HAL open science

Avoir une peau : du corps-palimpseste à la peau-enveloppe chez Russell Banks, Pedro Almodovar, Richard Morgan et Gillian Flynn

Clémence Mesnier

▶ To cite this version:

Clémence Mesnier. Avoir une peau : du corps-palimpseste à la peau-enveloppe chez Russell Banks, Pedro Almodovar, Richard Morgan et Gillian Flynn. Littératures. Université Bourgogne Franche-Comté, 2021. Français. NNT : 2021UBFCC001 . tel-03339692

HAL Id: tel-03339692

https://theses.hal.science/tel-03339692v1

Submitted on 9 Sep 2021

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.

THÈSE DE DOCTORAT DE L'ÉTABLISSEMENT UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

Préparée à l'Université de Franche-Comté

UFR SLHS – Sciences du langage, de l'homme et de la société
École doctorale n° 592
LECLA – Lettres, Communication, Langues, Arts

Doctorat de littérature comparée
Section CNU 10 : Littérature générale et comparée

Présentée par

Mme Mesnier Clémence

Avoir une peau : du corps-palimpseste à la peau-enveloppe chez Russell Banks, Pedro Almodovar, Richard Morgan et Gillian Flynn

Thèse présentée et soutenue à Besançon le 4 février 2021

Composition du jury :
Mr ANDRIEU Bernard, Université Paris Descartes – Rapporteur
Mme BARON Christine, Université de Poitiers – Rapportrice
Mme BOUTANG Adrienne, Université de Franche-Comté – Examinatrice
Mme CHASSAGNOL Anne, Université Paris VIII – Examinatrice
Mme DAHAN-GAIDA Laurence, Université de Franche-Comté – Directrice de thèse

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Laurence Dahan-Gaida pour avoir accepté d'accompagner ce projet jusqu'à sa concrétisation. Merci de m'avoir donné l'opportunité de découvrir le monde de la recherche – notamment à travers la revue *Épistémocritique* – et d'être chargée de cours en littérature comparée au sein de l'U. F. R. SLHS de Besançon.

J'exprime ma sincère gratitude aux membres du jury qui ont accepté de participer à cette soutenance de thèse.

Merci à Adrienne Boutang et à Anne-Gaëlle Weber, pour leur regard avisé qui fut d'une aide précieuse à travers le comité de suivi. Ma reconnaissance va également à Nella Arambasin, avec qui j'ai initié mon premier travail de recherche sur le tatouage, un sujet a priori périlleux dont elle a pourtant perçu la profondeur cachée.

Je remercie Armand Dirand, allié depuis des années. Nos travaux respectifs se sont nourris au fur et à mesure de nos longs échanges.

Ce travail doit surtout beaucoup au soutien affectif et moral de ma famille et de mes proches, à tous ceux qui ont eu la patience de m'écouter et de me donner de nouvelles références, plus ou moins étendues, sur notre surface et ses représentations.

Cette thèse est le fruit d'un long travail, aussi bien intellectuel que personnel.

À mes parents, Florence et Alain, ainsi qu'à mes grands-parents, pour leur soutien indéfectible, qui m'a permis d'initier ce projet,

À Nathan, qui m'a permis de l'achever.

NOTA BENE

Langues et traductions

Concernant les œuvres littéraires du corpus principal en langues étrangères (anglais pour *Lost Memory of Skin* et *Altered Carbon* ; espagnol pour *La Piel que habito*), la recherche a porté sur les textes en version originale, la traduction française étant mentionnée en note de bas de page.

***

Désignation des personnages

Le personnage double au cœur de *La Piel que habito* est un transfuge qui passe de l'identité masculine de Vicente à l'identité féminine de Vera.
Tout au long de ce travail, nous le nommerons de ces deux identités, « Vicente/ Vera », et nous le désignerons par le pronom féminin « elle ». Nous avons établi ce choix afin que son identité-palimpseste reste présente, mais que sa situation corporelle incarnée au cours du film (le féminin) puisse être mise en évidence.
Pour cette oeuvre, nous reprenons la désignation utilisée dans les sous-titres français du film en version originale : Robert (et non Roberto), Vicente (et non Vincent).

