal, il use de la formule : « Un tel m'a dit »⁵³.

Cette transmission n'est possible que parce que le cadavre d'Eduarda recèle une harmonie cachée. Comme le rappelle Anne Simon, pour qu'aboutisse la lecture des entrailles, qui consiste à tenter de recevoir une réponse à une question précise, il faut que la victime soit sans défaut, sous peine d'attirer la colère des dieux⁵⁴. Aussi, si le dialogue s'installe entre la dépouille et le médecin, si la projection devient un lien entre eux, c'est parce que les viscères d'Eduarda sont un instrument qui entre en résonance. Le récit *Ceci est mon corps* s'achève sur l'enterrement de la jeune femme, au cours duquel son collègue, qui n'a cessé de l'aimer, lui annonce : « Très vite tu deviendras air, eau, terre ».⁵⁵ C'est d'une fusion cosmique qu'il est question ici, et que permet l'œuvre du médecin-légiste. L'ouverture du corps permet aux morts d'entrer pleinement dans la mort, comme l'ouverture d'un autre corps leur a jadis permis d'entrer dans la vie. La projection des organes est un rite de passage. Le médecin-légiste est aussi obstétricien, puisque sous son action, la chair des morts se fait Verbe.

La projection des organes comme mise en image, lecture, interprétation et révélation, est donc une métaphore de la littérature. Chez Chloé Delaume, l'écriture, violente, est une dissection de soi au scalpel, mais qui permet paradoxalement de vérifier que ses propres organes sont bien vivants, et de triompher ainsi définitivement du père que la décomposition a vidé des siens. Quant à Filippa Melo, elle rappelle que parler aux morts, parler des morts, est aussi un enjeu de la littérature.

Béatrice Jongy est maître de conférences en Littérature Comparée à l'Université de Bourgogne. Elle a soutenu une thèse en décembre 2004 intitulée « L'écriture de soi au tournant du siècle : une quête ontologique, chez Rilke (*Les Carnets de Malte Laurids Brigge*), Kafka (*le Journal*) et Pessoa (*Le Livre de l'Intranquillité*). » Elle travaille sur les représentations contemporaines de soi, les rapports transdisciplinaires et les études théâtrales. Elle a co-organisé le colloque : « Le texte littéraire et les arts dans l'espace germanophone : une correspondance des langages ? » (Paris 3, FU Berlin, CIERA), et co-édité les actes *A la croisée des langages*, PSN, 2006. Elle a notamment publié sur Fernando Pessoa, Kafka et Günther Anders, Kafka et Kubin, Ionesco.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : JONGY Béatrice, « Les écorchées : Chloé Delaume et Filipa Melo », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 71-79.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : bjongy★free.fr

⁵² Filipa Melo, p. 23.

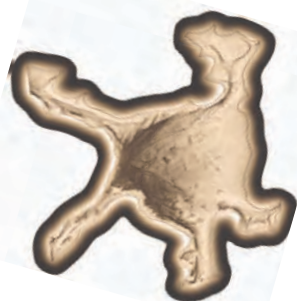
⁵³ *Id.*, pp. 24-25.

⁵⁴ Anne Simon, « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », art. cit., p. 6.

⁵⁵ Filipa Melo, *Ceci est mon corps*, op. cit., p. 170.



Scènes anatomiques



Julien Milly
(Paris 3)

De la transgression à l'écran : l'intérieur exposé



Tout ce qui, dans la nature, coule lourdement, douloureusement, mystérieusement [est] comme un sang maudit, comme un sang qui charrie la mort. Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique.
G. Bachelard¹

À suivre l'œil de la phénoménologie, il y aurait en l'homme un désir de voir les matérialités organiques s'incarner jusque dans les paysages les plus éloignés. Claire Denis avec *Trouble every day* (2001) investit de tels territoires, quand elle cherche à filmer les entrailles ou à scruter l'intimité silencieuse de corps avilis. Loin de se limiter à des vues intracorporelles, la réalisatrice pense une trajectoire narrative et esthétique au cours de laquelle chaque intérieur évoquerait des profondeurs habituellement soustraites du regard. C'est à un parcours de la chute que nous invite la réalisatrice, magnifiant des écoulements filmiques, exacerbant maintes dépressions figuratives. Plusieurs niveaux de projection y sont envisagés. Claire Denis dramatise pour commencer une chair cinématographique protubérante : fondus, poïétiques effondrées, montages d'absorbement, cisèlements ou effractions des limites intensifient une descente outragée à même l'organicité de l'image. *Trouble every day* « coule lourdement [...] comme un sang qui charrie la mort »² ! Un informe semble sourdre ainsi du tissu transgressé, un informe qui n'est pas sans un arrimage avec une écriture du désir. Le film, qui repose sur une intrigue et des personnages précis, côtoie par ailleurs l'atroce : Shane et Coré, qui ont testé de nouveaux produits pharmaceutiques, présentent depuis des atteintes sévères. Aimer, pour eux, c'est aller jusqu'à l'extrême de la possession. Tandis que le premier, en voyage de noces avec June, espère retrouver cette jeune femme qui l'attirait, celle-ci est séquestrée par son mari Léo – l'auteur des expérimentations – médecin désavoué à présent par la communauté scientifique.

Le film va donc jusqu'à inquiéter par des représentations extrêmes. Nous voudrions cependant nous intéresser davantage aux zones de vacuités figuratives que la cinéaste aménage dans son œuvre. Ce sont là des écrans de projection internes au corps artistique, conduisant la mise en scène « au bord du vide »³, et dont la particularité

¹ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 73.

² *Ibid.*

³ A. Bonfand, « Entre l'écran et son double » in J. Aumont (dir.), *La Mise en scène*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2000, p. 151. À propos de l'usage de l'écran dans *Détective* (Godard), l'auteur montre comment le procédé délocalise la mise en scène vers un en-dehors narratif : « De tels plans poussent la mise en scène vers l'extérieur, la mettent au bord du vide, dans le vide [...] » (p. 151-152).

réside dans le fait qu'ils renvoient *en miroir*⁴ aux effractions antérieures. Nous comprenons par conséquent la projection en termes de mécanisme, celui de « jeter en avant », fidèle en cela à l'étymologie même du mot. C'est la raison pour laquelle seront analysées les forces qui tendent à déplacer l'intérieur en dehors de ses limites, mais aussi les effets de tels déracinements. Œuvre où tout devient le lieu de quelque extraction – du baiser avide jusqu'à la bouche jouant pour un autre organe ; du paysage qui saigne jusqu'au ventre digestif de l'hôtel... – le film de Claire Denis appelle à ce que l'imaginaire du spectateur puisse également se projeter, afin qu'il perçoive dans le silence des formes les traces d'une organicité malmenée.

Désidentifier l'être : quand la bouche investit l'organique

Trois entrelacements amoureux rythment les prémices de *Trouble every day*, instaurant maints échos autour du baiser. Chacune des scènes loue un espace transitoire, indéfini, où la question du transport mène vers une intériorité pressante. La réalisatrice dépeint la violence des effusions ultérieures dès l'exorde : *Trouble every day* commence ainsi par un baiser langoureux, insistant, tenace. De l'obscurité surgit en effet l'image d'un couple enlacé. Filmé à travers la fenêtre d'une automobile, deux anonymes s'embrassent longuement. Alors que le profil féminin est renversé, l'homme, avec sa main gauche, lui caresse délicatement le cou. Les visages s'épuisent tant l'étreinte dévoile l'intensité de la passion. Ex-corporés l'un à travers l'autre, les personnages ne forment qu'un seul être, leurs visages consommés par un désir insatiable : « Je suis toi quand je suis moi »⁵, écrivait Paul Célan... Redoublé par un certain vacillement du cadre, le trouble affecte la scène amoureuse qui disparaît lentement au cœur de la nuit. Le baiser paraît interminable ! Après quelques secondes, deux fondus enchaînés sur la Seine, au lever du jour, intensifient l'esthétique des fluides, divulguant comme un épanchement organique. Illuminée par une lumière rasante, l'eau du fleuve ressemble à une coulée de sang rouge et or. Puis le ciel absorbe l'effusion chaleureuse de sorte qu'une traversée épaisse domine le paysage urbain. La juxtaposition des visages et des matériaux liquides chez Claire Denis exalte dès le début une poétique de l'informe identitaire. Les figures se perdent, à l'image de l'eau scintillante qui flue lourdement, calmement.



⁴ Sami Ali, *De la projection. Une étude psychanalytique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Science de l'homme », 1970. L'auteur définit la projection comme une expérience réitérée du miroir.

⁵ P. Célan, « Éloge du lointain » in *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, « Poésie », 1998, p. 43 : « Ich bin du, wenn ich ich bin ».

Suite au générique formé de noms qui vacillent sur une eau noire, une nouvelle scène décline l'amour avide. Néanmoins, à la différence du baiser initial, la réalisatrice installe plus spécifiquement ici un thème cannibalique. Une femme attend au bord d'une route, près d'une fourgonnette stationnée non loin d'une aire désaffectée. Un camion rouge approche. Coré, attentive, semble fixer cette couleur sang, comme si elle se délectait déjà de l'émanation organique qui parvenait jusqu'à elle. D'autres éléments chromatiques redoublent la couleur vive : une borne sur la droite, une voiture, une façade, le fronton d'un restaurant... Vêtu d'un pull grenat, le chauffeur regarde la séductrice. Un panoramique latéral accompagne la trajectoire du camion qui s'arrête, quelques mètres plus loin, sur le bas-côté. Le mouvement d'appareil offre à la réalisatrice de filmer un flux incandescent. Car au moment où le véhicule traverse le cadre, la bâche carmin envahit l'entièreté de l'image et coule sous nos yeux. L'homme descend puis se dirige vers Coré qui l'observe immobile. Le regard médusant captive le routier et, à mesure qu'il approche, il se transforme déjà en un corps sans vie, un corps en déséquilibre qui tombe sous l'emprise de cette figure-piège. Il glisse le long de l'oblique descendante, formée par la remorque rouge, et qui le mène jusqu'à la femme, jusqu'à la mort. « Regarder Gorgô dans les yeux, précise Jean-Pierre Vernant, c'est [...] croiser le regard avec l'œil qui ne cessant de vous fixer est la négation du regard, accueillir une lumière dont l'éclat aveuglant est celui de la nuit »⁶. Il poursuit : « Quand vous dévisagez Gorgô, c'est elle qui fait de vous le miroir où en vous transformant en pierre elle mire sa terrible face et se reconnaît elle-même dans le double, le fantôme que vous êtes devenu dès lors que vous affrontiez son œil »⁷.

Le chauffeur, en découvrant Coré, toucherait à sa fin, à ce qu'il y a en-deçà d'une peau éveillée à l'ardeur de l'amour. La *figure-pupille*⁸ l'engloutit, le consomme et le dévore déjà ! L'instabilité du champ contre-champ accroît par ailleurs la capture. Autant l'homme est cadré en pieds, autant le second plan valorise les yeux féminins qui ingurgitent lentement ce dernier. Il y aurait là une cruauté dans l'acte de regarder, ainsi que l'a soulignée ailleurs Gérard Bonnet⁹. Puis, alors que nous nous attendions à voir l'homme venir davantage, la cinéaste rompt la logique cinématographique. À son visage est substituée une vue sur un horizon au coucher du soleil. Un travelling latéral accompagne la tentative d'abstraction figurative. L'image décline ainsi trois étagements représentatifs, trois couches qui mettent en exergue une étendue centrale plus épaisse, d'un rouge profond mais transparent. Encadré de deux strates assombries, le sillon empourpré étire une longue déchirure. Quelques pylônes électriques aux formes acérées percent l'image, redoublant le thème violent. La brèche sanglante crée un écho bien sûr avec les écoulements rougis qu'exaltait Claire Denis (bâche du véhicule, eau de la Seine...). Le travelling sur le faisceau artériel qui laboure le ciel dramatise le choc

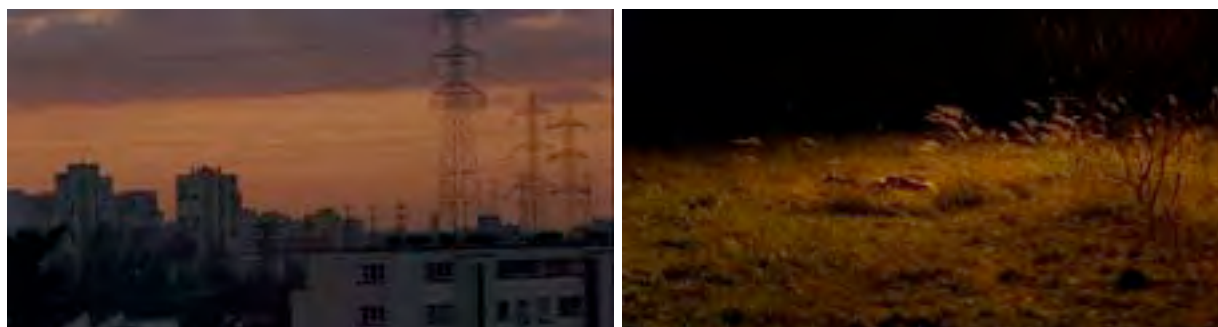
⁶ J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce antique*, Paris, Hachette éditions, « Pluriel », 1998, p. 82.

⁷ *Ibid.* L'occurrence double/mort rend ainsi compte du pouvoir haptique du regard : « La face de Gorgô est un masque, [...] est l'Autre, le double de vous-même, simple reflet et réalité d'au-delà, une image qui vous happerait parce qu'au lieu de vous renvoyer seulement l'apparence de votre propre figure, de réfracter votre regard, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre » (p. 82).

⁸ Coré incarnerait en ce sens le miroir de vanité à la surface duquel le visage s'informe et disparaît : « La mise en abyme du visage dans la pupille le fait apparaître dans son infinité, c'est-à-dire qu'il est toujours renvoi d'images. Le visage renvoie toujours à d'autres visages, mais à mesure que s'effectuent ces séries de renvois d'images, le visage s'informe, perd ses contours », déclare à ce sujet Céline Masson, montrant comment l'organique perce sous le visage réfléchi. C. Masson, *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, Ramonville Saint Agne, Éditions érès, « Actualités de la psychanalyse », 2004, p. 153.

⁹ G. Bonnet, *La Violence du voir*, Paris, P.U.F., « Bibliothèque de Psychanalyse », 2^e édition, 2001, p. 19. Parlant d'une violence du voir, l'auteur montre comment le « regard devient [...] l'agent de la disparition ».

amoureux Coré/chauffeur tout comme il articule le jour à la nuit. Quelques heures ont passé. Un homme, Léo Sémenau, inspecte le camion, la fourgonnette. Averti, il avance vers le terrain vague qui jouxte la route périphérique. Quatre plans se succèdent et édifient une nouvelle fois des travées chaleureuses, inquiétantes. La fixité cinématographique intensifie le calme, mais aussi les légères brises qui agitent les branchages dénudés ou certaines herbes hautes. À un autre moment, une brèche rouge blesse la torpeur d'un ciel noir caravagesque. Puis nous découvrons au centre les formes d'un corps retourné vers le sol. Les teintes scénographiques intensifient le drame baigné ici par une sorte d'effluve intérieure. La réalisatrice insiste sur la trajectoire de Léo, lorsque ses pas l'un après l'autre cassent les brindilles asséchées. Il s'approche, découvre un visage badigeonné de sang puis rejoint Coré, sa femme, accroupie non loin. La figure retrouvée porte les empreintes de l'union sanglante. Uniquement suggérée, il se peut que l'étreinte ait lieu dans l'intervalle de sang qui relie les personnages.



Une troisième scène répond dès les premières minutes à ces flux et dégorgements amoureux : June et Shane Brown, en voyage de noces vers Paris, sont filmés à travers le hublot d'un avion. Le couple, qui répond aux deux premiers, semble en fait ingéré par la forme arrondie de l'ouverture tandis que l'avalement est accentué par les vrombissements des réacteurs, qui miment une respiration intérieure sourde. Un baiser crée bientôt une correspondance avec la scène d'ouverture. Un raccord sur leurs regards montre une vue de Denver la nuit. La ville, affirme la femme, ressemble à un circuit électrique : « C'est tellement géométrique » ! De nombreuses lignes lumineuses, sans visage et identiques, entrecourent ainsi la représentation, annonçant les imageries intracellulaires ultérieures. Heureux sans doute, le couple savoure quelques gorgées de champagne. Shane, troublé, pose son regard sur la peau de June. Ses lèvres embrassent l'épiderme, si vulnérable, à l'endroit des veines. La blancheur de la peau dénudée, en contraste avec l'opacité masculine, confère une fragilité au corps. Associé à l'avidité d'une bouche, la mise en évidence de l'écoulement vital inscrit un thème vampirique. Pensif et douloureux, Shane se délecte, goûte sa femme, son avant-bras, qu'isole par ailleurs le cadrage. Placée derrière le couple, la caméra aménage des distorsions figuratives. Tandis que le dossier recouvre la bouche de June, nous avons l'impression que l'avant-bras féminin disparaît à l'intérieur de la corporéité masculine. Un tel découpage interne à l'image participe d'une économie esthétique morcelante. Enfin, lorsque Shane se lève pour aller jusqu'aux toilettes, les plans inscrivent de subtils vertiges. Points de vue, décadres, *cuts* incisifs, perspectives troublées contribuent à déréaliser la scène. Une transversale rouge, au moment où l'homme verrouille la porte, barre un pictogramme représentant un couple. Seul enfin, il songe. Le visage disparaît et, après un nouveau *cut*, nous voyons une main en sang parcourir un corps. Rapidement nous reconnaissons June, sa femme. Recouverte de rouge, elle appelle son

désir en même temps qu'elle s'ouvre, illuminée d'une couleur rubis. La mise en scène, caméra à l'épaule, souligne le trouble, tandis que la lumière enflamme le corps étincelant. Proche de la chair, l'objectif



se glisse pratiquement au cœur des plis innombrables du tissu, révélant une appétence pour les profondeurs qui rutilent. Réveillé par l'hôtesse, Shane s'extraie de l'effluve fantasmagique puis regagne sa place. Le jour se lève. Une contre-plongée montre l'avion atterrir, accompagnant la descente, alors que le mouvement filmique opère un long panoramique sur des zones pavillonnaires. L'objectif s'arrête alors sur une maison en pierres meulières, aux volets métalliques fermés. Derrière cette façade sans regard, Sémenau embrasse une dernière fois son épouse Coré, avant qu'il ne l'enferme et ne la quitte.

Trouble every day, nous le comprenons, expérimente une sorte d'écoulement narratif où les scènes se fondent les unes dans les autres, flux d'absorbement que précise également la musique extradiégétique réalisée par les Tindersticks, et qui joue sur des circularités sonores enivrées. Le baiser rythme ainsi les premières tonalités du drame. Semblables avalements scénaristiques, scandés par de nombreux échos figuratifs (poétiques du rouge, multiplication d'événements informes, fondus enchaînés ou au noir habiles à recouvrir des identités spatiales disparates, mouvement filmique *seuil*¹⁰...), attendent un érotisme oral, déjà prégnant au niveau thématique. De l'étreinte qui ouvrait le film au baiser des époux Brown et jusqu'à l'objectif convoitant des interiorités impudentes, Claire Denis situe une avidité intense, où le désir expose à ce que Paul Ardenne nomme ailleurs le « risque d'une désidentification »¹¹. Il y aurait là un en-deçà du sujet !

