

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 *l'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 spirite 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