Prélude

« What I propose, therefore, is very simple : it is nothing more than to think what we are doing[1] *».*
Hannah Arendt, The Human Condition

« Au fond de l'inconnu pour y trouver du nouveau »
Charles Baudelaire, « Le Voyage »

« Je me trouvais dans ce silence inarticulé »
Jean-Jacques Roubaud, Quelque-chose noir

---

[1] ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, p. 5. Traduit de l'anglais par Georges Fradier, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Levy, 1961, p. 12 : « Ce que je propose est donc simple : rien de plus que de penser ce que nous faisons ».

AVOIR UNE PEAU :

DU CORPS-PALIMPSESTE À LA PEAU-ENVELOPPE CHEZ RUSSELL BANKS, PEDRO ALMODOVAR, RICHARD MORGAN ET GILLIAN FLYNN

INTRODUCTION

« Son corps immatériel est tissé de mots en vrac, ourlés de nuit et cousus de silence[2] »

[2] GERMAIN, Sylvie, *Les Personnages*, Paris, Gallimard, 2004. Réédité en coll. folio, 2010, p. 19.

« L'être est extériorité : l'exercice même de son être consiste en l'extériorité[3] »

Le plus vieil homme dont le corps ait été retrouvé intact, Ötzi, avait la peau recouverte d'inscriptions. Des inscriptions tracées sous sa peau, à l'aide de charbon inséminé dans des incisions. Lignes, croix, traits et points : selon Albert Zink, généticien et directeur de l'Institut des momies et de l'homme des glaces à l'Académie européenne de Bolzano, ces signes géométriques ponctuent les espaces douloureux de son corps, les articulations sujettes à de l'arthrose[4]. Un constat qui n'est pas sans rappeler l'acupuncture (thérapie par l'intromission d'aiguilles dans le corps). Il y a des milliers d'années, l'homme signait déjà son corps pour le guérir et le protéger. La peau est une interface protectrice à partir de laquelle nous déployons notre rapport au monde, un rapport à la fois physiologique et prophylactique. Des siècles plus tard, l'usage culturel que l'on peut faire de cette interface persiste. Incisions et marques tégumentaires n'ont pas cessé de s'étendre sur les corps, gagnant de nouvelles fonctions : thérapeutiques, identitaires, communautaires, stigmatisantes… Que ce soit au cinéma, dans la performance ou dans la rue, la peau est le support même d'une condition existentielle à incarner. La peau est le dernier rempart protecteur démarquant le sujet du monde, à la fois interface, espace à conquérir et carapace individualisante. Cette appropriation de la peau se dégage à partir des fonctions métaboliques qui lui sont propres, et qui mettent systématiquement en jeu la notion de protection. La peau est une surface d'expression, un rempart, mais aussi le support d'une vie qui s'écoule, sur laquelle s'impriment les marques du temps. Le corps se fait horloge et archive, parchemin stratifié par les étapes d'une vie, attestant du vieillissement et du changement du

---

[3] LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité,* La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, p. 323.

[4] ZINK, Albert, VIGL, Eduard Egarter, MICCOLI, Matteo, MELIS, Marcello, SAMADELLI, Marco, « Complete mapping of the tattoos of the 5300-year-old Tyrolean Iceman », *in Journal of Culture Heritage*, vol. 16, Issue 5, September-October 2015, p. 753-758.

corps. Le corps-palimpseste[5], c'est ce corps porteur des stigmates du temps, mais surtout porteur d'écriture, un corps signifiant. Cet organe que l'on nomme « enveloppe » est d'abord l'entourage externe de contact créé à partir du toucher.