¹⁰ Nous appelons mouvement filmique *seuil* le procédé chez Claire Denis qui consiste à faire glisser une séquence dans une autre. Ici en l'occurrence, la caméra, placée entre la scène d'atterrissage et la maison des Sémenau, rapproche nécessairement les deux lieux dramatiques, instruisant par l'intermédiaire du panoramique une sorte de passage. Pareil mouvement altère selon nous les frontières de chaque segment narratif.

¹¹ P. Ardenne, « Artistes, prenez et couvrez, ou ouvrez, ad libitum : ceci est mon corps » in *Ouvrir Couvrir*, Paris, Éditions Verdier, 2004, p. 237-243.

L'antre d'un hôtel corps

L'ingestion dramatique prend encore la forme d'une longue incorporation, quand June et Shane Brown arrivent jusqu'à leur hôtel parisien. De ce lieu où le jeune couple séjourne pour son voyage de noces, Claire Denis invente une organicité : « ça comptait beaucoup le trajet de la femme de chambre. C'était comme rentrer dans l'organisme [...] faire vivre cet hôtel comme un grand corps et que les bruits des robinets ou de vestiaires de femmes de chambre pouvaient être perçus par le docteur Brown en haut de sa chambre, comme en alerte [...] elles savaient qu'elles étaient dans un ventre »¹², reconnaît ainsi la réalisatrice, commentant le trajet de Christelle, la femme de service brune. Le personnel d'étage, qui passe souvent l'aspirateur au fond des couloirs, permet la représentation d'un lieu confiné. Filmés de manière à créer des perspectives fuyantes, les corridors aux couleurs chaudes inventent de longues élégies, qu'illuminent une multitude de lampes et de reflets. Des bruits quasi intestinaux se détachent du silence intérieur et, lorsque Christelle quitte la chambre des jeunes mariés, la caméra dévore littéralement sa chair : tour à tour, la nuque dénudée – « Cette nuque-là, précise la réalisatrice, elle faisait partie de l'histoire du film, vraiment »¹³ – la main qui dérobe trois petits pots de confiture puis un quatrième, ses jambes sont isolées par un cadre avide.

Filmé en sept plans consécutifs, le parcours de Christelle jusqu'au vestiaire, dans les sous-sols, exalte une silencieuse chute. Elle s'enfonce à travers les entrailles d'un lieu, l'antichambre où l'on abandonne un à un ses vêtements, sa peau. « Descendre, écrit Gaston Bachelard, en songeant, dans un monde en profondeur, dans une demeure qui signe à chaque pas sa profondeur, c'est aussi descendre en nous-mêmes [...] nous ne pouvons manquer d'en surprendre les traits organiques »¹⁴. Chez Claire Denis, le parcours vers ces lieux retirés marque un effondrement tout comme il annonce un désir cinématographique pour l'infra-liminaire. Des contre-plongées enregistrent ainsi le mouvement de ses pieds qui, discrètement, dévalent les marches une à une tandis qu'un plan ouvre une nouvelle béance à l'intérieur de l'image. La femme a disparu et nous n'entendons plus que des bruits lointains de frottements, de heurts, baignés par le sourd ronronnement des machineries. Le vertige, figuré par la cage d'escalier, à côté de l'ascenseur de service, évoque une inévitable ingestion. Après un *cut*, nous voyons en légère plongée un alignement de pots, de fioles et de savons, le butin journalier que l'employée dérobe et conserve à l'intérieur de son antre : trophées susceptibles d'être à tout moment « consommés ». La manière cinématographique exacerbe ainsi la descente. Le montage, qui associe par exemple l'enfoncement architectural au placard entrouvert, souligne une dévoration. Autant le premier plan invite à penser une analogie escalier/bouche – une structure qui aurait déjà happé Christelle – autant le second montre une intériorité quasiment organique. La porte en métal s'ouvre en effet sur les effets personnels de la jeune femme. Renseignée tout d'abord par l'excavation profonde, la descente vers ces lieux privés – le vestiaire – est accentuée par le point de vue sur l'étagère. En d'autres termes, une rime dramaturgique resserre les liens entre les plans : la bouche d'escalier et l'armoire explicitent une forme d'intrusion figurative dans le corps de l'œuvre. Liées à une poétique de l'écoulement, ces vues miment une infraction charnelle. Penser l'intervalle reviendrait donc ici à voir, au cœur de l'interstice

¹² Cf. les commentaires dramaturgiques de Claire Denis à propos de *Trouble every day*, (DVD, Rezo Fims, 2001).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 124.

cinématographique, une continuité. Nous comprenons qu'une vue se projette dans la suivante et que cet élément-seuil, qui appartiendrait au premier comme au second plan, participe à l'émergence d'un sens figural¹⁵. Avec *Trouble every day*, Claire Denis écrit la disparition à même le montage filmique. Elle compose *nonobstant* la détresse quand la succession des plans véhicule une déflation identitaire sans retour. C'est ainsi qu'un fil parcourt l'ensemble des sept plans, qui précise à chaque fois le thème de l'avalément, en même temps qu'il achemine une organicité de plus en plus bouleversante.



« Perdre sa peau, écrit Didier Anzieu, c'est perdre les limites du soi, perdre la cohésion des morceaux que la constituent, perdre le sentiment d'identité »¹⁶. L'abdication des limites dans *Trouble every day* tend ainsi à générer une certaine errance. Les *no man's land* s'éprouvent également par l'intermédiaire des lieux transitoires, si récurrents : avion, banlieue, chambre d'hôtel, vestiaire, terrain vague désignent autant d'espaces d'indétermination, où les personnages évoluent au cœur de « cette fascination de l'illimité »¹⁷ qu'évoque Christian David. Propices à la démesure, ces lieux seuils participent à l'éclosion d'une inhumanité.

De l'écran intrafilmique à la bouche seuil

Mettre en acte l'ouverture, c'est encore pour Claire Denis agencer à l'intérieur de l'œuvre des lieux qui absorberaient la démesure. La réalisatrice aménage ainsi des espaces de projection dans *Trouble every day*, véritables écrans à même de figurer les blessures infligées, les coups portés. Or, qu'est-ce qu'un écran, sinon un *seuil*, un lieu susceptible d'offrir un espace de déploiement à l'image ? C'est là une manière pour Claire Denis de créer des échos figuratifs et narratifs à l'intérieur de son œuvre. Nous avons déjà montré comment les écoulements de la Seine transcrivaient des flux organiques. L'eau, en ce sens, véhiculait les torpeurs des drames à venir. Reste à savoir maintenant de quelle manière la scénographie distribue l'informe, de quelle manière elle ingère les organicités répandues. Nous retiendrons trois moments parmi les édifications projectives.

¹⁵ Cf. J.-F. Lyotard, *Discours. Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

¹⁶ D. Anzieu, *Les Enveloppes psychiques*, Paris, Éditions Dunod, 1996, p. 4.

¹⁷ C. David, « Quête de délimitation et fascination de l'illimité » in C. Botella, *Penser les limites. Écrits en l'honneur d'André Green*, Paris, Éditions Delachaux et Niestlé, 2002, p. 209-213.

Le premier, quand les époux regagnent leur chambre, véhicule une étroite enfilade. Christelle, qui accompagne les Brown, s'apprête à faire le lit, tandis que June et Shane s'embrassent avec tendresse. L'employée déplie pour commencer les draps, les ouvre progressivement. Les froissements de tissus se détachent d'un silence intérieur



encombrant. Claire Denis exacerbe les touches de matière en même temps qu'elle multiplie les jeux de regards. Les bruissements érotisent selon nous la bande son : draps jetés sur le matelas comme un corps tombe ; paume qui lisse les tissus défaits ; mains se glissant à l'intérieur des plis blancs, puis sous le matelas ! Le drap devient une réelle peau, une chair que l'on presse, et à mesure qu'il s'informe, il édifie un écran diaphane *intermédiaire*¹⁸ autour duquel les personnages se voient. Pareil aplat, qui occupe à certains moments près du tiers de la composition, organise un lieu de disponibilités figuratives. Et c'est ainsi que l'écran blanc appelle en négatif le bain de sang fantasmagorique, lorsque Shane imaginait les chairs rutilantes de son épouse. Le lit se métamorphose ainsi en une surface de projection qui préserverait un intime à l'image¹⁹ et, malgré les procédures convenues, chaque geste inquiéterait le drame. Un conflit émergerait au regard de cette corporéité nuptiale. Certains plans dépeignent enfin de violentes estafilades. Arrivé en haut des escaliers, Léo constate que son épouse a fui. La porte de la chambre, découpée en son milieu, présente une large plaie. À l'intérieur, renversé sur le côté, un matelas

exhibe une lésion béante et profonde. Une telle scénographie, qui laisse les entrailles se déverser, rend hommage à la photographie de Jeff Wall *The destroyed room* (1978), à l'intérieur de laquelle un tissu poignardé, déchiqueté, tailladé, vomit un désordre propre à singer un écoulement organique. Cette œuvre renvoie elle-même à *La mort de Sardanapale* (1828) d'Eugène Delacroix. L'ouverture du matelas appelle ainsi chez Claire Denis de sombres rêveries autour du meurtre. La ligne de construction oblique, qu'accompagne une déglutition formelle (des agrégats de couleurs et de formes incoercibles) invite donc à repenser une iconographie du corps blessé. Et, lors de ce voyage artistique – peinture, photographie, cinéma –, le spectateur, oubliant les frontières une nouvelle fois, découvre à travers le cataclysme intérieur d'une image projetée l'écho de cris suspendus.

¹⁸ Sur la fonction projective du blanc, cf. M. Gagnebin, « Cranach et l'excès : les aventures d'une table trop blanche » in *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'inconscient*, Paris, PUF, « Le Fil rouge », 1994, p. 37-51. « Blanche, trop massivement blanche, cette table est et n'est pas ce qu'elle est » ! (p. 46)

¹⁹ Cf. G. Wajcman, « Les frontières de l'intime. Intime exposé, intime extorqué » in M. Gagnebin et J. Milly, *Les Images honteuses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2006, p. 71-90.

Seconde émanation projective : Léo creuse la terre afin d'ensevelir une des victimes. Si la réalisatrice ne nous donne pas à voir le sacrifice, tout concourt ici à évoquer la tragédie. Sept plans se succèdent, après la découverte du matelas éventré dans la chambre des époux Sémenau, sept plans qui dramatisent tour à tour l'agression. Le point de vue, relativement bas, offre d'abord un paysage nocturne quasiment abstrait. Deux longues herbes, épaisses et rouges, forment une croix à l'avant-scène tandis que le reste de l'image, imprégné de teintes chaudes similaires, apparaît flou. Des gouttes de sang perlent et grossissent jusqu'à tomber au sol. Puis, à l'image suivante, les brindilles transpercent l'entièreté du cadre quand d'autres, brisées ou recourbées, organisent des lignes horizontales. La composition vise selon nous à signifier maints attentats. Car les végétaux envahissants lacèrent l'image, griffent la texture filmique ou encore importunent la densité paysagère. Porté à l'avant-plan, l'éclairage valorise les multiples taillades scénographiques qui, bientôt, agressent la représentation au dernier plan. Nous percevons en effet, derrière les griffures ensanglantées, Sémenau creuser avec effort une fosse. Les coups de pioche que nous entendons, qu'inonde le sourd ronronnement de véhicules lointain, évoquent ici quelque atteinte à l'encontre d'un corps sans image tandis que la respiration heurtée renseigne sur la violence des affects engagés. Au cours de cette scène, si la victime reste inconnue, tout concourt néanmoins à figurer son dépeçage. L'horreur se projette une nouvelle fois jusque dans les profondeurs dramaturgiques et la scène, *seuil de figuration*, achève pour ainsi dire le sacrifice. Plus Léo creuse, plus nous entendons une matière qui s'arrache. L'aire projective acquiert par ailleurs une densité grâce au montage cinématographique qui précède l'épisode. La succession des plans instruit ainsi une dialectique où ouverture et exténuation s'enrichissent chacune : matelas éventré → Léo, de dos, et qui fume une cigarette dans l'encadrement d'une porte béante → herbes hautes qui pleurent du sang !

Enfin, l'effluve devient dans *Trouble every day* une matérialité picturale. Coré, filmée en plan fixe, marche le long d'un mur. Maculée, elle se frotte machinalement les mains, les avant-bras, tandis qu'elle revient sur ses pas une dernière fois. Le cheminement forme une boucle qui l'absente. Derrière elle, la paroi est souillée du sang de la victime. Trois arcs de cercle d'un rouge sombre se détachent sur des tonalités plus diluées. À droite du cadre, une croix évoque une dimension sacrificielle. Les mouvements picturaux de la couleur déplacent la représentation du crime alors que, à l'avant-scène, une chaise, également entachée, reconfigure un spectacle lointain. Le mur est ici un miroir, écran à la démesure, dont la fonction serait d'absorber le tragique figuratif. Et c'est au cœur de la démarche silencieuse que retentissent trois sonneries, échos d'un cri qui rapidement s'est terminé.

Cette plainte imagée renseignerait en dernière analyse sur la jouissance qu'a tirée Coré de son amour *limite* pour le jeune voisin, l'ayant embrassé jusqu'à défaire sa peau. La bouche ouverte et victorieuse de Coré, une fois l'amant sacrifié, incarne alors « l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dans tout son sort, au plus profond du mystère, la chair en tant qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse »²⁰. Sur le visage de Coré, il n'y a plus de regard, juste une profondeur menaçante, avide et qui en appelle déjà sans doute à une origine aveuglante. La victime a la tête renversée, décollée, quand le cri aveugle met

²⁰ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 186. Le néologisme « secrétat » renvoie à la fois à la notion de sécrétion, et à celle de secret.

au monde une altérité radicale, un *visage-orifice*²¹. Peut-être l'irreprésentable absolu, ainsi que le conçoit Jean Courmut : « le féminin, c'est-à-dire cette part obscure de l'autre, cette question de l'altérité, cette différence dont se scandalise le narcissisme dans la mesure où il ne l'intègre pas, ce risque permanent de déliaison au bord duquel vacille l'humain »²².



La projection des organes hors du corps se mue ainsi dans *Trouble every day* en une *ex-corporation* de l'organique, cette *folie privée*²³ qu'interpelle André Green à travers certaines formes dites limites. Un *transfert des formes dans l'image*²⁴ que l'art n'a cessé d'exhorter depuis la Renaissance : du *Polyptyque de Pérouse* (1470) de Piero della Francesca à l'intérieur duquel l'intervalle Marie / Gabriel expose une profondeur d'engendrement via de multiples veinules marbrées, jusqu'à Jean-Baptiste Chardin et son *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière* (v. 1726-30) où la pose crée un certain malaise : « la patte gauche clouée au mur, l'autre inutile et pendante, mettant en valeur le V de l'entrecuisse »²⁵. Pensons encore à Georges de La Tour lorsque la main repentie de Madeleine (v. 1640), qui juxte le crâne, apparaît entièrement décharnée, ossifiée, destin qui caractérise l'assèchement mélancolique. Ces mécanismes d'extra-

²¹ E. Grossman, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

²² J. Courmut, *Pourquoi les hommes ont-ils peur des femmes*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 2006, p. 208.

²³ A. Green, « La projection : de l'identification projective au projet » in *La Folie privée. Psychanalyse des cas-limites*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p. 232. « Il nous semble que ce qui est essentiel [...] est la tentative d'éloignement de la partie de corps où est ressentie la tension dans un mouvement centrifuge. Il s'agit alors moins d'une projection que d'une excorporation dont la décharge motrice est l'expression au niveau du comportement : cris, pleurs, agitations motrices ». Et l'auteur de continuer : la projection n'existe que si « l'objet peut recevoir ce qui est excorporé » et « se constitue en plan projectif [...] ».

²⁴ A. Fleischer, « Transport des images. Transfert des formes » in J. Morizot, *Les Frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 167-177.

²⁵ E. Magne, « La chair pourfendue. Considérations sur quelques tableaux de chasse et autres trophées obscènes... » in B. Lafargue (dir.), *Figures de l'art n° 4. Érotiques ou pornographies de l'art*, Saint-Pierre-du-Mont, eurédit, p. 206-207. « L'obscénité sourd de ces images ouvertes, explique Elisabeth Magne, où nos propres corps sont rameutés par la vision profonde de cette chair-matière, où la picturalité finit par parler plus fort et plus violemment que l'iconique ! »

territorialisation interpellent bien sûr les arts contemporains. Alain Fleischer avec la photographie *Dans le cadre-miroir* (1987) projette ainsi l'organe scopique en dehors de sa cavité oculaire, le confondant avec la lueur d'une flamme qui se consume lourdement. Songeons enfin aux vidéastes : Virginie Foloppe qui avec *Lady M. s'en lave les mains ?* (2006, 6mn) anamorphose l'œil de la meurtrière en une scène seconde remplie de larmes, dévoilant une image attristée des coulisses où Lady Macbeth se donne la mort ; Bill Viola qui dans *He weeps for you* (1976) configure un œil mécanique doublé d'un écran où finit par se projeter le spectateur !

Devant semblables projections des organes, l'intime peut-il encore survivre ? « Jusqu'où notre corps nous appartient-il, jusqu'à quand ? », résumait ainsi Raphaël Cuir, décelant à travers certaines représentations « un système organique ouvert »²⁶. *Exposer l'intérieur* aurait trait avec une certaine forme d'exhibitionnisme qui, paradoxalement, voue l'image à un saignement, comme un cri qui ne peut se tarir, et dont on entend encore les échos jusque dans « le tremblement de l'individualité »²⁷.

Julien Milly, docteur en esthétique et en sciences de l'art, enseigne depuis 2002 l'analyse de l'image à l'université de la Sorbonne Nouvelle. Secrétaire scientifique du Centre de Recherche sur les Images et leurs Relations (crir.univ-paris3.fr), il a co-dirigé deux ouvrages collectifs, *Les Images honteuses* (Champ vallon, 2006) et *Les Images limites* (Champ Vallon, 2008). Auteur d'un livre consacré aux figures du seuil dans l'art – *Voir le seuil. Des mécanismes esthétiques de la disparition* (Champ vallon, à paraître) – où il étudie la question de l'identité au regard de l'*entre* (Bergman, Lars von Trier, Kiarostami, Sokurov, Fleischer, Boltanski, Jeff Wall, Wong Kar-Wai), il s'intéresse actuellement à la représentation du corps amoureux, ainsi qu'aux phénomènes d'interactions entre les arts plastiques et le cinéma.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : MILLY Julien, « De la transgression à l'écran : l'intérieur exposé », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 81-91.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [julien.milly★laposte.net](mailto:julien.milly@laposte.net)

²⁶ R. Cuir, « Dissèque-toi toi-même, portrait de l'artiste en "Silène" posthumain » in *Ouvrir Couvrir*, éd. cit., p. 100 et 113.

²⁷ Cioran, *Le Livre des leurres*, traduit du roumain par Grazyna Klewek et Thomas Bazin, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Arcades », 1992, p. 23.

Sylvie Roques
(Paris 8 – UMR 8037)

Des organes hors du corps chez Valère Novarina



Ma contribution s'inscrit dans l'horizon des interrogations récentes sur le phénomène théâtral qui accompagnent l'impulsion de praticiens, explorent les relations des arts vivants et des sciences humaines, et appartiennent au champ de réflexion de l'ethnoscénologie¹, discipline définie par Jean-Marie Pradier comme l'étude des pratiques performatives dans divers groupes et communautés culturels du monde entier². L'ethnoscénologie et ses analogons disciplinaires (anthropologie du théâtre et, dans une certaine mesure, *performances studies*) reprennent et développent des intuitions relativement anciennes, notamment celles de Marcel Mauss selon lesquelles le moindre comportement humain correspond à un savoir corporel organisé et renvoie aux « techniques du corps »³. Tout en mettant l'accent sur l'importance de l'interdisciplinarité, elles considèrent que l'étude des pratiques spectaculaires ne peut être dissociée de l'examen diachronique et synchronique du rapport au corps dans une société ou une culture données. À l'instar des ethnosciences, elles estiment que toute « définition » du corps s'inscrit dans un contexte historique et culturel. De ce fait, il est légitime d'estimer que la langue porte en elle les éléments constitutifs d'une pensée du corps.

Or, l'abord des images du corps au théâtre renvoie généralement à des registres différents, depuis la dramaturgie et la mise en scène des acteurs jusqu'aux textes de théâtre, c'est-à-dire à l'écriture dramatique. J'ai choisi de situer mon questionnement dans l'horizon des écritures du corps. Plus précisément, ma recherche, s'appuyant sur les résultats d'une étude lexicale recensant les items les plus fréquemment rencontrés, cherche à appréhender les représentations du corps au « niveau zéro » de la langue, telles qu'elles se présentent dans le théâtre de Valère Novarina, auteur vivant qui vient d'entrer au répertoire à la Comédie Française en février 2006 avec *L'Espace Furieux*.

¹ Le nom a été adopté par une communauté de chercheurs et de praticiens à la suite d'un colloque international du centre de l'Ethnoscénologie qui a eu lieu à l'UNESCO le 3 mai 1995. On peut lire en ce sens l'article de Jean-Marie Pradier, « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *Internationale de l'imaginaire [La scène et la terre questions d'ethnoscénologie]*, 5, Paris, Actes Sud Babel/ Maison des cultures du monde, 1996, p. 13.

² Jean-Marie Pradier, « L'ethnoscénologie vers une scénologie générale », in C. Amey, J.-P. Berthet et M. Jimenez éd., *L'Œuvre d'art et la critique*, Paris, Klincksiek, 2001, p. 157.

³ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950/1936, p. 365. [Extrait du *Journal de psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934].

Une nouvelle géographie du corps

La recension des différentes références au corps dans le théâtre de Novarina montre que l'item « corps » est très fréquemment cité de même que les items « chair », « viande » ou encore « trou ». L'étude a été effectuée avec le logiciel « Alceste » mis au point par Max Reinert. La méthodologie qu'il met en œuvre est dénommée « Analyse Lexicale par Contexte » ou « A.L.C. » par son auteur⁴.

Si l'on cherche à cerner le corps dont il est question, une certaine organicité⁵ semble se dégager. Les références anatomiques ou physiologiques retiennent particulièrement l'attention. Elles induisent une nouvelle géographie du corps mêlant organes et orifices, humeurs et muscles, comme si l'auteur avait voulu épuiser toutes les possibilités du corps humain et instaurer une circulation nouvelle.

Le corps de l'acteur

Le modèle choisi est l'acteur de théâtre. Pourtant, ce n'est plus l'expressivité qui est la qualité essentielle du comédien. En effet, pour Novarina, celle-ci consiste plutôt en sa capacité à dévoiler un passage, un ailleurs. Assurément, dans la tradition, il est peu question du corps vivant, des os et des muscles, des liquides et des nerfs. L'art de l'acteur est essentiellement perçu alors comme un art de la parole et de la déclamation. A la fin du xx^e siècle, un changement s'opère : avec l'acteur, c'est tout un processus dynamique qui se met en place. Il nous est montré comment descendre dans le corps comme dans la langue, et utiliser ses poumons, sa respiration. Il importe alors de retrouver cette liberté du souffle qui va jusqu'aux limites, jusqu'à l'asphyxie :

Respirez, poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course.⁶

Dans cette perspective, le comédien est à l'image du sportif ou de l'athlète affectif qu'évoque Artaud. Dans le cas de Novarina, c'est bien l'intérieur du corps qui nous est « dévoilé » avec l'acteur, puisque lorsque celui-ci joue, son épiderme devient transparent et on voit ce qu'il y a dedans. Il s'agit bien d'une transparence symbolique : l'acteur ne peut évidemment pas « montrer » son intérieur. Il a en charge de le suggérer. Il ne s'évide pas sur scène, mais en proférant le texte il nous révèle le passage de la matérialité du langage à travers son corps, son rythme physique est sensible. Il rend ainsi présent « son intérieur ». Il exhibe donc ses profondeurs, à l'image de l'écorché de Honoré Fragonard, et montre les systèmes vasculaire, lymphatique et nerveux :

jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau, l'pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps

⁴ Max Reinert, « Un logiciel d'analyse lexicale : A.L.C.E.S.T.E. », *Les Cahiers de l'analyse des données*, XI, 4, 1986, p. 472.

⁵ On peut entendre ce terme « organicité » comme lié à la notion d'impulsion et inscrit dans la vie intime du corps.

⁶ Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 9. Dans la suite de l'article, nous abrègerons la référence à l'auteur par les initiales V.N.

anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irrigué, réclamant, qui bouge dessous, qui s'ranime, qui parle.⁷

Cependant, il nous faut souligner qu'à la différence du célèbre céroplasticien, le corps chez Novarina n'est pas vernissé et sec, mais appartient à l'ordre de l'humide et du vivant. Ce discours sur le corps nous invite à comprendre le fonctionnement interne de l'acteur-performer et à nous interroger sur un tel intérêt pour ce qui est habituellement caché à l'intérieur du corps. Vouloir nous montrer l'intérieur du corps, n'est-ce pas vouloir réorganiser les signifiants du corps et de l'esprit et faire exister du fond corporel ?

Un autre fonctionnement

Dans cette perspective, Novarina rappelle qu'avec son jeu, l'acteur donne à voir « un corps qui fonctionne dans l'autre sens »⁸. Aussi pour l'acteur s'agit-il de retourner la peau comme les apparences et de transgresser les frontières corporelles – comme le précise Novarina, c'est « *son corps-dedans* », « *le corps pas visible* », « *le corps d'intérieur* »⁹ qui veut sortir. Comment entendre ces termes ?

Par un retournement transgressif, l'enveloppe extérieure, faite de peau qui d'habitude sert de barrière infranchissable entre le dedans et le dehors, devient enveloppe intérieure. Novarina précise encore que c'est :

son corps profond, du dessous sans nom, sa machine à rythme, là où ça circule en torrent, les liquides (chyme, lymphe, urine, larmes, air, sang), tout ça qui, par les canaux, les tuyaux, les passages à sphincters, dévale les pentes, remonte pressé, déborde, force les bouches, tout ce qui circule dans le corps fermé, tout ça qui s'affole, qui veut sortir, poussé et reflué, qui, à force de se précipiter dans des circuits contraires, à forces de courants, à force d'être renvoyé et expulsé [...] finit par se rythmer, se rythme à force, décuple sa force en se rythmant – le rythme ça vient de la pression, de la répression – et sort, finit par sortir, ex-créé, éjecté, jaculé, matériel.¹⁰

Ce renversement du fonctionnement habituel du corps induit une nouvelle visibilité pour le spectateur et renvoie à toute une machinerie corporelle. Le comédien nous dévoile ainsi sa chair constituée de muscles et de viscères, les mécanismes internes qui participent au processus émotionnel et à leur fonctionnement. Par conséquent, la conception que développe Novarina renouvelle la vision que l'on peut avoir de l'acteur. Celui-ci n'est plus perçu comme une simple « silhouette chic de marionnette stylée » ou un « pantin exécuter »¹¹. Il n'est pas davantage un interprète ou un instrument, mais « le seul endroit où ça se passe »¹². Le corps du comédien cesse alors d'être un lieu clos et devient espace ouvert.

Novarina nous donne donc à lire un corps devenu transparent où les organes semblent quitter de manière fantasmagique et quasi obscène leur positionnement interne et, en franchissant les limites, prendre place dans le monde.

⁷ V.N., *id.*, p. 22.

⁸ V.N., *ibid.*

⁹ V.N., *id.*, p. 23.

¹⁰ V.N., *ibid.*

¹¹ V.N., *ibid.*

¹² V.N., *id.*, p. 22.

Un corps-animal

Dans les pièces de Novarina, le regard sur le corps démontre aussi un intérêt pour ses limites et semble inverser les données usuelles, l'intériorité devenant extériorité. Ce renversement des contraires brouille les frontières des corps. Tout est symbolique, tout est métaphore, mais « retourner la peau », essentiellement avec la matérialité du langage, c'est finalement suggérer les orifices, la chair ou la viande, et donner à voir ce qui habituellement nous est caché. Cette lecture organique du corps attire notre attention sur des « repères » et des objets qui animalisent.

Le corps viande

Les termes mêmes de « chair » et « viande » sont fréquemment cités. Or, la chair n'est pas décrite mais perçue plutôt dans sa globalité, comme quelque chose d'informe et sans contour. Tout compte fait, selon Novarina, la chair, source de manque, doit être quittée – c'est « la chair aux huit mille trous »¹³ dont l'acteur se sépare. Pour les personnages, la chair est l'objet d'« évaluation qualitative », et prend l'acception de « viande », comme en témoigne, dans *L'Origine rouge*, le personnage d'« Une Femme par la fenêtre » : « Ah, votre viande est considérablement salée ! Tu sens bon la caverne »¹⁴. La notion de viande renvoie à une zone commune à l'homme et l'animal, à une zone d'indécidabilité ; mais rapprocher la chair de la viande c'est aussi suggérer une continuité entre le corps vivant et le cadavre, la chair en décomposition.

Si l'on cherche plus précisément à cerner ce corps-viande dans l'univers novarinien, un déplacement s'opère, puisque c'est une définition toute métaphysique qui nous en est donnée. « L'Homme », dans *L'Inquiétude*, précise ainsi :

Celui qui entrera me hurla aux oreilles de sortie : « Viande de Dieu, sortez-moi des têtes et mangez-moi mon rien ! Viande de deux naissez pour me remordre la viande qui est ! Viande de Dieu entrez-sortez dans mon cadavre pour voir s'il vit ! Viande de deux mangez mes restes où vous avez assassiné mes esprits ! Viande de Dieu, laissez mes restes en don aux animaux et aux oiseaux chanson qui vole ! »¹⁵

Le corps-viande s'inscrit donc dans cette quête spirituelle où le rien et l'abîme pourraient être conditions de plénitude. Cependant, le corps ainsi saisi s'inscrit plutôt dans la confusion. Il semble écartelé entre l'Être et le néant et appartenir à cet entre-deux situé entre vivants et morts.

La question des orifices

La question des frontières et des marges semble donc récurrente dans le domaine corporel du théâtre de Valère Novarina. Habituellement, c'est la peau qui est envisagée comme interface entre le dedans et le dehors ; or l'item « peau » est très rarement rencontré dans les textes du dramaturge. Cette interrogation sur les limites du corps repose donc sur d'autres repères. De fait, les références nombreuses aux orifices du

¹³ V.N., « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 121.

¹⁴ V.N., *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000, p. 48.

¹⁵ V.N., *L'Inquiétude*, Paris, P.O.L., 1993, p. 45.

corps, définis comme limites, s'insèrent dans une interrogation centrale : par où commence le corps humain ?

Ces allusions aux orifices chez Novarina peuvent être perçues comme tentative de rapprochement entre l'homme et l'animal et induire une perspective inquiétante. Il semble qu'une rotation intervienne alors, nous faisant passer d'une perspective verticale à une perspective horizontale. En ce sens, à l'axe bouche/œil qui caractérise le visage humain, se substitue l'axe bouche/anus, qui caractérise l'animal à quatre pattes. Cette inversion des axes, que l'on retrouve notamment dans les textes *Lettre aux acteurs* (1979/1989) et *La Fuite de bouche* (1978), brouille l'image du corps et le rend informe et diffus. De plus, la signification accordée aux orifices, nommés « les trois embouchures »¹⁶ (bouche, anus, vagin) ou « les trois sphincters »¹⁷, varie également en fonction de la relation dehors/dedans. Le corps paraît s'ouvrir ou se fermer au monde. En ce sens, les orifices sont perçus comme les ouvertures du corps. Aussi ce jeu avec les limites entraîne-t-il une nouvelle confusion.

Un glissement des frontières

Cette référence au bas du corps dans plusieurs pièces de Novarina est proche du corps grotesque qu'évoque Michaël Bakhtine et constitue en quelque sorte, selon la formule de Daniel Arasse, « le contre-modèle »¹⁸ d'un corps civilisé qui aurait intériorisé les contraintes comme les règles de bienséance. Cependant, une distinction est à faire avec Novarina. En effet, bien que celui-ci paraisse privilégier le bas du corps, il n'en retient que les orifices, qui prennent une acception bien particulière puisqu'ils sont réversibles et paraissent se substituer les uns aux autres. Parlant des employés de *L'Atelier Volant*, il écrit : « L'anus, ils savent ce que c'est, ils ne connaissent que ça. Et ils apprennent à parler avec, ils commencent à parler avec... »¹⁹. Novarina va plus loin dans cette idée de circularité entre le dedans et le dehors, puisqu'une sorte de métaphore du langage nous est donnée, qui s'appuie sur la dualité entre absorption et éjection. Comme l'indique Christian Prigent, « Valère Novarina reprend ce mythe trivial d'une langue interdite de parole et donc éjectée par l'organe symétrique et "bas" »²⁰. On peut songer à l'aphorisme attribué à Heine selon lequel « Le chien à qui on met une muselière aboie par le derrière », et qui indique le lien entre l'activité des deux pôles de l'appareil digestif. L'émission vocale ne serait dès lors que l'image renversée de l'émission fécale. Novarina ajoute dans cette optique : « Ce sont les mêmes muscles du ventre qui, pressant boyaux ou poumons, nous servent à déféquer ou à accentuer la parole »²¹. On peut y voir l'intention d'ancrer le corps dans la matérialité et dans un cycle mêlant destruction et régénération.

¹⁶ V.N., « Lettre aux acteurs », éd. cit., p. 15.

¹⁷ V.N., *id.*, p. 19.

¹⁸ Daniel Arasse, « La chair, la grâce, le sublime », in *Histoire du corps*, t. I, A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello dir., Paris, Seuil, 2005, p. 446.

¹⁹ V.N., « Lettre aux acteurs », éd. cit., p. 12.

²⁰ Christian Prigent, « La langue contre les idoles », in Alain Berset éd., *Valère Novarina théâtres du verbe*, Paris, José Corti, 2001, p. 13.

²¹ V.N., « Lettre aux acteurs », éd. cit., p. 10.

La question du genre

Il importe d'ajouter à cette description des images du corps tendant vers l'organique et l'animalité que nous avons également affaire à un corps sexué, qui s'oppose à la vision d'un corps neutre. Plus précisément, le corps du comédien évoque un corps féminin :

c'est le corps pas nommé qui joue, c'est le corps d'intérieur, c'est le corps à organes. C'est le corps féminin. Tous les grands acteurs sont des femmes. Par la conscience aiguë qu'ils ont de leur corps de dedans. Parce qu'ils savent que leur sexe est dedans. Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'utérus ; avec leur vagin, pas avec leur machin.²²

Cette féminité de base du comédien joue sur la confusion des genres, faisant passer du genre masculin au genre féminin. Ce changement de genre apparaît à plusieurs reprises et questionne l'identité du personnage, qui serait à la fois homme et femme. Dans *L'Inquiétude*, ce phénomène se répète avec la question posée par « L'Homme », qui met au jour la question de l'apparence : « Qu'est-ce que j'ai eu dans toute ma vie d'homme nu déguisé en femmes ? »²³. De la même façon, un renversement de genre s'effectue dans *La Fuite de bouche*, avec les propos de Père Pélican : « J'ai des seins, Marie, je te jure. Je suis couvert de seins »²⁴. Ces paroles indiquent une réversibilité et un bouleversement du corps : la différence ne serait plus seulement fondée sur l'apparence mais plutôt sur une transgression au niveau biologique. Novarina va plus loin en parlant de l'acteur, qui est « non seulement trans-sexuel mais trans-vivant. L'acteur, c'est un pas vers la suite, quelqu'un qui veut sauter »²⁵. Dans cette perspective, c'est surtout un corps-limite, sans dedans ni dehors, qui nous est montré, et qui fait échec à tout essai de catégorisation. Les frontières corporelles tombent et les fonctions anatomiques se mélangent, comme parler et manger. Il s'agit d'un principe touchant à l'ensemble des délimitations : une subversion des ancrages physiques. Ainsi, les sexes se confondent : les personnages passent du genre masculin au genre féminin. Cette confusion est également perceptible dans le domaine de l'existence puisque comme le note très justement Annie Gay²⁶, la vie et la mort s'enchevêtrent.

Un corps glorieux

Un second type d'images du corps est discernable dans les pièces étudiées, renvoyant à un corps non-organique, qui ne s'éprouve pas comme un corps personnel, mais s'apparente à un corps glorieux.

²² V.N., *id.*, p. 25.

²³ V.N., *L'Inquiétude*, éd. cit., p. 8.

²⁴ V.N., *La Fuite de Bouche*, Marseille, Jeanne Laffite, coll. Approches « répertoire », 1978, p. 21.

²⁵ V.N., *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 67.

²⁶ Annie Gay, « Une « spirale respirée », in *Valère Novarina théâtres du verbe*, A. Berset dir., Paris, José Corti, 2001, p. 162.

Les figures du vide

Le corps de l'acteur est qualifié de glorieux parce « c'est un corps défait »²⁷. Une pratique de la destruction est donc mise en place dans la mesure où être acteur, « c'est pas aimer paraître, c'est aimer énormément disparaître »²⁸. Novarina précise que cette disparition se manifeste sous la forme d'un sacrifice, car l'acteur bien avisé est celui qui « s'assassine lui-même avant d'entrer »²⁹. Aussi le principe qui en découle est d'exténuer le corps premier pour trouver l'autre corps. Pour Novarina, le travail sur le souffle chez le comédien conduit déjà à vider le corps du sang, des viscères, des muscles, afin de devenir seulement parole. Deux directions semblent s'imposer chez ses personnages : d'une part, le corps est le signe d'un passage entre deux mondes, d'autre part, il est synonyme de leurre, de mensonge ou de danger. En ce sens, il est l'objet d'une inquiétude, d'un questionnement perpétuel. De manière récurrente, Novarina nous amène donc à nous interroger sur l'incarnation, sur cette étrangeté d'être dans un corps. Il est question du souvenir d'une chute et de « l'étonnement comique de naître c'est-à-dire de tomber d'un corps dans un autre »³⁰. Il y a comme une sidération du personnage à « se retrouver comme à l'intérieur d'une enveloppe corporelle intérieure à l'univers »³¹ dira Novarina. Le corps est alors perçu comme enveloppe qui n'est plus protectrice mais l'image d'une prison. Dans cette perspective, l'incarnation est perçue comme erreur ou piège.