L'utilisation du terme « palimpseste » se réfère à l'incontournable ouvrage de Gérard Genette, avec cette « vieille image du palimpseste où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence[6] ». Nous reprenons sciemment ce qualificatif de « vieille image » pour initier notre démarche, consistant à considérer le corps lui-même comme un palimpseste. La vision d'un corps comme enveloppe, comme parchemin qui doit sans cesse incarner et réincarner, trouve sa résolution artificielle au cœur d'*Altered Carbon*[7]. Il s'agit du premier roman de l'auteur de science-fiction Richard Morgan, ayant obtenu le prix Philip K. Dick en 2003, et relevant du genre *cyberpunk*[8]. Dans ce roman[9] de science-fiction dystopique, l'enveloppe corporelle peut être échangée contre une autre, plus performante, ou contre un clone rajeuni de soi-même, moyennant finance. Les individus qui ne peuvent pas se permettre cette dépense sont transférés dans un des corps mis à disposition par l'État ou conservés, sous la forme « piles corticales » (sortes de disques-durs qui abritent la conscience et la personnalité) en attente de « réceptacles » disponibles – les *sleeves*, les enveloppes. Les consciences préservées peuvent être réactivées à la demande et contre paiement, puis installées dans un nouveau corps. L'humain ainsi est réduit à

---

[5] MESNIER, Clémence, *La peau-palimpseste. Du tatouage comme forme d'écriture incarnée* [mémoire de recherche]. Sous la direction de Nella Arambasin (littérature comparée), 2015.

[6] GENETTE, Gérard*, Palimpsestes. La littérature au seconde degré*, Paris, Seuil, 1982. Réédité en coll. Points, 1992, p. 556.

[7] MORGAN, Richard, *Altered Carbon* [2001], London, Gollancz, 2018. Traduit de l'anglais par Ange, *Carbon modifié*, Paris, Bragelonne, coll. SF, 2003.

[8] Sous-genre de la science-fiction, le *cyberpunk* est né dans les années 1980. Le Cyborg (*cybernetic organism*, recoupement entre l'organique et l'artificiel) est au cœur de ses enjeux, questionnant les frontières de l'humain, son rapport au corps, sa potentielle virtualisation. L'ouvrage *Neuromancer* de William Gibson (1984) en a posé la pierre fondatrice. DESPRÉS, Elaine, et MACHINAL, Hélène (dir), « Introduction », *PostHumains. Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes, Presses Universitaires, coll. Interférences, 2014, p. 9-26.

[9] Adapté en série en 2018, par Laeta Kalogridis (annexes visuelles).

une simple conscience numérique. Les « enveloppes » corporelles ne possèdent plus aucune valeur, puisqu'elles sont interchangeables, et l'immortalité n'est en réalité qu'une masse de « datas », de données. « Whatever you feel, whatever you're thinking, whatever you are when they store you, that's you'll be when you comme out. [10]» L'esprit (souvenirs et personnalité) est donc entreposé dans une puce électronique, celle-ci pouvant être réinsérée dans de nouvelles enveloppes, synthétiques ou organiques. La notion de « *sleeve* », l'enveloppe, constitue le pilier narratif de l'œuvre. Le roman suit la réincarnation de Takeshi Kovacs, personnage aux puissantes capacités de combat, décédé sur la planète Harlan et réenveloppé sur Terre par la volonté d'un riche industriel, Laurens Bancroft. Celui-ci a subi plusieurs tentatives d'assassinat (*son enveloppe* a subi plusieurs tentatives d'assassinat), il demande alors à Takeshi Kovacs d'enquêter pour lui. Le soldat est réincarné dans un nouveau corps, un corps ayant auparavant appartenu à un autre homme (Elias Ryker), dont la conscience a été retirée, emprisonnée, mise en latence pendant que l'enveloppe est rendue disponible pour servir de support à d'autres consciences, d'autres personnalités (en l'occurrence, celle de Kovacs). Un décalage subsiste entre cette nouvelle enveloppe (réflexes, habitudes, mémoire corporelle de Ryker) et l'esprit de Kovacs qui doit trouver sa place dans cette nouvelle peau. Il est un *Envoy* (« corps diplomatique »), unité d'élite constituée de corps ayant été améliorés dans le but devenir des combattants au service de l'état. « That's an Envoy [...] A reassembled human. An artifice[11]. » Cette fiction se fonde par conséquent sur la notion d'enveloppe et sur le dualisme corps-esprit qui lui est lié, soulevant ainsi les questions bioéthiques d'une médecine d'amélioration cherchant à contourner la réalité[12].