Dans *L'Animal du temps*, l'homme s'interroge : « Dites Outeur, quand on s'est trompé de corps... »³². L'inadaptation engendrée par ce corps inconnu se lit dans les propos de « L'enfant des cendres » dans *Vous qui habitez le temps* : « Mon corps est en trop abbé, j'ai trop tort d'être dedans »³³. Une impression d'étrangeté s'en dégage, les personnages semblant comparables à des revenants, hypothèse confirmée par les paroles de « L'enfant des cendres » : « Moi aussi, j'ai dû être en mort pour avoir un corps ; si j'étais esprit je ne serais pas d'ici »³⁴. Le corps se situe donc dans une proximité avec la mort. Dans cette optique, tous les personnages novaviniens semblent avoir expérimenté ce passage avec la mort, qui les fait ressembler aux fantômes et qui rend le deuil impossible.

L'identité

De la même manière qu'il existe une incertitude au niveau des frontières du corps, il existe une incertitude au niveau des frontières du moi. Un identique phénomène de décentrement est à l'œuvre, qui conduit les personnages à s'inscrire dans les marges, dans un monde de l'entre-deux où ils sont susceptibles de basculer tantôt au centre, tantôt sur les bords.

²⁷V.N., « L'homme hors de lui », [Entretien avec Jean-Marie Thomasseau], *Europe*, n° 880-881, 2002, p. 164.

²⁸V.N., « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, p. 118.

²⁹V.N., *ibid.*

³⁰V.N., « L'Homme hors de lui », p. 166.

³¹V.N., *ibid.*

³²V.N., *L'Animal du temps*, Paris, P.O.L., 1993, p. 24.

³³V.N., *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., 1989, p. 24.

³⁴V.N., *id.*, p. 25.

Dans cette perspective, les propos du « Veilleur » dans *Vous qui habitez le temps* sont éclairants lorsqu'il dit à « L'enfant des Cendres » : « Vous avez perdu les bords »³⁵. Or, perdre les bords signifie perdre les limites, les bornes. Une telle proposition indique une perte de repères ainsi qu'une possible confusion : perdre les bords serait alors comparable à se confronter à l'étrangeté ou à la folie. Une désagrégation semble à l'œuvre.

En effet, le personnage, tout comme il cherche à atteindre l'anéantissement du corps par une pratique de la kénôse, tend à la destruction de son moi. Il est ainsi confronté à l'expérience de son propre néant et se trouve mis en danger. Une scission semble intervenir entre le corps et la conscience, ce qui entraîne un déséquilibre. Le doute surgit ainsi lorsque « L'enfant des Cendres » se demande s'il meurt ou s'il vit : « Venez dans moi lire dans mes yeux, me dire si vous le pouvez si j'agonise ou si je nais[...] »³⁶. Tout compte fait, le personnage novarinien semble égaré, il a besoin du regard de l'Autre, pour confirmer son existence, son sentiment d'exister. Ainsi, cette même incertitude jaillit avec Sosie dans *L'Espace Furieux* (1997). Lorsque « La figure Pauvre » le questionne et lui demande ce qu'il dit chaque matin à ses mains, lorsqu'il les voit, celui-ci répond : «Elles sont à moi. C'est parce je leur ai répété le cri que le monde a poussé en naissant et que personne n'a entendu.»³⁷. On peut en déduire que pour Sosie, ce corps n'est pas posé comme d'emblée sien. Cette même incertitude apparaît à nouveau dans les propos de Panthée dans *L'Origine rouge*, et va jusqu'à la dissociation : « Je souffre dans mon corps sans avoir la preuve qu'il est à moi »³⁸. La perte des frontières corporelles, qui a été mise en évidence avec le modèle d'un corps transparent du comédien ou la réorganisation des organes hors du corps, avec le cas des orifices, conduit à la mise à distance du corps qui n'est pas reconnu. Cette perte de repères au niveau corporel peut rappeler certains symptômes de la maladie mentale. Un glissement s'est opéré : la problématique de la confusion au niveau des limites corporelles atteint la sphère de l'identité.

Dans cette perspective, c'est le *cogito* de Descartes qui est remis en question, puisque le « Je pense donc je suis » ne conduit plus à une vérité première. En réalité, les personnages novariniens dénoncent peut-être cette « illusion d'un sujet monadique, d'une personne totale assurée de s'appartenir »³⁹ évoquée par Pontalis : à l'image du personnage moderne, qui n'en finit pas « de creuser – comme on creuse sa tombe – sa propre absence d'identité »⁴⁰, ils ont perdu toute unité, et demeurent dans la confusion, au niveau corporel et identitaire.

³⁵ V.N., *id.*, p. 25.

³⁶ V.N., *id.*, p. 23.

³⁷ V.N., *L'Espace furieux*, Paris, P.O.L., 1997, p. 52.

³⁸ V.N., *L'Origine rouge*, p. 66.

³⁹ Jean-Bertrand Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977, p. 161.

⁴⁰ Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Etudes Théâtrales*, 20, 2001, p. 47.

Annexe

J'ai appliqué la méthodologie A.L.C.E.S.T.E. à un corpus de quarante-quatre pièces de théâtre de dix-huit auteurs contemporains⁴¹. Cette méthodologie s'inscrit principalement dans le courant de la statistique textuelle selon la terminologie de Ludovic Lebart et André Salem⁴² et s'approche aussi de l'analyse de discours développée par Pierre Achard⁴³. Dans cette perspective, l'objectif de la méthodologie A.L.C.E.S.T.E. se rapproche davantage de celui de l'analyse de discours que de la lexicométrie⁴⁴. Autrement dit, il s'agit d'une analyse qualitative plus que d'un comptage brut. Les résultats de l'analyse des pièces de Valère Novarina présentées dans cet article constituent une partie de l'analyse globale réalisée dans le cadre de ma thèse. Il s'agit de la classe 4 dégagée par le logiciel correspondant à l'univers lexical de Valère Novarina. Dans chaque classe de l'analyse initiale, on dispose de la liste de mots les plus significativement présents. Pour chaque item est calculé un coefficient d'association. Plus cette valeur est forte plus l'item sera fortement associé au contexte. Le tableau suivant présente la liste des bases lexicales des mots pleins pour la classe 4. Cette liste est ordonnée par valeur décroissante, la fréquence de mots est notée entre parenthèses. Il faut retenir que les classes obtenues décrivent des thématiques qui ne sont pas exclusivement centrées sur la thématique corporelle, toutefois, il peut en être question. En ce sens, nous avons pu nous interroger : de quel corps s'agit-il ? quelles sont les représentations corporelles mises en jeu ?

Liste non exhaustive du vocabulaire spécifique de la classe consacrée à Valère Novarina :

parole+(184)	vivant+(93)	interieur+(85)	mort+(197)	design+er(25)	milieu+(45)	temps(185)
anima+l(121)	humain+(97)	chose+(225)	dieu+(112)	theatre+(36)	naissance+(33)	exprim+er(26)
matiere+(105)	espace+(78)	caillou+(44)	chut+er(47)	nomm+er(31)	chair+(55)	muet+(21)
act+ion(118)	corps+(229)	lieu+(114)	cadavre+(53)	face+(57)	jour+(186)	nombre+(28)
monde+(246)	objet+(87)	humanite+(34)	neant+(28)	lumiere+(80)	cercueil(18)	instant+(63)
trou+(138)	vie+(239)	esprit+(67)	pierre+(35)	cerveau+(37)	prière(19)	
suite(94)	chanson+(66)	parl+er(269)	phrase+(46)	tombe+(77)	univers(18)	
homme+(277)	mot+(155)	gloire+(28)	futur+(26)	silence+(62)	joie+(31)	
terre+(156)	langage+(55)	nom+(109)	nomm+er(31)	tete+(176)	viande+(31)	

Docteure en esthétique sciences et technologies des arts, Sylvie Roques est chercheuse associée au Centre Edgar Morin (CETSAH)-EHESS/CNRS. Elle est l'auteure de plusieurs articles portant sur la question des représentations du corps dans le théâtre contemporain notamment chez Valère Novarina, Philippe Minyana et Marie Ndiaye parus dans les revues *Théâtre Public* et *Degrés*. Elle a coordonné le numéro « Théâtres d'aujourd'hui » de la revue *Communications* (Seuil, septembre 2008). Ses recherches portent également sur le théâtre de Jules Verne avec la parution d'un article « Le voyage théâtral chez Jules Verne et la difficulté de son incarnation » dans le volume *Théâtre et Voyage* (Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008).

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : ROQUES Sylvie, « Des organes hors du corps chez Valère Novarina », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 92-100.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : sroques@noos.fr

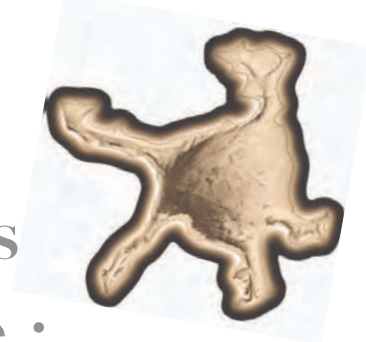
⁴¹Sylvie Roques, « Analyse des données textuelles et littérature dramatique contemporaine : une étude des représentations du corps », *Degrés [Sémiologie du spectacle vivant 2]*, Université Libre de Bruxelles, d1-d20.

⁴²Ludovic Lebart, André Salem, *Statistique textuelle*, Paris, Dunod, 1994.

⁴³Pierre Achard, « Analyse du discours et sociologie du langage », *Langage et société*, 37, 1986, pp. 5-60.

⁴⁴Max Reinert, « Mondes lexicaux et *topoi* dans l'approche Alceste », *Mots chiffrés et déchiffrés-mélanges offerts à Etienne Brunet*, Genève, Slatkine, 1998, p. 289.

Julie Perrin
(Paris 8)



Les corporéités dispersives du champ chorégraphique :

Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche

L'expression « Projections : des organes hors du corps » appelle un certain nombre d'interrogations sur les termes : qu'entend-on par « corps » ? Le mot est-il approprié ? Peut-on le penser en termes de dedans et de dehors et comment penser alors ses limites ? Veut-on désigner par ce mouvement des « organes hors du corps » une faillite de la notion d'organisme entendue comme un tout structuré et uni ? Le vocabulaire anatomique est largement utilisé dans le domaine de la danse alors même qu'il peine à rendre compte d'une pratique bien plus complexe, qui exige de repenser les modalités de notre discours sur le corps. Le modèle cognitif représenté par l'organisme semble imprégner le discours¹. Pourtant, la danse contemporaine (comme l'art contemporain) a conduit à modifier le regard sur le corps et sa compréhension, à bouleverser la notion de *corps* entendue comme entité objective et figée, comme structure organique permanente. Les pratiques débordent, en quelque sorte, ce que la terminologie usuelle supposerait. D'autres pensées du corps présentes dans la médecine chinoise, par exemple, dans les pratiques somatiques (celles d'Alexander, de Feldenkrais...) ou chez les artistes, attirent l'attention vers des circulations ou des logiques corporelles qui amènent à penser autrement le rapport aux organes (il est question de nerfs, de fonctionnement énergétique, de fascias, de méridiens...). Une vision anatomique du corps s'avère finalement trop limitée ; on ne peut la détacher de la dimension symbolique, imaginaire ou culturelle.

Il semble important d'introduire, dans ce cadre dès lors interdisciplinaire, les réflexions de Michel Bernard, dont la pensée est particulièrement féconde tant pour les recherches sur le corps que pour la recherche en danse. Le philosophe, dont l'œuvre² articule une déconstruction continue de la catégorie trompeuse de corps et une réflexion sur l'art chorégraphique, témoigne du déplacement provoqué par la danse : celle-ci « produit une subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de corps conduisant désormais à parler de corporéité »³. C'est toute la problématique du corps comme « être plein » de l'ontologie classique qu'il faut revoir. Le corps n'est plus considéré comme une

¹ Voir Michel Bernard, « Essai d'analyse du concept d'organisme. Ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans le discours et la pratique de la danse », *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2001.

² Michel Bernard, *Le Corps* [1972], Paris, Seuil, « Points essais », 1995 et *De la création chorégraphique*, , *op. cit.*, notamment : « De la corporéité comme "anticorps" ou la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" » (1991).

³ Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, « Echanges et variations sur *H2ONaCl* », in *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septembre 2005, p. 46.

réalité close et intime, référée à une essence ; il ne peut non plus être réduit à sa réalité biologique. La corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations ; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. Le terme « corporéité », à connotation plus plastique, entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces. S'appuyant sur la pensée d'artistes (Cézanne, Artaud, Kandinsky, Bacon, Cage) et de penseurs (Mauss, Merleau-Ponty, Ehrenzweig, Deleuze et Guattari), Michel Bernard élabore un concept qui repose sur l'analyse de la trame qui sous-tend la sensorialité.

C'est principalement parce que la sensation se déborde elle-même, outrepassé sans cesse les frontières du corps, que la corporéité doit être pensée comme une ouverture. « La corporéité est une sensorialité débridée. Comme on voit des formes corporelles, on a tendance à le renvoyer à des entités. En réalité, ce corps qui est en face de moi, ne peut être cerné. La corporéité [...] est ailleurs, le corps n'est plus dans le corps ! »⁴ Sur le plan anatomique et physiologique, les organes des sens ressemblent certes à des enveloppes (par exemple, le globe oculaire), mais « la sensation est toujours un processus de traversée⁵ ». Une telle conception invite à penser la corporéité dans « un travail d'expansion continue et illimitée »⁶ qui abolit toute distinction entre intérieur et extérieur. « Selon moi, poursuit Michel Bernard, l'extériorité est à l'intérieur de la sensation elle-même, autrement dit, elle est dans la projection : elle n'est pas dans l'extériorité sanctionnée par l'espace qui m'entoure. Il faudrait également parvenir à penser l'imaginaire d'une façon moins extérieure : pour moi, l'imaginaire est produit par le sentir, en tant que processus fictionnaire »⁷.

Michel Bernard est ici proche du point de vue phénoménologique de Merleau-Ponty⁸, dont il retient l'analyse du fonctionnement chiasmatisé de la sensation : les sensations, réversibles, à la fois passives et actives, organisent un rapport au monde sur le mode de la rencontre et de la réciprocité. Le corps est à la fois touchant et touché, dans une circulation intrasensorielle permanente, doublée d'une circulation intersensorielle (les sens se contaminent et s'influencent, dans leur mode de fonctionnement même). Ce mode d'être au monde, Merleau-Ponty le désigne par le terme métaphorique de *chair*. La chair, c'est ce qui relie ce corps sensible au monde et les confond :

Mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. [...] il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps.⁹

Une telle pensée du corps n'est pas sans résonner avec la pratique de certains chorégraphes contemporains. La perception du monde et la représentation qu'ils en donnent sont inextricablement liées à leurs projets moteurs. Car la façon de percevoir induit un mode de mouvement et réciproquement ; « la vision est suspendue au

⁴ *Id.*, p. 45.

⁵ *Id.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Michel Bernard prend néanmoins distance avec la phénoménologie en d'autres points : la phénoménologie est par exemple encore fortement empreinte du modèle cognitif et discursif de l'organisme. Voir Michel Bernard, « Essai d'analyse du concept d'organisme. », art. cit., p. 61 et sq.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Folio Essai, 1964, p. 19.

mouvement »¹⁰. Si le tracé du peintre, nous dit Merleau-Ponty, jaillit comme réponse aux sensations produites par le monde en son corps, de même, le geste du danseur émane de sa perception du monde et rend visible, réciproquement, un projet sensible tout autant qu'esthétique. Le geste est l'invention d'un rapport au monde, d'un point de vue. La corporéité dansante, au cœur du propos chorégraphique, subit alors des métamorphoses incessantes dont chaque création témoigne. « Le danseur est dans un processus de production d'altérité jamais figée... il *s'altérise*, si l'on peut se permettre ce néologisme. C'est ce que j'appelle l'ivresse des métamorphoses »¹¹, écrit Michel Bernard. L'imaginaire propre à chaque artiste opère comme un filtre entre le monde et lui, et l'œuvre, loin d'être le simple décalque du monde, traduit une perception imaginaire du réel toute singulière. Cette faculté de fiction est pétrie de sensation ; elle forge la chair d'une œuvre chorégraphique et détermine un projet corporel.

Les images utilisées par un chorégraphe dans sa pédagogie ou dans la transmission d'une danse, ou celles à l'origine de sa création témoignent de la diversité des imaginaires de la corporéité et du bouleversement de la représentation classique du corps. La géographie de celui-ci est bousculée, son anatomie transformée ou transposée à d'autres modèles structurels. La perspective sensible dans laquelle bon nombre de chorégraphes se placent invite à troubler la représentation traditionnelle de la figure humaine. La plasticité de la corporéité dansante conduit à penser l'extension d'un champ sensoriel plutôt que l'entité close d'une logique anatomique. Et les connexions surprenantes que la corporéité dansante opère au sein de son anatomie ou avec l'environnement dans lequel elle s'inscrit produisent une nouvelle vision du sujet.

Le danseur fait apparaître la manière dont l'être se constitue ou prétend se constituer. Le danseur [...] essaie de montrer comment l'horizon humain se trouve toujours renvoyé ailleurs. Les gens, quotidiennement, marchent, prennent des objets, effectuent des mouvements transitifs et utilitaires ; la danse n'est en revanche pas définie par un but, elle le produit et donne une légitimité, une caution, au Sujet.¹²

Si toute danse met en jeu l'éveil d'une très grande sensorialité, élargissant le spectre du champ d'action de la corporéité, il est des œuvres qui reposent sur une corporéité particulièrement dispersive et incongrue au regard de la pensée traditionnelle du corps. On évoquera trois exemples qui semblent particulièrement pertinents pour illustrer ce déplacement de la pensée du corps. Le premier appelle une lecture phénoménologique de l'œuvre chorégraphique, où la corporéité dansante joue d'une estompe de la figure fondue dans le paysage scénographique. Le second met en évidence une conception déconstruite de l'anatomie, proche du Corps sans organes (CsO) de Deleuze et Guattari¹³. Le troisième conduit à réfléchir à l'imaginaire d'un corps pensé comme éclatement, dispersion ou démembrement.

¹⁰ *Id.*, p. 17.

¹¹ Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, art. cit., p. 46.

¹² *Ibid.*

¹³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 28 novembre 1947. Comment se faire un corps sans organes ? », *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

Projet de la matière, d'Odile Duboc

Odile Duboc¹⁴, avec *Projet de la matière*, crée en 1993 une pièce pour neuf interprètes dont les mouvements sont issus directement d'une expérimentation sur différents matériaux (durs, mous, à ressorts, gonflés d'air...) ¹⁵. La recherche d'un mouvement relié à l'imaginaire des éléments - l'air, l'eau, le feu - passe, entre autres (il faudrait aussi évoquer l'importance du cours d'Odile Duboc et de la lecture de *Thomas l'obscur* de Blanchot), par le biais d'un contact direct avec des matériaux fabriqués par la plasticienne Marie-José Pillet. L'invention du geste ainsi dérivé d'un environnement plastique amène à l'apparition d'une corporéité étroitement liée à la matière qui l'entoure. La scénographie d'Yves Le Jeune reprend en effet un certain nombre de ces objets et textures. La corporéité dansante semble alors émaner directement du paysage scénographique, s'y mêler jusqu'à s'y confondre, en une « réunion de l'espace et du contenu » ¹⁶. Cette œuvre appelle une lecture phénoménologique tant elle parvient à une circulation incessante entre la figure humaine et son contexte, à une confusion entre la corporéité dansante et le paysage. Une chair commune relie l'ensemble. La danse dubocienne oscille en effet entre l'inscription d'une forme-trace qui dessine des lignes dans l'espace et dégage des trajectoires nettes mais fugitives, et l'absorption de la figure humaine par les volumes ou les matières qui l'entourent. Dans les deux cas, il s'agit d'une estompe de la figure au profit soit d'un graphisme éphémère, soit d'une confusion où la forme se défait, pour donner lieu à un corps d'intensité, d'élan, de qualités et tensions dynamiques. Il n'y a jamais d'exacerbation du moi : le sujet dansant, dans sa présence discrète, sans parvenir tout à fait à dématérialiser le corps, en trouble du moins les contours. La vision se fait alors du milieu des choses et toute limite entre le corps et le monde tend à s'abolir ; le danseur incorpore le paysage.

L'exacerbation du contact dans le travail corporel des danseurs ne parvient pas à conforter la conscience d'un contour sûr, mais contribue au contraire à mettre en évidence, les circulations incessantes entre soi et l'autre – qu'il soit danseur, sol ou scénographie. La tactilité intensifie un univers sensoriel qui produit un espace haptique, construit de proche en proche, par contagions successives. S'instaure alors un monde en quelque sorte poreux, où les danseurs seraient immatériels, proches de « parcelles, de molécules, d'objets abandonnés sur la plage. Je voulais, raconte la chorégraphe, qu'on essaie de concevoir comment un corps, en étant conscient de son poids en certains endroits, pouvait à la fois nous donner une image extrêmement présente et nous renvoyer à l'absence du corps humain : un corps qui perdait sa forme humaine » ¹⁷. Les danseurs témoignent de cette déshumanisation qui passe par une perte de l'orientation dans la fusion avec les matières : on ne sait plus où l'on est, on accepte de disparaître, de mettre de côté l'expression de soi, de se transformer en une sorte de matière liée à l'environnement.

¹⁴ Sur Odile Duboc voir <http://www.contrejour.org/>

¹⁵ Voir Julie Perrin, *Projet de la matière - Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Centre national de la danse / Les presses du réel, 2007.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷ Extrait d'un entretien personnel avec la chorégraphe. Voir *Projet de la matière - Odile Duboc, op. cit.*

Cet état incongru de la corporéité dansante est rendu possible par un travail scénographique et lumineux qui accompagne cette dissipation des contours. L'expansion d'un gris sur l'ensemble de la scénographie et des costumes englobe l'ensemble et paraît pouvoir abolir toute frontière entre les êtres et les choses. Les corps sont absorbés par les matières molles ou semblent se fondre dans le sol. Aucune perspective ne vient les encadrer, les mettre en évidence. *Projet de la matière* privilégie une corporéité sensible pour inventer un monde de sensations donné en partage au public.

Pezzo 0 (due), de Maria Donata d'Urso

La chorégraphe Maria Donata d'Urso¹⁸ a amorcé en 2000 une recherche sur la peau et les surfaces : se mettre en mouvement à partir d'une concentration sur les surfaces du corps et celles de l'espace scénique, c'est orienter singulièrement l'image du corps vers ses contours, vers une membrane, pour finalement interroger ses limites et peut-être les défaire. C'est penser d'abord la continuité plutôt que l'interruption, la relation entre des surfaces et l'échange entre l'une et l'autre. La peau est une sorte de « diaphragme, de lieu de passage »¹⁹ qui laisse circuler l'intérieur vers l'extérieur et réciproquement. Dans ce solo *Pezzo 0 (due)*, il s'agissait surtout d'échapper à une attention pour les directions du mouvement et ses intentions. Cette disposition mentale engageait un mouvement intérieur (la peau et les tissus) et concentrait l'attention du public vers la circulation des liquides corporels, le mouvement des diaphragmes et des muscles, la saillie d'un os, la répartition du poids du corps en contact avec son support. « On voit, à travers la peau, ce qu'il y a à l'intérieur : la vie, le mouvement. » Ce solo dansé nue se nourrissait alors d'une rêverie sur le chiffre zéro – le 0, comme modèle de corps. Le 0 renvoie à un rapport à l'altimétrie : penser sa peau comme au niveau de la mer, au niveau 0, et son corps comme un terrain. La peau devient un point de repère à partir duquel on évalue les mouvements d'un paysage corporel, les micro-effondrements, les dénivelés, les reliefs.

Mais le 0 invite aussi à penser la corporéité en terme de boucle ou de forme géométrique sans hiérarchie : chaque partie du corps a valeur égale, s'annule la distinction entre gauche et droite, avant ou arrière, haut et bas, bras et jambe, fesses ou épaules. « Le convexe et le concave se retournent ou s'inversent. » Tout peut alors se renverser, tout est équivalent, dans cette fiction d'un « corps démocratique »²⁰ ou déhiérarchisé. Ça n'est pas loin du modèle de l'œuf, référence pour le « Corps sans organes » décrit par Deleuze et Guattari :

Le CsO comme l'œuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates, l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et des seuils, des tendances dynamiques avec mutations d'énergie,

¹⁸ Sur Maria Donata d'Urso voir <http://www.lelabo.asso.fr/>

¹⁹ Les citations sont extraites d'un entretien personnel avec Maria Donata d'Urso en septembre 2006 à Paris.

²⁰ Selon les termes de la chorégraphe. La notion de « corps démocratique » est aussi utilisée par les chorégraphes post-modernes américains des années 1970, en particulier par Trisha Brown. Il faut moins y entendre la référence précise à un modèle politique que l'insistance pour une dé-hiérarchisation des zones du corps et un appel à éveiller des zones oubliées (par exemple le creux poplité pour Trisha Brown).

des mouvements cinématiques avec déplacement de groupes, des migrations, tout cela indépendamment des formes accessoires, puisque les organes n'apparaissent et ne fonctionnent ici que comme des intensités pures.²¹

Maria Donata d'Urso propose une corporéité d'intensités, où les formes subissent des variations permanentes et subtiles, donnant à la figure humaine l'apparence inédite d'un paysage boursoufflé, vallonné, sinueux, en torsions dynamiques... L'artiste ne travaille pas non plus sur un corps morcelé. Il ne s'agit plus de penser le corps selon l'articulation ou l'ordonnement de ses organes, ni donc de projeter les organes hors du corps, mais de donner à voir une corporéité rythmique, fluidique, tensionnelle. On ne distingue plus d'anatomie identifiable, mais des continuités en mouvement, des réseaux de forces.

H₂O-NaCl-CaCo₃, de Julie Nioche

Cette chorégraphie créée en 2005 par Julie Nioche²² est le fruit d'une collaboration avec une architecte (Virginie Mira), un éclairagiste (Yves Godin) et un guitariste (Alexandre Meyer). La chorégraphe cherche à instaurer « un jeu d'infiltration entre les êtres, entre les choses »²³, autrement dit à trouver le point de rencontre entre chacun des médiums, à tisser un lien très fort entre eux, au point que s'évanouisse la prédominance de l'un sur l'autre. Scénographie, son et danse se rejoignent dans le désir commun de participer à la construction d'un monde sensible qui se propage lentement vers le public. Au cœur du propos, l'idée de respiration et de vibration devait assurer ce lien entre soi et l'autre, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'œuvre et son public. Chacun des collaborateurs travaille ainsi autour des mêmes notions : densité, éclatement, masse, fragmentation, aspiration, apnée, vibration... autant de termes nourrissant la physicalité mise en jeu par la danseuse en solo. « A mes yeux, dit-elle, le corps est une densité parmi d'autres – densités lumineuses, plastiques, musicales... »²⁴ Il s'agissait donc de ne pas exacerber sa présence, d'éloigner toute possibilité de focalisation entêtante sur elle. L'interprète disparaît alors régulièrement, laissant place au gonflable à luminosité variable qui grossit lentement. Laisant place aussi à l'espace du lieu, au son d'une guitare ou à une voix seule venue de loin. Cette balance subtile entre la présence visible ou invisible des uns ou des autres répondait au désir de la chorégraphe de produire « une dissolution des formes et des identités pour échapper à toute tentative d'identification stricte »²⁵.

Ce désir de dissipation des choses ou des êtres, ce refus d'identification, allait atteindre la représentation classique de la figure humaine. On n'a plus là une figure clairement arrêtée et circonscrite, mais la dispersion d'un monde sensible qui se diffuse à travers différents médiums. La figure dansante, au-delà de son jeu d'apparition et de disparition, invente des modes de présence modulés et contradictoires dans leur dynamique : lenteur d'un déplacement, répétition de chutes au lointain, agitation de dos

²¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 190. Maria Donata d'Urso ne se réfère pas au Corps sans organes d'Artaud ou Deleuze et Guattari, mais le vidéaste Laurent Goldring avec qui elle collabore en amont de cette création s'appuie explicitement sur ces textes.

²² Sur Julie Nioche voir <http://www.finnovembre.org/>

²³ Julie Nioche, « Le Lien invisible », in *Scientifiquement danse, Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 134. Sur cette pièce, voir aussi Virginie Mira, « Mise en espace », *Repères, Cahiers de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, novembre 2006.

²⁴ Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, art. cit., p. 44.

²⁵ Julie Nioche, « Le Lien invisible », art. cit., p. 134.

donnant à croire à une dissociation des membres du corps, disparition du visage troublant la reconnaissance d'une identité.

Si, comme chez Maria Donata d'Urso ou Odile Duboc, l'idée d'une circulation semble au cœur du propos, elle repose sur un imaginaire du corps tout différent. Il n'y a pas là une pensée de connections anatomiques inhabituelles ni une attention privilégiée pour la surface de la peau (*Pezzo 0 (due)*) ou pour la rencontre avec des matières (*Projet de la matière*), mais une pensée du corps comme non cohérent.

Mon corps n'est pas cohérent, c'est-à-dire qu'il n'est pas contenu dans les enveloppes anatomiques traditionnelles. C'est pourquoi je suis attirée par les témoignages de personnes ayant une corporéité pathologique, qui décrivent des perceptions de leur corps incongrues, mais dont je me sens proche. Je parle de dissolution, d'enveloppes, d'un corps démembré mais viable ou [...] d'éclatement du corps dans l'espace : j'incorpore l'espace pour m'y épandre et donner à voir la façon dont je le perçois. [...] Je ne pense effectivement pas mon corps comme s'arrêtant aux frontières de son dessin anatomique. Il est toujours redéfini par ses expansions sur les autres univers : la musique, la scénographie, la lumière, le lieu. Ce sont comme des enveloppes séparées mais qui ne cessent de se recouvrir, se croiser, se connecter. [...] Par exemple, lorsque je projette ma main dans un coin de l'espace, c'est comme si elle y restait et s'était détachée du reste du bras. [...] C'est dans l'imaginaire d'un éclatement du corps dans l'espace que je me mets en mouvement. Il n'y a plus de logique anatomique du corps, mais un démembrement, qui reste pourtant viable, puisqu'il ne m'empêche pas de bouger et que je ne me perds pas totalement.²⁶ La danse est alors pour Julie Nioche l'expérimentation « de construction, de destruction et de réparation perpétuelle de [son] système perceptif et de [sa] personnalité »²⁷.

L'image du corps produite par un chorégraphe est ainsi étroitement liée à l'imaginaire qu'il déploie. Que cet imaginaire soit plastique, musical, médical, etc., il détermine une recherche motrice et un projet esthétique. Les œuvres chorégraphiques invitent à déplacer notre façon d'envisager l'organique tant le travail de la sensation déplace l'idée d'une unité de l'organisme et donne à voir les déploiements de la corporéité.

Auteure d'un doctorat d'esthétique et études chorégraphiques, Julie Perrin est maître de conférences au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. En 2007, elle a été boursière Fulbright et chercheuse invitée à la Tisch School of the Arts de New York University. Elle est aussi membre du collège pédagogique du Centre national de danse contemporaine d'Angers. Ses recherches portent sur les savoirs propres à la danse contemporaine – dans leur dimension sensible et politique – et en particulier sur les spatialités en danse. Elle a publié *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Centre national de la danse/Presses du Réel, Dijon, 2007, et des articles dans *Études théâtrales*, *Repères – Cahier de danse*, *Théâtre/Public*, *Vertigo*, *Cairon – Journal of Dance Studies*.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : PERRIN Julie, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 101-107.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : [perrin.julie★gmail.com](mailto:perrin.julie@gmail.com)

²⁶ Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, art. cit., p. 45-47.

²⁷ Julie Nioche, « Le Lien invisible », art. cit., p. 125.



Anne Simon
(CNRS-UMR 7171 « Ecritures de la modernité »)



Du cadavre plastiné au vivant normalisé : la paradoxale négation de la mort dans les expositions du type « Body Worlds » de von Hagens

Gunther von Hagens, médecin allemand, se revendique comme un nouveau type d'anatomiste¹. De fait, il a inventé en 1977 un procédé de plastination d'organes et de cadavres. Ces dépouilles proviennent de vivants ayant autorisé son Institut de Plastination à user de leur corps *post-mortem*, de dons de familles de personnes décédées, de corps non réclamés fournis par les autorités locales chinoises et russes, ou de spécimens d'anciennes collections anatomiques². La plastination consiste à éliminer sous vide les fluides et les graisses du corps humain pour les remplacer par une résine à base de silicone, d'époxy ou de polyester, selon un processus comprenant plus de mille heures de travail – autant dire qu'il s'agit bien d'une fabrication. Mais si Gunther von Hagens est aussi connu, c'est que sa pratique a dépassé le cadre de la confidentialité scientifique : il organise depuis plusieurs années une série d'expositions intitulées « Körperwelten », « Body Worlds » ou « Le Monde du corps » selon les aires géographiques, où sont présentées des pièces d'anatomie humaine et, très marginalement, animale. Alternent ainsi des vitrines où sont exposés des parties du corps humain (organes sains ou pathologiques et fragments osseux, pièces parfois accompagnées de prothèses, coupes d'organes ou de muscles, parties de réseaux veineux ou nerveux...) et des corps « entiers » très diversifiés. En effet, les dépouilles initiales sont traitées pour montrer, alternativement ou de façon associée, les différents éléments du corps humain, qu'ils soient osseux, veineux, musculaires ou organiques.

¹ Voire, selon son Institut de Plastination, comme « le plus grand anatomiste du monde » : <http://www.pnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=184956>

L'absence de reproductions dans cet article n'est pas dû au hasard : pour obtenir les droits, l'Institut de Plastination dirigé par le Dr von Hagens exigeait de ma part une traduction en anglais avant accord, et partant un contrôle du contenu de l'article. On trouvera nombre d'images sur des sites officiels tels que :

<http://www.koerperwelten.de/index.html> ,

http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/current_exhibitions.html

<http://www.centredessciencesdemontreal.com/LMC2/index.htm>

ou dans le catalogue de Gunther von Hagens, *Le Monde du corps. Exposition anatomique de corps humains véritables*, Heidelberg, Arts et Sciences/Institut für Plastination, 2005. Voir aussi le catalogue de *Bodies. The Exhibition*, Premier Exhibitions.

Je précise enfin que cet article a pu être écrit grâce au réseau de recherche financé par l'Agence Nationale de la Recherche « La mort charnelle et le cadavre dans la production artistique contemporaine : représentations, utilisations et limites du corps humain », dont je fais partie avec Fabienne Soldini (dir.), Christine Détrez, Sylvia Gyrel, Mary Léontsini et Pierre Mercklé.

² Voir <http://www.channel4.com/science/microsites/A/anatomists/hagens1.html>

Selon le journaliste Jacky Goetz, 7000 dons ont été effectués :

http://www.lexpress.org/index.php?option=com_content&task=archivecategory&id=0&year=2007&month=2&module=1&limit=5&limitstart=25

Les traductions de l'anglais au français sont de mon fait.

Femmes enceintes, embryons, fœtus, squelettes, corps éclatés permettant d'exhiber organes ou muscles sont ainsi des pièces d'autant plus marquantes qu'elles sont présentées dans des activités, souvent spectaculaires, les plus propices à la démonstration. Des sportifs de haut niveau alternent ainsi avec un joueur d'échecs, un professeur d'anatomie (*sic*), une femme enceinte au repos ou des portraits de famille (constitués d'un homme tenant un enfant par la main, ou d'un groupe censé représenter un père portant son enfant sur les épaules, aux côtés d'une mère). Un certain nombre d'accessoires sont en outre intégrés dans les mises en scène : livre (en l'occurrence un catalogue de l'exposition « Body Worlds »), échiquier, arc, chapeau, barre ou anneaux pour gymnastes...

Présentées globalement comme relevant de la didactique de l'anatomie, ces manifestations se sont tenues dans la sphère des pays développés : Japon (c'est à Tokyo, en 1996, qu'a eu lieu la première exposition de « Body Worlds »), Corée du Sud, Allemagne, Autriche, Suisse, Grande-Bretagne, Etats-Unis, Canada (à Toronto, les responsables ont dû ouvrir leur musée vingt-quatre heures sur vingt-quatre, comme à Mannheim ou à Vienne), etc. Ces expositions remportent un succès public phénoménal et souvent hautement polémique. Au fil du temps, von Hagens accentue donc opportunément « la nature strictement scientifique de son travail »³ aux dépens de son éventuelle portée artistique, l'utilisation de cadavres à des fins non-scientifiques étant dans la plupart des pays soumise à de sévères contrôles juridiques et éthiques, et l'accusation d'exhibitionnisme malsain étant parfois portée⁴. En Allemagne notamment, pays d'origine de von Hagens, a un moment resurgi le spectre des activités nazies expérimentales et eugénistes. Dans plusieurs pays, certains représentants religieux, notamment protestants et catholiques, se sont aussi insurgés contre ces expositions ; ils ont alors été renvoyés à la pratique millénaire d'exposition de reliques, parfois hautement spectaculaire, et au fait qu'un nombre non négligeable de visiteurs ont perçu ces corps exposés comme une preuve de la perfection de la création divine.