---

[10] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 9. Traduction p. 15-16 : « Vos sentiments, vos pensées, votre personnalité au moment du stockage… Vous retrouverez tout en sortant. »

[11] *Ibid.*, p. 238. Traduction p. 293 : « C'est ça un Diplo [...] Un humain réassemblé. Un artifice. »

[12] La médecine d'amélioration se distingue de la médecine thérapeutique classique. Cette dernière vise à soigner des pathologies, à rétablir le corps dans un état de santé lorsque celui-ci a été déstabilisé par une blessure ou par un agent pathogène, tandis que la médecine améliorative vise la performance, l'amélioration des capacités humaines (manipulation génétique, dopage sportif, psychotropes, chirurgie esthétique…)

La préoccupation posthumaine[13], la transgression médicale, les liaisons entre savoirs et représentations artistiques sont au cœur de *La Piel que habito*[14], une œuvre à part[15] dans la filmographie almodovarienne. Le vingtième long-métrage du réalisateur hispanique enchevêtre des *topos* de son œuvre tout en apportant une dimension supplémentaire, la dimension scientifique. Cette œuvre est construite sur deux hypotextes antérieures : une adaptation du roman *Mygale*[16] de Thierry Jonquet ; ainsi qu'une référence aux *Yeux sans visage* de Georges Franju[17], même si

---

[13] Le posthumain et le transhumain sont des concepts proches qui s'entrecroisent. La distinction se joue ici sur la signification des préfixes : le *trans* souligne la phase intermédiaire du corps en dépassement de sa condition humaine et le *post* se réfère aux entités dont les limites et les capacités du corps seraient augmentées, voire dépassées de manière radicale.

[14] ALMODOVAR, Pedro, *La Piel que habito*, El Deseo S.A., 2011.

[15] Pedro Almodovar vient se greffer aux grands cinéastes du XXème et XXIème siècle (selon l'analyse menée par Stéphane Delorme dans *Les Cahiers du Cinéma*). Jean-Luc Godard, David Lynch, Werner Herzog, Abel Ferrara, Terrence Malick ou encore Francis Ford Coppola ont en commun la réalisation, au cours de la dernière décennie, d'une œuvre à part dans leur corpus. Les « derniers romantiques » orchestrent ce film particulier autour de la mythologie de l'artiste, de la recherche de l'absolu, de la fascination pour l'échec, avec un affect principal en filigrane. *La Piel que habito* correspond à ces critères autour des trames développées : chirurgien plastique en figure de Pygmalion ; recherche de la peau parfaite et de l'immortalité. DELORME, Stéphane, « Coppola et les derniers romantiques », *in Les Cahiers du Cinéma*, n° 677, avril 2012, p. 18-20.

[16] *La Piel que habito* est une adaptation du roman *Mygale*, de Thierry Jonquet (1984), sur lequel nous ne reviendrons pas au cours de ce travail. En effet, Almodovar dit lui-même que « ce qui [l]'a le plus intéressé dans le roman, et ce qu'[il] a conservé – [il] n'[est] pas un adaptateur très fidèle – est la vengeance du médecin, une vengeance originale et terrifiante : changer le sexe de celui dont il pense qu'il a violé sa fille ». ALMODOVAR, Pedro, « Le cinéma qui est en moi ». Disponible sur : http://www.institut-lumiere.org/actualités/le-cinéma-qui-est-en-moi.html [en ligne], consulté le 03/02/2018. Voir annexes textuelles.

[17] Outre *Les Yeux sans visage*, il est important de noter que l'immortalité, le clonage, sont autant de thématiques classiques en science-fiction. On citera Philip K. Dick, *Do Androïds Dream of Electric Sheeps* (1968), adapté au cinéma par Ridley Scott en 1982 sous le titre *Blade Runner* ; ou encore les adaptations et réadaptations de *Ghost in the Shell*. Dans ce film d'animation cyberpunk réalisé par Mamoru Oshii en 1995, l'esprit, appelé « Ghost », est la seule caractéristique qui différencie les hommes des robots. Le « shell » fait référence à l'enveloppe, qu'elle soit humaine ou robotisée.

Almodovar refuse toute intertextualité entre les deux œuvres, « n' [ayant] pas le film de Franju à l'esprit quand [il] en [a] écrit le scénario[18] ». Les grands traits de son esthétique restent présents : goût pour l'enchevêtrement d'histoires, dimension mélodramatique, questionnement du genre et de la sexualité, mélange des temporalités, flash-back, présence d'oeuvres picturales faisant écho avec les thématiques abordées. Le motif central de *La Piel que habito* est le double, la copie créée à l'image d'une femme disparue et hantée par son souvenir. Le visage, la peau, la greffe et la manipulation du vivant en sont les figures centrales. Le film d'Almodovar, malgré ses dénégations, se situe pourtant dans la continuité de celui de Georges Franju. Leurs schèmes sont communs : figure du savant fou, greffes de peau, vengeance paternelle. Ce dernier élément est le plus important aux yeux d'Almodovar par l'originalité du dispositif qui va être mis en place pour le mener à son terme, mais la comparaison s'arrête aux abords des problématiques scientifiques en jeu dans les deux œuvres. Celles-ci ouvrent directement à la question du posthumain[19] chez Almodovar tandis que Franju se concentre sur la quête obsessionnelle de vengeance d'un père souhaitant sauver le visage de sa fille. Les deux oeuvres partagent les figures de savants démiurgiques, garants d'une médecine omnipotente. Elles critiquent l'orgueil scientifique, le désir prométhéen[20] du

---

[18] ALMODOVAR, Pedro, « Le cinéma qui est en moi », *op. cit*. Voir les annexes textuelles. On relèvera également que *Les Yeux sans visage* étaient déjà l'adaptation du roman de Jean Redon portant le même nom.

[19] « Toutes ces découvertes qui nous situent au bord d'une nouvelle humanité constituent l'essence même de *La Piel que habito*, et rien de ceci ne se trouve dans *Mygale* ou dans *Les Yeux sans visage*. » *Ibid.*

[20] Dans son ouvrage *Prométhée, Faust, Frankenstein : les fondements imaginaires de l'éthique*, Dominique Lecourt soutient que les comportements moraux sont les fruits d'une élaboration culturelle transmise à travers les grandes figures mythologiques. Celles-ci représentent les attitudes face à l'entreprise technique et scientifique : du défi au renoncement, de l'activité créatrice aux dangers qu'elle implique. Il souligne l'importance de Prométhée comme archétype du savant (ayant volé le feu à Zeus pour l'offrir aux mortels). Dans sa lignée, Faust a pactisé avec le diable pour concrétiser ses expériences, Frankenstein a créé un monstre qui s'est retourné contre lui, tel le Golem de la Kabbale. Le désir prométhéen consiste à se rendre égaux aux dieux, à dépasser les autorités morales afin d'accomplir son désir de puissance. LECOURT, Dominique,

médecin s'exprimant par son ascendant sur les corps, et mettant en jeu la notion de biopouvoir (pouvoir sur le vivant). Dans chaque oeuvre, le pouvoir de la créature dominée et emprisonnée s'inversera au final pour se libérer. Depuis le décès de son épouse, victime de brûlures qui l'ont dévisagée et conduite au suicide, le chirurgien Robert Ledgard se consacre à la création *in vitro* d'une peau parfaite, indestructible. Son cobaye, pour les multiples expérimentations que nécessite une telle entreprise, est Vera, connue autrefois sous l'identité de Vicente. Vicente était un jeune homme qui, sous l'emprise de substances psychoactives, a abusé de la fille de Robert. Pour se venger, ce dernier l'a donc enlevé et enfermé dans sa demeure-laboratoire, le transformant progressivement en femme, et expérimentant ses essais de peau parfaite sur lui/elle au moyen de la transgénèse. Il s'agit d'un stratagème pour le/la transformer en un substitut de sa défunte épouse et faire de Vicente un monstre, homme devenu femme mais ne se reconnaissant pas comme femme ; homme à la peau entièrement artificielle et chirurgicalement remodelée. Tout fait surface dans cette demeure-laboratoire carcérale : les costumes, secondes peaux assignant à un genre et visant ainsi à faire correspondre une identité prédéfinie à un individu, les fragments de peaux transgéniques, ainsi que les œuvres d'art qui tapissent les murs.