Singulièrement, les pays latins semblent répugner à montrer ce travail, puisque aucune exposition comparable n'y a été organisée, malgré une tradition ancienne d'exposition des corps, dans un cadre sacré (reliques) ou scientifique (qu'on songe à Fragonard). Il a fallu attendre mai 2008 pour que la France, où Gunther von Hagens avait pourtant vivement souhaité que « Body Worlds » ait lieu, accueille « Our Body / À corps ouvert »⁵, une autre exposition fondée sur « l'imprégnation polymérique », qui a aussitôt suscité une polémique. En effet, la Cité des sciences de la Villette, après avoir envisagé d'accueillir cette manifestation, a finalement décliné, suivant sur ce point l'avis défavorable du comité consultatif national d'éthique qui s'était déjà prononcé à propos de « Body Worlds » de von Hagens... Aucun musée français ne désirant assumer la responsabilité d'exposer « Our Body / À corps ouvert », c'est un producteur privé de spectacles (de Bob Marley, Michael Jackson, Madonna, mais aussi des tournées de Disney sur glace, pour ne donner que quelques exemples⁶), Pascal Bernardin, qui présente l'exposition, à la Sucrière, à Lyon, à partir du 27 mai 2008. Cet événement

³ Jose van Dijck, « La plastination : le corps anatomique comme art post-moderne », *Alliage*, n° 50-51, trad. Chloé Bazzanger, p. 8 : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/50-51/Van_Dijck.htm

⁴ L'organisateur de « Our Body / À corps ouvert » précise de son côté, dans une vidéo diffusée sur internet, que « c'est avant tout de la médecine, et que par hasard, de temps en temps, ça rejoint l'art... » : <http://www.lyoncapitale.fr/index.php?menu=04&article=5559>

⁵ Exposition nommée « The Universe Within » dans le monde anglo-saxon.

⁶ *Ibid.*

change bien des choses, et l'étude du cas français fera l'objet d'un article à part entière⁷. Toujours est-il que ce type de manifestation à vocation ou alibi scientifique ne peut être interdit sans de solides arguments juridiques. Une rumeur tenace et signifiante du rapport français au cadavre voudrait que de tels obstacles légaux existent, et l'exemple de l'abandon des projets « Body World » et « Our Body » par la Villette oriente certes en ce sens. Le juriste Philippe Raimbault⁸, consulté sur cette question en 2007, précisait que l'article 16-2 du Code civil permet au juge judiciaire de « prescrire toutes mesures propres à empêcher ou faire cesser une atteinte illicite au corps humain ou des agissements illicites portant sur des éléments ou des produits de celui-ci. » Mais il rappelait aussi que les corps exposés étant ceux de volontaires, les expositions peuvent difficilement être qualifiées d'« illicites », du fait notamment de la liberté des funérailles. D'autre part, les recours à l'argument de l'atteinte à la dignité de la personne⁹ ou à celui du trouble à l'ordre public, qui peut être invoqué préventivement mais qui devrait prouver que les expositions présentent un péril par leur caractère immoral, restent des recours fragiles et soumis à caution. Il sera donc intéressant, à propos de « Our Body / À corps ouvert », d'analyser les réactions de la part des autorités publiques et académiques, des conservateurs de musées et des artistes, des producteurs de spectacles et du public français en général¹⁰. Rien ne prouve que les réticences se révéleront majoritaires, et qu'elles suivront l'avis du comité national d'éthique. J'avancerai cependant une hypothèse au fait que la France (ou du moins ses représentants) soit un pays réfractaire à ce type de manifestations. Contrairement aux pays anglo-saxons, la pratique de l'embaumement des particuliers y est récente¹¹, et la présentation publique du défunt aux proches (avec notamment la veillée), encore très pratiquée il y a quelques décennies, s'est nettement raréfiée. La monstration des cadavres hors de la tombe et la projection des organes hors du corps telles qu'elles sont pratiquées par Gunther von Hagens et consorts ne relèvent donc pas ou plus pour la France d'une évidence. En outre, il est loin d'être assuré que la vague qui a porté ces expositions dans certains pays d'Europe, d'Asie ou d'Amérique puisse relever d'une analyse socio-anthropologique commune.

L'on voit que dans la foulée du succès rencontré par les expositions « Body Worlds » – des dizaines de millions de spectateurs de par le monde, des centaines de millions de dollars engrangés –, d'autres entreprises se sont engouffrées dans la brèche, au grand dam de l'Institut de Plastination dirigé par von Hagens, qui leur a parfois intenté

⁷ Il est actuellement en cours, et mené avec la sociologue Christine Détrez (École normale supérieure-Lettres et Sciences Humaines).

⁸ Auteur de « Le corps humain après la mort. Quand les juristes jouent au « cadavre exquis »... », *Droit et Société*, n° 61, 2005, p. 817-844. Qu'il soit ici remercié pour ses précieuses indications.

⁹ Cet argument a été validé par le Conseil d'Etat en 1995 à propos des spectacles de lancers de nains : il n'en a pas moins été très critiqué dans la mesure où le juge s'érige ainsi en censeur des libertés sur le fondement d'une interprétation subjective. Sur la difficulté à interdire pour des raisons objectives l'exposition « Body Worlds », voir Axel W. Bauer, « Les plastinats et leur présentation en musée : une rétrospective scientificothéorique et bioéthique d'un événement médiatique », in *Le Monde du corps*, éd. cit., p. 222-234.

¹⁰ Les quelques Français interrogés lors d'entretiens à l'exposition « Body Worlds 2 » de Montréal ne différaient pas, dans leur appréciation globalement positive, des autres interviewés. En revanche, les interviews diffusées en France sur internet à propos de « Our Body » sur le site <http://www.lyoncapitale.fr/index.php?menu=04&article=5561> sont nettement plus dubitatives et réticentes. L'étude en cours permettra de cerner s'il s'agit d'un choix des intervieweurs, ou d'une réalité métropolitaine.

¹¹ Voir Jean-Gabriel Gauthier, *Des Cadavres et des hommes ou l'art d'accommoder les restes*, Amoudruz, n° 7, Musée d'ethnographie de Genève, Gonvess, Coll. Nouveaux Itinéraires, 2000, p. 187-188 : dès la fin du XIX^e siècle, la pratique de l'embaumement des particuliers est entrée dans les mœurs dans les pays anglo-saxons, alors qu'elle reste encore rare dans les années 1960 en Europe (elle passe au début des années 1980 à 15% en France, selon Louis-Vincent Thomas, in *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985, p. 158. Elle correspondrait à 40% des pratiques aujourd'hui).

des procès¹². Se succèdent ainsi « Bodies... The Exhibition », « Body Exploration », « The Universe Within » (« Our Body / À corps ouvert » en France), « The Amazing Human Body », « Mysteries of the Human Body », « Bodies Revealed » ou « Echte Körper - Von den Toten lernen »... Cet engouement, dans les pays développés, pour la vision publique d'organes et de cadavres certifiés « véritables » ou *real*¹³, mais anonymes et reliés au sur-réel par un certain nombre de procédés chimiques et scéniques sur lesquels je reviendrai, répond terme à terme à la contemporaine éviction hors de la sphère privée du proche moribond, quant à lui bien (trop) réel. Mon objectif présent est dès lors d'analyser les modalités d'une construction contemporaine non seulement de l'organe, projeté hors de l'organique et de son inéluctable décomposition, mais aussi du cadavre, projeté hors de la mort pour devenir un « spécimen », à savoir un modèle social pour les vivants imparfaits que nous sommes.

Vers une téléologie sociale du corps plastiné

Le corps entre *mirabilia* et machine

Ce qui frappe le spectateur ou l'internaute confronté au travail de von Hagens, c'est d'abord, comme en témoignent les couvertures des catalogues, les affiches des expositions ou les articles en rendant compte¹⁴, le fait qu'il plastine des corps entiers, nommés « plastinats gestaltistes »¹⁵. Certes, une place importante est faite à l'organe isolé et morcelé. Mais le public est tout d'abord intéressé, fasciné ou horrifié par la mise en scène de corps dans leur intégrité¹⁶. Il s'agit pourtant d'une intégrité factice, les trois-quarts du corps originel ayant disparu, et rien ne prouvant que le cœur inclus dans le thorax de tel basketteur ou de telle patineuse soit systématiquement celui du donneur originel, même si la yogi ou le joueur de football exerçaient cette activité de leur vivant¹⁷. De cette attente publique de corps entiers témoignent nombre de plaintes formulées dans les livres d'or de l'exposition « Body Worlds », qui s'est tenue à Philadelphie en 2006 : elles déplorent l'absence de la pièce-emblème du travail de von Hagens, un cheval monté par un écuyer, pièce complexe renvoyant au cavalier d'Honoré Fragonard, à celui de l'Apocalypse, voire au mythe du Centaure.

¹² <http://www.pnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=184956>

¹³ Significativement, une édition française du catalogue de von Hagens, antérieure à celle de 2005 (*Le Monde du corps. Exposition anatomique de corps humains véritables*), portait le titre suivant, moins « scientifique » : *Körperwelten. La Fascination de l'authentique*.

¹⁴ Voir l'article de Jacky Goetz pour *L'Express du Pacifique* (19-02-2007), à propos de « Body Worlds 3 » à Vancouver : « deux cent spécimens y sont montrés, dont 22 corps humains mis en scène dans leur quasi-intégralité. Pour que le public puisse s'identifier aux modèles, chacun d'entre eux a conservé une expression humaine et vivante. » http://www.lexpress.org/index.php?option=com_content&task=archivecategory&id=0&year=2007&month=2&module=1&limit=5&limitstart=25

¹⁵ Gunther von Hagens, « L'aspect répugnant des cadavres, les plastinats gestaltistes et l'inhumation obligatoire », in *Le Monde du corps*, éd. cit., p. 260-283.

¹⁶ Pour une analyse sociologique de sa constitution, voir les précisions de Christine Détrez et Pierre Mercklé, in Détrez, Mercklé, Simon, « La signification sociale des « écorchés morts » de von Hagens : art ou science ? », partie II-1, Congrès Association Française de Sociologie, « Gestion politique des corps et des populations », Bordeaux, 5-8 septembre 2006.

¹⁷ Voir aussi Jose van Dijck, art. cit., p. 4, qui rappelle qu'à Mannheim, les textes accompagnant les « Ganzkörper » (les corps entiers) précisent qu'il ne s'agit pas d'assemblages de différents cadavres.

Pourtant, les expositions de Von Hagens comme nombre de ses imitations commencent par un démembrement : le spectateur débute le parcours scénique par une salle exposant des pieds et des jambes selon une mise en abyme savoureuse, puisque ce sont bien ses propres pieds et jambes qui le font entrer dans l'exposition¹⁸. Ce spectateur peut se rassurer. D'une part, il ressortira indemne, voire reconstruit, par les salles représentant des corps entiers cohérents et acceptables, où il pourra se reconnaître – quand bien même ces corps ne sont pas complets, mais débarrassés de leur peau, chaque pièce illustrant un système anatomique spécifique au détriment d'un autre, éliminé pour la clarté du propos. D'autre part, ce spectateur n'aura pas vu des *corpses* (« cadavres, dépouilles »), vocable jamais employé, mais des « spécimens », comme en témoigne l'emploi systématique de ce terme à connotation scientifique dans l'exposition « Bodies... The Exhibition ». Et si « Echte Körper - Von den Toten lernen », utilise bien le terme *Toten* (« les morts ») dans son titre, celui de *Leichnamen* (« les cadavres ») n'en est pas moins évité. Il est vrai que la plastination opère une transformation radicale de la dépouille initiale, aboutissant à lui ôter plus de 70 % de ses caractéristiques biologiques. Comme le précise Jose van Dijck,

Ce qui rend les corps plastinés si dérangeants est peut-être davantage qu'ils rendent inapplicables les catégories épistémologiques nous permettant de rendre des jugements éthiques. Les catégories telles que corps/maquette, organique/synthétique, objet/représentation, réel/faux, authentique/copie deviennent arbitraires ou obsolètes et ainsi, dans la mesure où elles représentent le fondement sur lequel reposent nos normes et nos valeurs, l'art anatomique de von Hagens élude tout jugement éthique.¹⁹

Ma thèse est que l'objectif affiché de ces expositions n'est en réalité *jamais* le *corpse*, le cadavre, qui n'est qu'un médium dont n'est pas réellement mise en cause la capacité à dénoter le vivant. Au contraire, on va voir que tout l'art de l'exposant est de présenter le corps sous l'angle de la socialisation. Le cadavre sert bien à dessiner les contours du corps *vivant* : la mort, par un effet de rétroaction paradoxal, re-présente la vie, à grands renforts de « mise en scène » (c'est le terme positivement employé par le journaliste Jacky Goetz²⁰)... c'est-à-dire d'artifice.

Cela étant posé, que voit-on dans ces expositions ? Des cadavres, jamais nommés comme tels ? des pièces anatomiques et/ou artistiques ? ou, et ce sera l'objet de mon propos, des images téléologiques de vivants ?

Revenons à l'entrée dans les expositions. On l'a vu, la première section, « Squelette » ou « Locomotion » selon les cas, débute en quelque sorte par le bas, par des fragments d'os de pieds, de chevilles, de jambes et de hanches, et les premiers corps entiers qu'elle donne à voir sont des squelettes (pourvus de poumons de fumeurs chez von Hagens). Les médias comme ces expositions nous rappellent pourtant constamment que le corps humain est constitué en majeure partie d'eau²¹. Nonobstant ces remarques, l'os, armature de la matière humaine et « charpente du corps »²², continue à être la base de la représentation du corps dans sa dimension cadavérique. Ce morcellement initial se poursuit sur de longues sections lorsque l'on passe aux viscères

¹⁸ La première vitrine de l'exposition de Montréal présente certes un cerveau de nourrisson, ainsi que les plus petits os de notre corps ; mais c'est pour expliquer l'importance de l'oreille interne dans l'équilibre.

¹⁹ Jose van Dijck, art. cit., p. 9.

²⁰ Art. cit.

²¹ « Le cerveau humain est approximativement constitué de 80% d'eau » précise « Bodies... The Exhibition » (« The human brain is approximately 80 percent water »).

²² « Body Worlds 2 », Montréal, juin 2007.

et autres organes de la reproduction. L'organe mou, projeté hors du corps et/ou découpé en tranches sous des vitrines en forme d'écrins devient une pièce précieuse proche de la relique. Dans « Body Worlds » comme dans « Bodies... The Exhibition », les jeux de lumières, les découpes sur fond noir ou blanc, les couleurs flamboyantes différenciant certains réseaux sanguins ou nerveux, laissent une impression de beauté féerique. Il est cependant fondamental de bien repérer que tout organe présenté isolément, apparemment projeté hors du corps, fait partie d'un tout : l'ensemble des expositions insiste sur la *cohérence* du corps humain, abordé sous l'angle du « système »²³ et de la performance.

On comprend qu'entrés, comme le Christ de Mantegna, par les pieds, nous ressortions de l'exposition, en un mouvement d'apothéose pour le moins rassurant, pourvus d'un cerveau et d'une potentialité sociale à utiliser notre corps, bref reconstitués par la magie de l'art et de l'anatomie. Reconstitués à tous les sens du terme, puisque l'une des fonctions de toutes les expositions, alibi ou réalité, est la prévention, en particulier du tabagisme et de l'obésité, maladies le plus fréquemment envisagées sous l'angle de la responsabilité individuelle – les expositions ne resituent jamais ces pratiques dans leur champ d'apparition ou de développement, alors qu'il est prouvé qu'elles ne touchent pas à égalité l'ensemble des membres du corps social, et qu'elles n'ont pas uniquement des causes psychiques personnelles²⁴.

Les organes monstrueux ou pathologiques sont donc classiquement représentés *pour* être négativement référés à leur homologue « normal ». Dans l'ensemble des expositions, l'accent est de fait mis sur l'utilité de la fonction, sur l'efficacité à l'usage du membre ou de l'organe. L'appendice, réputé inutile, n'est pas présenté, pas plus que le téton surnuméraire ou la dent de sagesse, vestige préhistorique que la population occidentale est en train de perdre...

D'autre part, les responsables des expositions n'hésitent pas à présenter des organes génitaux masculins (« J'ai vu un falus : c'était super ! »²⁵ s'enthousiasme un anonyme, sans doute jeune, en tout cas un peu défaillant en orthographe) ou féminins (pourvus parfois d'un stérilet). La pudeur n'est cependant qu'à moitié vaincue, puisque ce qui est alors mis en valeur, c'est le « système reproductif », et non pas l'économie dite libre du plaisir contemporain²⁶.

Qu'induit cet accent placé sur l'utilité et la légitimité sociale ? Pourquoi ne nous montre-t-on pas, aussi, que le corps humain n'est pas capable de respirer dans l'eau, de voler, ou qu'il est, tout simplement, incroyablement et aléatoirement fragile, voire scandaleusement mortel ? Le travail de nombreux artistes contemporains, réalisateurs de science-fiction ou plasticiens contemporains rêvant comme Olivier Goulet²⁷ d'un corps en réseau potentiellement immortel, réfracte les limitations inhérentes à notre biologie. Ce n'est pas le cas ici, et plusieurs analyses peuvent en être proposées.

²³ En témoignent le plan du parcours de « Body Worlds » (Système locomoteur - Système nerveux - Système respiratoire - Système cardiovasculaire - Système digestif - Développement fœtal - Système rénal et urinaire) et celui de « Bodies... The Exhibition » (Squelette - Muscles - Nerfs - Système vasculaire - Système respiratoire - Système digestif - Système génito-reproductif - Développement fœtal - Le corps soigné).

²⁴ Un hapax à noter : les poumons d'un mineur à l'exposition « Body Worlds 2 » de Montréal.

²⁵ « I saw a falus : It was cool ! »

²⁶ Sur cette nuance, voir Christine Détrez et Anne Simon, *A leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.

²⁷ <http://goulet.free.fr/>

Il y a, tout d'abord, une tradition doublement millénaire de la « merveille » du corps humain, merveille attribuable à la Nature, puis au Dieu chrétien – lui-même laïcisé, à partir du XVIII^e siècle, sous les auspices du « merveilleux scientifique ». Les expositions ne font certes pas référence directement à Dieu quand elles nous présentent, à grand renfort de rhétorique et de spectaculaire, ces « mirabilia » contemporaines que sont les pièces exhibées. Mais certains placards explicatifs, notamment dans « Bodies... The Exhibition », sont moins neutres qu'ils ne le semblent. Une colonne vertébrale est ainsi décrite comme « visible [...] dans toute sa gloire »²⁸, et l'humain, très traditionnellement, est érigé au sommet de l'évolution (de la Création ?) : « Parmi tous les mammifères, les êtres humains ont les muscles faciaux les plus évolués »²⁹ – il n'est pas précisé que les humains n'ont ni yeux à facettes, ni capteurs performants de phéromones... De plus, le public, en tout cas celui de Philadelphie, fait la référence à Dieu, puisqu'une très grande partie des livres d'or est consacrée à l'éloge de la perfection de la création divine qui serait perceptible au travers de ces expositions³⁰. Le cadavre, selon une tradition pré-classique (qu'on pense à l'épistémè de la similitude mise en valeur par Michel Foucault pour la Renaissance), devient un texte, et l'organe une preuve de l'existence d'une instance supérieure bénéfique, ou, plus laïquement selon les aires géographiques, de la perfection de l'être humain. « Plus d'animaux » réclament pourtant les livres d'or, notamment sous la main d'enfants non encore contaminés par notre anthropocentrisme ! Il y a pourtant quelques bêtes chez von Hagens, comme le fameux cheval, auquel on ajoutera un lapin, un coq, un canard, un chameau ou un gorille, mais là encore, la beauté des corps morts ne masque pas le fait qu'en termes d'anatomie comparée, l'homme, placé au centre de ces expositions, supplante la bête.