Les motifs du démiurge et de la créature artificielle s'articulent dans deux récits matriciels : *Faust*[21] de Goethe[22] et *Frankenstein*[23] de Mary Shelley.

Prométhée, Faust, Frankenstein : les fondements imaginaires de l'éthique, Paris, Synthélabo, coll. Les Empêcheurs de tourner en rond, 1996.

[21] Conte populaire allemand, le mythe de Faust fut déjà exploité au théâtre par le dramaturge Christopher Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, publié en 1604 (transposition d'un récit de colportage). C'est avec Goethe que la figure du savant en proie à une mélancolie du savoir devient un archétype, à l'origine d'une lignée de figures dérivées, jusqu'au XXIème siècle (Brian De Palma, *Phantom of Paradise* – 1974, Alexandre Sokourov, *Faust*, 2011…)

[22] GOETHE, *Faust*, 1808 (*Faust I*)-1832 (*Faust II*, posthume). Traduit de l'Allemand par Jean Malapate, *Faust I et II*, Paris, Flammarion, 1984.

[23] SHELLEY, Mary, *Frankenstein or the Modern Prometheus* [1818], London, Penguin Books, 2018, p. 70. Traduit de l'anglais par Joe Ceurvorst, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Le livre de poche, 2014.

L'homoncule[24] et l'assemblage de fragments corporels accomplissent un rêve de production artificielle remplaçant la reproduction naturelle, générant des lignées des créatures (clones, Cyborgs, etc). Alors que la perfection est recherchée, l'être issu du geste humain va être, nous le verrons, décevant, monstrueux, fait de failles, de « tissus mal rapiécés : des entités bancales et impures, faites de pièces et de morceaux épars[25] », comme le souligne Thierry Hoquet à propos du corps Cyborg.

Ce corps décevant est l'objet même de *Lost Memory of Skin*[26], roman écrit par Russell Banks et publié en 2012. Le « *Lointain souvenir de la peau*[27] » (traduction française officielle du titre) met en scène une autre déclinaison de la monstruosité, celle de la stigmatisation sociale, des laissés-pour-compte, des inadaptés sociaux, des corps anonymes que la société rejette pour cause de différence, dans le contexte moderne qu'est le début du XXIème siècle. On appelle *postmoderne*[28], « l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir du XIXème siècle[29] ». Dans *Lost Memory of Skin*, qui

---

[24] Dans le *Faust* de Goethe, l'homoncule est une version d'éprouvette, miniature, de l'être humain, que les alchimistes cherchent à créer.

[25] HOQUET, Thierry, *Cyborg Philosophie. Penser contre les dualismes*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2011, p. 97.

[26] BANKS, Russell, *Lost Memory of Skin*, New-York, HarperCollins, 2011. Traduit de l'anglais (américain) par Pierre Furlan, *Lointain souvenir de la peau*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2012.

[27] Russell Banks avait déjà travaillé la peau comme métonymie identitaire dans le roman initiatique *Rule of the Bone*. Chappie, adolescent en rupture familiale, fugue, décidant de se tatouer et changer de nom afin de devenir une nouvelle personne. Il deviendra Bone, en référence au motif qu'il porte sur son bras, signe de renaissance, d'auto-détermination et d'auto-construction en dehors des cadres et des choix familiaux. BANKS, Russell, *Rule of the Bone*, HarperCollins Publisher Inc., New York, 1995. Traduit de l'américain par Pierre Furlan, *Sous le Règne de Bone*, Arles, Actes Sud, 1995. Réédité en collection Babel en 2013.

[28] Nous mentionnerons également la surmodernité évoquée par Marc Augé, caractérisée par l'excès sous trois formes : la surabondance spatiale (ancrage incertain dans le monde, lieux de transit insécurisants), l'individualisation des références (distension des liens sociaux) et la surabondance référentielle (prolifération des images, effacement du passé vers un présent perpétuel). AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. Bibliothèque du XXIème siècle, 2003.

[29] LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1979, p. 7.

se déroule à Calusa (Floride), le personnage principal, surnommé le Kid, est un jeune homme âgé de vingt-deux ans. Solitaire, exclu, il a été par le passé condamné pour délinquance sexuelle. Spectateur – consommateur[30] – de sites pornographiques depuis son adolescence, il fréquente des forums de discussion en ligne ; après avoir échangé avec une jeune fille qu'il ne connaissait pas, il se rend chez elle (avec son consentement). Or, il s'avère que celle-ci n'a que quatorze ans. Son père dénonce le Kid à la police pour tentative de relation avec une mineure. Le Kid se retrouve alors condamné pour un acte qu'il n'a pas commis. Ironiquement et paradoxalement, le Kid est catégorisé comme délinquant sexuel sans qu'il n'ait jamais eu de relation sexuelle, ni à ce moment-là, ni même à un autre moment durant son existence. Le jeune homme est arrêté au moment même où allait quitter l'univers virtuel et pornographique, auquel il est habitué, pour se confronter à la réalité. Le roman commence sur une description critique des conditions d'existence précaires de ce jeune homme doublement stigmatisé (délinquant sexuel enregistré dans un registre accessible à tout citoyen américain, et sans-abris). Dans ce roman, Russell Banks s'intéresse à ceux qui sont catégorisés comme délinquants sexuels dans le système judiciaire américain : le sujet principal de cet ouvrage est donc la perte symbolique de la peau (de statut social, d'accès aux relations interpersonnelles) à travers le processus de stigmatisation. Initialement, le stigmate est une marque corporelle destinée à dévaloriser une personne en la rendant reconnaissable, ce qui souligne le lien consubstantiel entre stigmate et peau. Au cours de cette vie précaire, vouée à subsister sous un Viaduc, le Kid va devenir l'objet d'étude sociologique du Professeur, un universitaire brillant, sociologue travaillant sur ces parias de la société et cherchant leur contact afin de mener une enquête à leur sujet. Le Professeur est un être secret, souffrant de crises d'hyperphagie[31] qui le conduisent à un état d'obésité

---

[30] Nous utilisons avec escient ce vocable de « consommation » à relier avec la société de consommation telle que la décrit Jean Baudrillard, dans laquelle la sexualité est conçue comme « système érotique […] fonction, individuelle et collective, de consommation […] des phantasmes livrés comme produits finis par les agences publicitaires ». BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970. Réédité en coll. folio essais, 1986, p. 227-230.

[31] L'hyperphagie, à la différence de la boulimie, ne présente pas de crise de vomissement après l'ingestion de nourriture. On l'appelle « hyperphage boulimique » ou *binge eating disorder*

morbide. Pornographie, délinquance sexuelle, érotisation des enfants, passage traumatisant par l'armée, obésité, troubles du comportement alimentaire, précarité, pollution, pauvreté, inégalités sociales : Russell Banks condense les maux de l'Amérique du XXIème siècle, une modernité aux individus « dépouillé[s] de [leur] personne et de [leur] liberté, assigné[s] à devenir le[s] valet[s] du capitalisme et de la bourgeoisie[32] ».

Les corps vont réagir en réponse à cette injonction moderne, cherchant à éviter de céder aux pressions extérieures. C'est l'objet de *Sharp Objects*, roman de Gillian Flynn[33] adapté en série par Jean-Marc Vallée[34]. Une œuvre dans laquelle le corps de la protagoniste, Camille Preaker (journaliste revenue dans sa ville natale pour une enquête remuant des faits passés), se constelle de mots scarifiés, devenant le lexique de sa souffrance. Les mots gravés dans sa peau occupent une place prépondérante dans la narration, servant d'écho et de commentaire aux événements. Les objets tranchants dont il est question (*Sharp Objects*) font référence à la fois à l'automutilation et au langage, aux paroles toxiques qui vont prendre possession de son corps.

En quoi la peau constitue-t-elle la métonymie d'une condition existentielle ? Pourquoi les images de l'enveloppe, du palimpseste, de la stratification élaborent-elles des réseaux signifiants propres à la modernité ? En quoi la peau est-elle une interface cristallisant la tension entre une injonction à l'exposition et une aspiration à la transparence ? Pourquoi et par quels moyens est-elle toujours le point focal autour duquel se bâtit l'altérité dans ces œuvres ? Celles-ci progressent autour d'un thème constant, signalé dès le péritexte. En effet, chacun des titres est thématique, présentant un usage métonymique de la peau. *Altered Carbon* (dont le titre est préservé en version française), fait référence au carbone, premier composant du corps humain, dont l'altération mène à une autre version de la chair, une chair

---

(*BED*). PEUCH, Marielle, « Boulimie, hyperphagie, une approche spécifique », *in Gestalt*, vol. 31, n°2, 2006, p. 87-106.