La célébration du corps humain et de sa cohérence étant de mise (un encart explicatif de « Body Worlds 2 » mentionne ainsi « l'harmonie » de la pièce intitulée « La Ballerine »), le vieillissement ou la maladie sont présentés comme dérogeant à la normalité. C'est oublier qu'il est naturel de vieillir, et que si les progrès de la médecine ont pu combattre dans les pays riches la mortalité précoce due aux maladies, ils n'ont fait que reculer l'impact ou l'apparition de celles-ci par un prolongement de l'espérance de vie. Les pièces précieuses mentionnées plus hauts, présentées comme des bijoux de prix, s'insèrent ainsi dans un tout que l'anatomiste-démiurge est apte à réagencer, comme le suggère non seulement le parcours spectaculaire vers des organismes entiers, mais aussi l'insistance avec laquelle les catalogues et les sites agréés par l'Institut de Plastination présentent des photographies de von Hagens en train de recréer le mouvement de la vie, à grands renforts de filins et de câbles. Ces images, selon moi, ont pour fonction, non pas d'orienter vers la prise de conscience que l'activité anatomique « bricole », pour reprendre le terme employé par Lévi-Strauss, de l'organe et des organismes, mais de mettre en relief le caractère démiurgique de l'anatomiste.

Cependant, la belle image de von Hagens en montreur de marionnettes, photographié en train de manier les fils lui permettant de mettre en place un cadavre³¹, suggère autre chose : par-delà la merveille antique, c'est aussi au schème de la machine

²⁸ « visible [...] in all its glory. »

²⁹ « Humans have the most evolved facial muscles of all mammals. »

³⁰ C'est minoritairement le cas à Montréal, où les livres d'or sont beaucoup plus discrets sur ce point. On trouve cependant des commentaires de ce type : « c'est peut-être dérangeant mais on en ressort convaincu d'être plus que de la matière. Merci ! » (Marielle). Certains commentaires font d'autre part référence à la machine, sans la relier forcément à une divinité : « Comment est-ce possible ? Comment peut exister une machine aussi complexe ? D'où venons-nous ? » s'interroge ainsi un anonyme...

³¹ *Le Monde du corps*, éd. cit., p. 270-271.

qu'est référé le corps présenté. En témoignent certains placards philosophiques qui recouvrent les murs des expositions von Hagens : « chaque corps organique d'un être vivant est une sorte de machine divine ou d'automate naturel qui surpasse infiniment tout automate artificiel » (Leibniz). Au corps de la créature semblable à l'image de Dieu se surimpressionne donc la référence à la machine cartésienne fonctionnant parfaitement, et dont l'Auteur – Dieu, la Nature ou le praticien – maîtrise l'assemblage. Rappelons que l'anatomiste issu de la Renaissance, qui exhibe la perfection de la Création, est traditionnellement représenté comme un intercesseur entre le corps mort et Dieu, et que le dissecteur a carrément un geste divin chez le peintre dix-neuviémiste Feyen-Perrin, que ce soit dans « La Leçon d'anatomie » où le bras et l'index sont tendus au-dessus du cadavre, ou dans l'allégorie « Alfred Velpeau, chirurgien français à la Charité, allant procéder à l'autopsie d'un cadavre »³². Comme le relèvent Charleen M. Moore et C. Mackenzie Brown, von Hagens se situe au croisement non seulement du *prosektor*, dissecteur d'anatomies de démonstration, et du *proplastiker*, anatomiste plasticien, mais du prêtre, du prophète et du créateur prométhéen³³.

Hyper-normalité du corps plastiné

Pourtant, une longue tradition picturale nous présente la pratique anatomique sous l'angle de l'horreur : qu'on pense aux vanités auxquelles de nombreuses illustrations font allusion, à l'écorché écartelé de Thomas Bartholin ou à celui portant sa peau à bout de bras de Valverde³⁴, à la femme de Govard Bidloo³⁵, présentée l'épine dorsale découverte et les mains liées dans le dos, au martyr de l'« Ecorché à genoux portant un médaillon détaillant sa tête et un os dans l'autre main » de Pierre de Cortone³⁶, aux planches anatomiques satiriques de William Hogarth au XVIII^e siècle, ou enfin aux foires aux organes monstrueux du tournant du vingtième siècle, analysées par Jean-Jacques Courtine³⁷.

On retrouve ces traditions dans les expositions envisagées. Cependant, qu'il s'agisse d'organes présentant une pathologie (prostate hypertrophiée, sein cancéreux), ou d'organismes entiers « défaillants » (embryons siamois, embryon ayant une hernie, corps obèses³⁸), ces « monstres » sont principalement utilisés pour être opposés au type rêvé, non pathologique, du corps parfait, qui, pour sa part, loin de souffrir de sa dissection, en profite même pour augmenter ses capacités. Les sportifs représentés sont ainsi des sportifs de haut niveau. On peut certes comprendre la volonté des organisateurs de ces expositions de montrer au mieux et à l'extrême l'usage que l'on peut faire de son organisme. Ces spécimens érigés en modèles parfaits seraient cependant à critiquer : rien n'est expliqué des pathologies subséquentes à certains sur-entraînements (blessures avec séquelles, aménorrhées voire stérilités pour les femmes,

³² XIX^e siècle, Musée de Tours ; fig. 8 in *Histoire du corps*, t. 2, Paris, Seuil, 2006, chap. 1. Voir

<http://www.scd.univ-tours.fr>

et <http://www.freres-goncourt.fr/soeurphil/allvelpeau1.htm>

³³ Charleen M. Moore et C. Mackenzie Brown, « L'anatomiste comme *prosektor* et *proplastiker* » et « L'anatomiste comme prêtre et prophète », in *Le Monde du corps*, éd. cit., p. 208-221.

³⁴ Dont von Hagens a fait une réplique plastinée intitulée « L'homme à la peau » : voir *Le Monde du corps*, fig. 5, éd. cit., p. 220 et fig. 9.23, p. 145.

³⁵ « Femme écorchée de dos », in *Anatomia humani corporis*, 1685, Paris, BNF ; fig. 14 in *Histoire du corps*, t. 1, Paris, Seuil, 2006, chap. 10. Voir www7.nationalacademies.org/arts/Visionary_Anatomies_Sappol_Essay_4-3.gif

³⁶ In *Tabulae anatomicae ex archetype*, 1618-1619, Paris, BNF ; fig. 12 in *ibid.*

³⁷ Courtine, Jean-Jacques dir., *Histoire du corps*, t. 3, Paris, Seuil, 2006.

³⁸ Certains aujourd'hui, obèses ou non, s'érigent pourtant contre la pathologisation du « surpoids » et contre la norme, elle-même contraignante et parfois dangereuse, du « corset de la minceur ».

déformations osseuses, complications cardiaques...), des moyens douteux pour parvenir au top niveau (dopage, entraînements désocialisants pour les adolescents...), ni de la diminution de l'espérance de vie de nombreux champions et championnes.

Cet exemple des sportifs me conduit à mettre globalement en relief le caractère éminemment social, sous des apparences scientifiques neutres et objectives, de cet idéal de reconstruction de soi et de perfection auquel est soumis le spectateur³⁹. Penchons-nous sur les expositions de von Hagens. Qu'ils soient présentés solitairement ou en groupe, les « spécimens » sont en réalité toujours *socialisés*, par la pratique du sport (le gymnaste), de l'art (la danseuse), de la réflexion (le joueur d'échecs proche du « Penseur » de Rodin mais attendant un partenaire), de la famille (un père portant son pseudo-enfant sur les épaules, aux côtés d'une mère, pour illustrer le réseau sanguin ; une femme enceinte de huit mois), du travail (comme celui de professeur d'anatomie : une des pièces représente un squelette exhibant à bout de bras... le mini-catalogue *Body Worlds*⁴⁰).

Ces corps entiers, agencés, super-performants (quoique morts, on finit par l'oublier), ce sont eux que vient voir avant tout le public, ou tout au moins, c'est leur « normalité » un tout petit peu supérieure à la moyenne : pas de personnes de petite taille, obèses stigmatisés⁴¹, peu de femmes. « Bodies... The Exhibition » notamment présente seulement deux corps de femmes entières : l'un faisant face à un corps masculin, canon que l'on complète donc par sa moitié au moins une fois dans le parcours, le second... obèse, c'est-à-dire coupable de gourmandise, ou, si l'on préfère, d'absence de contrôle de soi et d'enfermement dans la chair⁴². La société présentée par cette exposition, le public américain s'en est insurgé dans les livres d'or, parfois non sans humour, est donc une société d'hommes : « L'ensemble de l'exposition est à dominante masculine. Je me sens hautement offensée, et ne reviendrai que lorsque vous découperez aussi quelques dames »⁴³. Le reproche est aussi adressé par des femmes à von Hagens, comme par exemple à Montréal : « Les exemples d'hommes et de femmes sont présentés d'une façon « traditionnelle »... J'ai trouvé l'exposition un peu sexiste. Les femmes-athlètes sont yogis, danseuses, patineuses – pourquoi pas une femme joueuse de football, de baseball ? On a besoin de plus sur la puberté..., sur le développement de la poitrine, un élément-clé du fait d'être mammifère ! S'il vous plaît, engagez une femme pour vous aider à moderniser ce point de vue... [...] Montrez nos

³⁹ Pour une critique d'ordre moral de cette quête de perfection, voir la position du doyen de l'Eglise luthérienne de Mannheim, Ulrich Fischer, « Quand la mort devient spectacle », in *Le Monde du corps*, éd. cit., p. 238.

⁴⁰ Dans « The Universe Within » (San Francisco, 2005), une « Female Musculoskeletal Display » tient à la main un sac à l'emblème de « The Universe Within » : elle vient donc de s'acheter un dérivé de l'exposition au *store* qui guette le spectateur à sa sortie. Voir http://www.jmg-galleries.com/articles/the_universe_within_review.html

⁴¹ Dans la section « Obésité révélée », l'exposition « Body Worlds 2 » (Montréal, juin 2007) explique à propos du spécimen présenté : « L'homme est mort d'une déficience cardiaque alors qu'il n'avait qu'une cinquantaine d'années ».

⁴² Une nuance cependant : la même exposition précise que « le cerveau des filles constitue 2,5 % du poids de leur corps. Le cerveau des garçons en constitue 2 % » (« Girl's brain account for 2.5 percent of their body weight. Boy's brains accounts for 2 percent. »). La différenciation homme/femme ne fonctionne donc pour une fois pas uniquement sur le thème de la reproduction, et il est ici suggéré non pas que les femmes auraient un plus petit cerveau que les hommes, mais que le pourcentage les avantage... D'autre part, s'il est rappelé que « la femme naît avec tous les œufs qu'elle aura pendant sa vie » (« A woman is born with all the eggs she will ever have ») alors que « l'homme continue à produire du sperme tout au long de sa vie » (« A man continues to produce sperm throughout his life »), en revanche, il est aussi précisé que « les hommes voient leur fertilité décroître après 35 ans » (« Men have decreased fertility rates after age 35 »).

⁴³ « The whole exhibit was male dominant. I am highly offended and shall return only when you cut up some ladies at well. »

CERVEAUX, montrez-nous comme des penseuses, des joueuses d'échecs, etc. ! »⁴⁴ Et Chantal, « feminist », dessine de son côté un tableau récapitulatif pour expliquer que les mises en scène des hommes et des femmes sont liées à des « stéréotypes genrés »⁴⁵, le masculin étant relié au sport de ballon, le féminin à la danse classique et au yoga. « Les femmes peuvent faire plus qu'ouvrir leur "jambes" » (« Women can do more than just open their "legs" ») conclut-elle.

Pourtant, le médecin allemand exhibe aussi des femmes, et pas seulement dans des activités réputées féminines comme la reproduction ou le patinage artistique, puisqu'on notera une très belle pièce, « The Archer » (bien que le catalogue français traduise ce titre par « L'Archer » et non « L'Archère », il s'agit en réalité d'un spécimen féminin, le seul doté à Philadelphie d'un cerveau visible, « La Nageuse » n'ayant pas été exposée). « La Gymnaste » de son côté exécute une figure dédiée aux femmes. Il n'en reste pas moins que, à l'instar de l'ensemble de la littérature et des représentations scientifiques ou médicales⁴⁶, le canon du corps de ces expositions reste celui de l'homme adulte jeune : pas de vieux, peu de femmes, un écorché exhibant une peau blanche.

Du bon, du beau, du solide ?

Vacillements du réel

C. B., un spectateur de l'exposition de von Hagens, exprime, dans un des livres d'or consultés, une requête qui peut sembler étrange : « J'aimerais voir du sang réel circuler à travers les veines, bien qu'on ait affaire à des personnes non-vivantes »⁴⁷. Il convient d'examiner les prérequis de cette demande, moins *gore* qu'elle n'y paraît dans la mesure où la personne précise qu'elle a été diplômée d'une *highschool* il y a trente ans, ce qui peut laisser penser que sa requête est d'ordre scientifique – de l'ordre de la précision anatomique nous conduisant à voir le trajet du sang dans un sens ou un autre, à comprendre le fonctionnement de la pompe cardiaque, etc.

Revenons sur la mention de « non-living people » et non de « dead people » : la litote peut renvoyer au tabou, bien connu, qui empêche de nommer la mort (et donc de l'attirer), ou à un désir inconscient de ne pas enfermer ces footballeurs et joueurs d'échecs trop humains dans la mort. Elle entérine aussi le fait qu'on peut avoir l'impression, en voyant les spécimens de von Hagens, d'avoir affaire non pas à des cadavres, des *corpses*, mais à des êtres humains à mi-chemin entre la mort et la vie, voire, en aval, entre la mort et la renaissance. De fait, von Hagens, qui a droit à ses propres placards philosophiques dans ses expositions, aux côtés de Goethe, Leibniz ou

⁴⁴ « The examples of men and women are presented in "traditional" ways... I found the exhibit a bit sexist. Women athletes are yogi, dancers, skaters – how about a woman soccer player, baseball player? More is needed about puberty... development of the breast, a key element of being a mammal! Please employ a woman to help you modernize the viewpoint... show our BRAINS, show us as thinkers, chessplayers, etc.! »

⁴⁵ « Gender stereotypes. »

⁴⁶ Voir Emily Martin, *The Woman in the Body. A Cultural Analysis of Reproduction* (1987), Boston, Beacon Press, 2001 ; *Feminism and Science*, Nancy Tuana ed., Indiana University Press, 1989; Christine Détrez et Anne Simon, « Les sains commandements de la science contemporaine », in *op. cit.*, p. 194-225.

⁴⁷ « I'd like to see some real blood flowing through tubes, unless this was only non-living people. »

Kant, précise que « La plastination révèle la beauté sous la peau, figée pour l'éternité entre la mort et la décomposition »⁴⁸.

Un grand nombre de photographies disponibles sur le catalogue ou sur internet présentent von Hagens ou ses assistants dans des postures d'obstétriciens donnant naissance, soit à des organes extirpés du ventre du mort, soit à des êtres complets qu'il s'agit, de façon très frankensteinienne (la comparaison ne déplaît pas à von Hagens), de réinsérer dans la vie. Par-delà un désir, peut-être inconscient, de surenchère sur une spectacularisation déjà extrême, la requête en « real blood » pose donc plusieurs questions : la première concerne le statut de la réalité de ce qui est présenté, la seconde renvoie au tabou du fluide vital, que le spectateur ressent comme devant être présenté dans une exposition s'affirmant pourtant d'obédience anatomique, et non physiologique.

Pourquoi cette demande de sang réel, et non d'un produit approprié lui ressemblant, mais non corruptible ? Il me semble que l'auteur de cette requête pointe ici, sans le formuler expressément, le vacillement des notions d'évidence et de réalité qu'opèrent les expositions étudiées, et tout particulièrement celle de von Hagens. Un mort ne joue ni aux échecs ni aux fléchettes, ne prend pas son enfant sur ses épaules, ne sauve pas une coupe du monde de football. Et pourtant, c'est bien ce qui nous est donné à voir... Ce type de représentations rejoint donc le genre artistique du *fantastique*, tel que l'analyse par exemple Tzvetan Todorov : un genre où les frontières normales entre la mort et la vie se dissipent, tant la « vérité » des spécimens est frappante. Vérité qui est moins d'ordre biologique, puisque la plupart des cadavres sont placés dans des postures super-performantes qu'un homme de la rue est incapable de prendre, que vérité d'ordre ontologique. Pour le dire familièrement, ces morts font vrai ou plus vrai que nature. Que se passerait-il dès lors si on les transfusait, passant ainsi de l'exposition d'anatomie à la performance physiologique ? Le sang étant dans notre imaginaire culturel le fluide vital par excellence, peut-être est-ce cette question que pose en définitive notre diplômé apprenti-Créateur.

On saisit à quel point ces expositions ne sont pas perçues comme des constructions culturelles de pays développés pouvant être soumise au crible de l'histoire des idées et des représentations. Tout est fait d'ailleurs pour neutraliser leur caractère construit, notamment dans « Bodies... The Exhibition », qui placarde sur ses murs l'affirmation réductionniste que « le corps ne ment jamais »⁴⁹. Les expositions semblent dès lors renvoyer à « la » réalité. On comprend qu'elles soient parfois vécues comme dégageant une violence extrême. Les expositions de cires anatomiques du début du siècle étaient pour leur part interdites aux femmes et aux enfants, notamment parce que s'y révélait l'intimité sexuelle de la femme transformée en Vénus anatomique⁵⁰. Au contraire, à notre époque, de nombreux enseignants du primaire organisent des visites pour leurs classes, et des parents emmènent leurs enfants visiter ces expositions. Le fait que certaines personnes refusent cependant catégoriquement d'y pénétrer, la quittent précipitamment ou expriment avec force leur émotion dans les livres d'or (« disgusting » s'opposant ici au récurrent « amazing »), n'est pas dû au hasard. L'exposition « Bodies...

⁴⁸ La même formule, autrement traduite de l'allemand, constitue la quatrième de couverture du catalogue en langue française : « La plastination révèle la beauté du corps qui se cache sous la peau, suspendue entre la mort et la décomposition. »

⁴⁹ « The body never lies. »

⁵⁰ Caroline de Mulder, « Vénus *horribilis* ou poupée anatomique », à paraître, in C. de Mulder et P. Schoentjes, *À la baïonnette ou au scalpel, comment l'horreur s'écrit* (actes du colloque de Gand), Droz, 2009.

The Exhibition », par ailleurs plus racoleuse⁵¹ et spectaculaire dans son propos affiché que celle de von Hagens (qui n'en est pas moins sous-titrée « The Anatomical Exhibition of *Real Human Bodies* » – je souligne), insiste sur le caractère réel des corps exposés, comme des résultats anatomiques présentés. La *fabrique* du cadavre est donc refoulée – refoulement idéologique auquel répond en ricochet ce cri d'un anonyme à propos de « Bodies... The Exhibition » : « THIS SHIT ISN'T REAL ! » (« CETTE MERDE N'EST PAS REELLE ! »). A la place de cette reconstruction, on nous présente donc une réalité « objective » entérinée par un adepte de la normalité à tout crin, dans l'exposition de von Hagens : « On devrait jeter tous les gros lards ici pour leur montrer les anévrismes et les foies pleins de graisse, pour qu'ils apprennent ce que c'est que la vie réelle ! »⁵² La « vie réelle » n'est pas celle des millions de personnes *socialement* déterminées à devenir obèses qui peuplent les Etats-Unis : la vie réelle est dans l'exposition, dans la sur-normalité qu'elle donne à voir, dans son projet didactique qui aurait fait les délices de Michel Foucault. Surveillance et contrôle des corps mènent bien à l'intériorisation terrifiante de la norme, et à des disciplines pour convaincre autrui de la respecter.

Solide *vs.* liquide : une mort sans cadavre

La seconde question soulevée par la requête en « sang réel » me semble renvoyer précisément à ce qui fait la richesse de tout organisme mammifère : le mélange de solidité et de fluidité qui lui confèrent sa souplesse et sa plasticité. À ce titre, elle impose d'étudier l'impact de l'oscillation, dans les expositions envisagées, entre anatomie (étymologiquement, « coupe de bas en haut »), dédiée aux organismes morts, et physiologie, dédiée au fonctionnement des organes sur des êtres vivants.

Or les expositions ne présentent jamais directement – sauf ratage, j'y reviendrai – ce qui constitue un fondement du corps humain : sa liquidité. Elles maintiennent donc une séparation classique entre anatomie et physiologie⁵³, alors que cette dernière pourrait prendre en charge le fluide et le mouvement. La liquidité reste cependant très prégnante dans notre imaginaire encore largement hanté par les définitions humorales millénaires du corps humain⁵⁴. Un anonyme, auquel j'aurais tendance à assigner un sexe féminin, et qui se plaint du fait que presque aucune femme ne soit représentée dans l'exposition « Bodies... The Exhibition », insiste sur un fluide tout aussi essentiel que le sang, le lait :

Et si on en faisait un peu plus sur le sein + sur la production de lait par le sein ? Après tout, aucun de nous autres (ou de ces) magnifiques spécimens ne seraient ici aujourd'hui si nous (ou à tout le moins nos ancêtres) n'avions bu du lait maternel.⁵⁵

⁵¹ « The kidneys filter more than one liter of blood per minute or the contents of a large soda bottle every two minutes » : « les reins filtrent plus d'un litre de sang par minute, ce qui équivaut au contenu d'une grande bouteille de soda toutes les deux minutes ». Ou : « Studies have shown that eating breakfast can improve your memory. Mom was right all along » : « Les recherches ont montré que prendre un petit déjeuner peut améliorer votre mémoire. Maman avait raison tout du long ».

⁵² « We should drop all the big fatty people here and show them the aneurism's and fatty livers so that they can learn for real life ! »

⁵³ Je remercie Michel Pierssens pour cette observation.

⁵⁴ Sur l'association, encore très vivace aujourd'hui, entre le féminin, le liquide et l'humoral, voir Françoise Héritier, *Masculin/Féminin 1. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, et Christine Détrez et Anne Simon, « L'éternel féminin : la mécanique des fluides », *A leur corps défendant*, éd. cit., p. 55-63.

⁵⁵ « How about a little more on the breast + breast milk production. After all none of us (or these) wonderful specimens would be here today if we (at least our ancestors) didn't drink breast milk. »

Il n'est pas ici requis de faire appel à du lait réel, voire à un liquide lui ressemblant, mais, on le voit, certains membres du public souhaiteraient peu ou prou faire fusionner dans ces expositions anatomie et physiologie, afin que soient présentés par exemple des corps en action (par des procédés relevant de l'automatisme) ou des mouvements internes aux organes (circulation sanguine, production spermatique, lactée, etc.).

Le fait que le fluide soit évincé des expositions ne renvoie cependant pas seulement au partage classique entre anatomie et physiologie : le choix de l'anatomie pure renvoie aussi au fait que, dans le sens commun, fluide et décomposition sont étroitement liés. Les corps plastinés ont certes une certaine souplesse de texture, comme en témoignent les organes aimablement mis à notre disposition pour manipulation dans des « ateliers ». Mais le corps humain reste globalement envisagé uniquement sous l'angle de sa solidité. On a vu que sa base première reste le squelette ; par ailleurs, les tranches de cerveaux solidifient en transparence un organe emblématiquement mou, de même que les couleurs vives fixées sur les différents réseaux sanguins. Le liquide pourrait techniquement faire partie de l'exposition. Mais il n'apparaît qu'incidemment, par un retour en force malencontreux du seul réel indubitable concernant tout cadavre (sauf exceptions naturelles notoires), mis en relief par l'anthropologue Louis-Vincent Thomas⁵⁶ : le pourrissement. Revenant sur une imitation de l'exposition de von Hagens, « The Body Within », une professeure en anthropologie physique à UC Santa Cruz, par ailleurs consultante judiciaire, explique ainsi au sociologue Pierre Mercklé que certaines pièces se liquéfiaient en partie, révélant, à l'analyse, un mélange de graisses et de silicone. Le corps mort réagit ici, littéralement, par la « fuite », à son assignation à la vie. Le fluide, essence de notre vitalité dans notre imaginaire, est aussi ce par quoi, avec l'émanation de gaz, débute le processus de putréfaction. Le refus du fluide, conscient ou non, technique ou non, renvoie donc à une conception particulière de la mort – voire à son éviction. Louis-Vincent Thomas a montré que les rituels entourant le traitement du cadavre dans l'ensemble des sociétés humaines indexent les représentations que les vivants cherchent à se faire non seulement de l'après-vie, mais aussi de la vie elle-même. On a vu plus haut quel type de vie (socialisée, performante, saine, normalisante, majoritairement masculine et jeune...) nous présentaient ces expositions. Qu'en est-il de leur représentation de la mort ?

Il s'agit d'une mort propre⁵⁷, c'est-à-dire sèche et inodore : « Les spécimens sont secs, inodores et « saisissables » »⁵⁸, nous est-il précisé sur un site favorable à von Hagens. Autant dire que ce ne sont pas des cadavres... Cindy, de Sherbrooke, s'en enthousiasme dans un livre d'or de l'exposition « Body Worlds 2 » tenue à Montréal : « Très intéressant, la texture plastique des corps empêche les personnes au cœur sensible de détourner les yeux ! Bravo ! » Certes, des photographies nous montrent von Hagens à l'œuvre dans l'humide, à partir de cadavres initiaux souvent partiellement masqués par des draps. Certes, l'anatomiste allemand a affirmé parfois qu'il « désire simplement parvenir à une présentation parfaite destinée à faire comprendre combien nous sommes des êtres fragiles »⁵⁹. Mais l'objectif final inavoué, dans cette cérémonie publique à laquelle est convié l'ensemble du corps social, pourrait bien être de nier la mort, comme en témoigne la surenchère dans le rendu du mouvement, comme en

⁵⁶ Voir, entre autres, *Rites de mort*, éd. cit.

⁵⁷ Plusieurs spectateurs s'insurgent d'ailleurs contre la poussière qui recouvre les spécimens de « Bodies... The Exhibition », peut-être parce qu'ils la vivent comme une absence de respect envers les morts.

⁵⁸ « The specimens are dry, odourless and 'graspable'. »

<http://www.channel4.com/science/microsites/A/anatomists/hagens1.html>

⁵⁹ *Le Nouvel Observateur*, n° 1928, 18 octobre 2001.

témoigne aussi le fait que les morts par pathologie sont exposés pour nous prévenir de ce qui nous attend, *si* nous continuons à fumer ou à trop manger. Il s'agit bien d'aller à l'encontre du devenir-naturel du cadavre : le pourrissement, et l'accès à une dessiccation, elle-même provisoire sauf conditions naturelles exceptionnelles, uniquement après une longue transformation par les fluides et les gaz. On saisit ici à quel point l'organisme plastiné se situe aux antipodes de l'organique. L'objectif est de transformer l'horreur de l'informe et la hantise de la pourriture en merveille solidifiée : on est loin de la fascination baudelairienne pour le grouillement interne à la charogne⁶⁰, loin aussi du *gore*⁶¹ qui privilégie le fluide et le mou. Les plastinats relèvent à ce titre de la catégorie burkienne du Beau, et non de celle du Sublime⁶² comme le *gore* qui met en scène des morts revenant à la vie effective (ils se meuvent, ont faim, et s'avèrent, au fil des années, de plus en plus futés...) sous la forme de cadavres pourrissants⁶³.

De fait, l'action aseptisante permet de transformer le mort... sinon en un Saint version troisième millénaire, du moins en un vivant parfait – performant on l'a vu, et surtout immuable, voire immortel, comme en témoignent les nombreuses allusions à la perfection divine dans les livres d'or nord-américains, de même que l'affirmation de von Hagens selon laquelle « la longévité de [ses] pièces dépassera celle des momies des pharaons »⁶⁴. L'objectif inavoué est donc bien la maîtrise totale de l'aléatoire. Nombre de pays en voie de développement pourraient techniquement accueillir de telles expositions – un PNB désastreux n'empêche nullement la construction de complexes-vitrines. Pourtant, elles se sont tenues pour l'instant uniquement dans des pays dits développés, obnubilés par les progrès de la médecine, l'augmentation de la longévité et l'obsession hygiéniste. Dans ces sociétés, la mort ne fait plus partie de la vie, en est encore moins le terme normal et inéluctable, et la décomposition n'y est pas envisagée comme le terreau d'un renouveau cyclique. La mort est dès lors rejetée dans les marges, dans des institutions spéciales ayant elles-mêmes des lieux spéciaux, souvent peu valorisés⁶⁵, pour la stocker : les hôpitaux et leurs morgues. Sur ce plan, un acte manqué, significatif de ce que Fabienne Soldini nomme notre « désarroi face à la mort charnelle »⁶⁶, a présidé à la construction du tout nouvel hôpital Georges-Pompidou : aucune chambre mortuaire n'ayant été prévue sur les plans, elle « fut finalement intégrée à un parking »⁶⁷.

⁶⁰ Charogne énergétique, explosive, dotée d'une vie propre (« La Charogne », *Les Fleurs du Mal*).

⁶¹ Si de nombreux commentaires des livres d'or étudiés à Philadelphie et Montréal mentionnent le côté « dégueu », « disgusting » voire « degelace » (sic) des expositions, rares sont les transversales établies avec le genre horrifique, comme celle de Cassandra C., vingt ans : « Trop cool on se croiraient (sic) dans un film d'horreur et c'est sadique ! »

⁶² Cf. Caroline de Mulder, art. cit.

⁶³ Voir Anne Simon, « La société occidentale au miroir du zombie : de quelques évolutions du cinéma gore », colloque « La mort et le corps dans les arts aujourd'hui », Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales », à paraître en 2008.

⁶⁴ In *National Public Radio*, n° 8, « Body Art », *All Things Considered*, Livingston, 2001, p. 11 (cité in *Le Monde du corps*, éd. cit., p. 210). Le journaliste Jacky Goetz explique de son côté que la plastination parvient « à défier les lois du temps » (art. cit.).

⁶⁵ Voir Claire Boileau, *Dans le dédale du don d'organe. Le cheminement de l'ethnologue*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2002, et Judith Wolf, « Les émotions dans le travail en milieu mortuaire : obstacle ou privilège ? », *Face À Face*, n° 8, « Les politiques de l'intime », avril 2006 :

http://www.ssd.ubordeaux2.fr/faf/archives/numero_8/index.htm

⁶⁶ Fabienne Soldini, « La représentation de la mort et du cadavre dans les romans policiers contemporains », Congrès Association Française de Sociologie, « Gestion politique des corps et des populations », Bordeaux, 5-8 septembre 2006. Voir aussi, sur la « curialisation » du social relevée par Norbert Élias dans *La Dynamique de l'Occident*, Fabienne Soldini, « Littérature et procès de civilisation : les récits horrifiques », in Yves Bonny, Jean-Manuel de Queiroz, Érik Neveu dir., *Norbert Elias et la théorie de la civilisation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 123-144.

⁶⁷ Judith Wolf, art. cit., p. 3. L'auteure relève pourtant que « plus de 70% des décès ont lieu à l'hôpital » et que « ce chiffre atteint 90% en région parisienne. » (p. 7, n. 2). Précisons en outre que Dominique Lecomte, médecin légiste auteure de *Quai des ombres* (Paris, Fayard, 2003) préfère éviter le terme de « morgue » pour désigner l'Institut Médico-Légal ; elle récuse en outre le terme de « cadavre », selon elle « péjoratif », au profit de celui de « corps »

De fait, dans les expositions étudiées, l'organique en tant que tel, potentiellement lié à l'immonde bouillon de culture, projeté hors du corps social, est mis au ban de l'étude du corps humain, au profit d'une surévaluation de l'organe (cœur, rate, ou plus largement ensemble de viscères internes au thorax ou à l'abdomen...) constituant un tout autonome.

Des corps sans sujets...

Où se trouve le sujet – la personne individuelle – dans ces corps exhibés éthiquement anonymes, et dépourvus de visage⁶⁸ au sens où l'entendait Lévinas ? Une rumeur persistante évoque, tantôt pour l'exposition de von Hagens, tantôt pour les autres, la provenance douteuse de certains cadavres (des comités d'éthique dédiés aux expositions von Hagens sont désormais chargés de vérifier la source des corps). L'on sait à quel point le trafic de cadavres et d'organes, en particulier en Chine, pays visé par la rumeur⁶⁹, est un problème éthique majeur de notre contemporanéité. Je ne peux trancher sur la réalité de cette information mettant en jeu des cadavres de dissidents ou plus généralement de condamnés à mort, qui a contre elle de revenir systématiquement pour toute exposition anatomique du type de celle que j'ai envisagée dans cet article. Il n'en reste pas moins qu'elle est intéressante en tant que telle, dans la mesure où les corps exposés sont en quelque sorte projetés dans la sphère de l'étranger (de l'étrangeté ?) par excellence, la Chine, opposable terme à terme aux pays « développés » accueillant ces expositions : le Chinois dissident d'un pays communiste opposé en théorie aux pratiques capitalistes deviendrait le représentant du genre humain (occidental en l'occurrence)... Quand le mort fait donc retour dans la vie, c'est sous la forme rassurante d'un étranger qu'on plaint, mais qui n'en envahirait pas moins l'Occident en son cœur : là où la frontière entre la vie et la mort est tout à la fois exhibée, et tacitement estompée.

Alors que le sujet contemporain occidental meurt hors de chez lui, dans le secret voire le tabou (les grands vieillards, stigmates honteux de nos sociétés, sont des présents-absents, rappellent Erwing Goffman et à sa suite David Le Breton), les vivants, en groupe, en famille, lors de sorties scolaires ou universitaires, s'agrègent pour venir rendre une visite à... qui ? À des morts inconnus souvent envisagés comme venant du tiers-monde ? À des morts en super-vie, voire à des saints ou des « superhommes[s] idéalisé[s] futuristiques[s]⁷⁰ » ? À des doubles ou à leur propre statut de vivants ? En tout cas, morts ou vivants, et c'est là sans doute le grand mensonge de ces expositions, qui ont pour elles la longue tradition de l'art anatomique issu de la Renaissance, aucun de ces « artéfacts organiques »⁷¹ ne souffre – pas même la femme obèse découpée en tranches, et qui l'aurait, n'est-ce pas, bien mérité. « The Organ Man/Le Présentateur

(Séminaire « Corps et sciences sociales », Dominique Memmi et Florence Bellivier dir., Paris, EHESS, 12 janvier 2007).

⁶⁸ Une exception qui confirme la règle serait celle de l'homme obèse de « Body Worlds 2 » à Montréal, au visage très reconnaissable (« Corps de tranches sagittales en trois dimensions », 1999, *Le Monde du corps*, éd. cit., p. 187), voire cette peau singulièrement tatouée exposée à Philadelphie...

⁶⁹ Voir par exemple : http://prison.eu.org/article.php3?id_article=4347 L'atelier de plastination du Dr Von Hagens se situe en Chine, à Dalian. Voir aussi la polémique autour de « Our Body / À corps ouvert », pour laquelle revient la même rumeur, les corps étant préparés dans un institut anatomique situé à Hong-Kong (« Anatomical Sciences and Technologies Foundation de Hong-Kong »). Voir <http://www.lyoncapitale.fr/index.php?menu=04&article=5559> et http://www.boursorama.com/pratique/actu/detail_actu_insolite.phtml?&news=5538894

⁷⁰ Charleen M. Moore et C. Mackenzie Brown, art. cit., p. 219.

⁷¹ Jose van Dijck, art. cit., p. 4.

d'organes » de von Hagens, qui tient son pancréas à la main et le présente au public⁷², l'écorché qui, comme Barthélémy, porte lui-même à bout de bras sa peau pour nous en présenter le revers, sont autant de moyens d'évincer la décomposition organique, au profit d'une célébration d'organes enfin projetés hors de leur naturelle altération. Alors qu'à l'époque d'Anubis, on ôtait au cadavre ses organes pour les conserver ensemble dans le secret des vases canopes et la clôture de la chambre funéraire⁷³, aujourd'hui, ce sont les cadavres eux-mêmes qui présentent publiquement leurs organes, non pour nous confronter à la réalité de la mort, mais pour nous donner l'illusion d'une vie socialement parfaite.

Ancienne élève de l'École normale supérieure, Anne Simon est chargée de recherche au CNRS, UMR 7171, où elle est responsable du programme de recherche « Animalité ». Elle est l'auteure de *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral* (avec C. Détrez, Seuil, 2006) et de *Proust ou le réel retrouvé* (PUF, 2000). Elle a coordonné le numéro spécial « Proust et l'Orient » (*Akhbar Aladab*, Caire, 2007 ; en arabe) et coédité *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française* (Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008), *Romain Gary écrivain-diplomate* (adpf, 2003), *Merleau-Ponty et le Littéraire* (PENS, 1997), et, en ligne, *Le Discours des organes* (2006) et *Voyages intérieurs* (2005). Elle prépare un essai sur Proust et les philosophes français de la seconde moitié du xx^e siècle.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : SIMON Anne, « Du cadavre plastiné au vivant normalisé : la paradoxale négation de la mort dans les expositions du type "Body Worlds" de von Hagens », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 109-124.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : simon.a★orange.fr
Page personnelle : <http://www.ecritures-modernite.eu/?p=52>

⁷² *Le Monde du corps*, fig. 5, éd. cit., p. 266.

⁷³ Sur le lien entre certaines affirmations de von Hagens et la prière funèbre antique à Osiris, voir Charleen M. Moore et C. Mackensie Brown, art. cit., p. 218.