[32] HOQUET, Thierry, *op. cit.*, p. 10.

[33] FLYNN, Gillian, *Sharp Objects*, New-York, Shaye Areheart Books, 2006. Traduit de l'anglais par Christine Barbaste, *Sur ma peau*, Paris, Calmann-Lévy, 2007. Réédité au Livre de Poche, 2008.

[34] VALLÉE, Jean-Marc, *Sharp Objects*, 8 épisodes, Blumhouse Television, 2018.

altérée, aux composants modifiés. *La Piel que habito* (titre n'ayant également pas été traduit en version française) s'approprie la peau comme une métonymie du corps, un espace d'habitation, de construction identitaire. Ce titre pourrait être une phrase prononcée par Vicente/Vera, qui habite plusieurs peaux au cours de cette oeuvre. *Lost Memory of Skin* (traduit par *Lointain souvenir de la peau*) concerne le désinvestissement de la peau (dans son usage protecteur et relationnel). La traduction littérale dénote un besoin de compréhension immédiate du titre, qui fait entrer directement le lecteur dans la métonymie (la peau représente le corps, et notamment la sexualité dans ce roman). Ce « lointain souvenir de la peau » concerne les deux protagonistes, dont l'usage du corps est limité. *Sharp Objects* (*Sur ma peau*) annonce aussi ce besoin de compréhension immédiate par le lecteur, dont la lecture est ainsi orientée. Il n'est plus question de violence (contenue dans *sharp*), mais de la peau et de ce qui se joue sur elle, ce qui s'y inscrit, ce qui la touche. Au sujet des titres, nous constatons que les traducteurs/adaptateurs d'*Altered Carbon* et *La Piel que habito* ont fait le choix de conserver la version originale, pour faire entendre la langue d'origine[35]. À l'inverse, *Lointain souvenir de la peau* et *Sur ma peau* font le choix du sens et de la mise en place directe[36] d'un champ lexical centré sur la peau. Les fictions de notre corpus recouvrent une période restreinte, que nous pouvons donc placer dans un contexte de postmodernité, de dissolution sociale entraînant une fragmentation identitaire et un mouvement de responsabilisation de chacun. Un corpus secondaire étendu sera mobilisé afin d'étayer nos analyses, avec des fictions

---

[35] On notera que *La Piel que habito* est le seul titre de film non traduit dans le corpus almodovarien, à l'exception des films éponymes.

[36] Consulter : « Rencontre avec Pierre Furlan », propos recueillis par Emmanuelle Sandron, *in Translittérature*, n°38, hiver 2010. Disponible sur http://www.translitterature.fr/media/article_649.pdf [en ligne], consulté le 23/03/2020. Pierre Furlan, traducteur de *Lost Memory of Skin*, insiste sur le rôle du lecteur et de la réception dans la construction d'une traduction : « Une œuvre de culture n'est pas close, elle a besoin de celui qui la reçoit pour exister, ce qui veut dire qu'elle ne dicte pas son sens à son récepteur […] Chaque lecteur construit mentalement le livre qu'il lit. Et je ne peux traduire que cela, l'objet que je construis. Il faut faire confiance à sa perception. »

mentionnant l'exploitation de la peau comme métaphore[37] : *Under the Skin* de Jonathan Glazer ; *The Pillow Book* de Peter Greenaway ; « Un artiste de la faim » et « La colonie pénitentiaire » de Franz Kafka ; *Memento* (Christopher Nolan) ; *Dans ma peau* (Marina de Van) ; *La Démangeaison* (Lorette Nobécourt)… Ainsi que les références aux archétypes que sont *La Peau de Chagrin*, *Frankenstein*, ou encore la filmographie de David Cronenberg.

Cette réflexion sur le corps comme support s'appuie sur un corpus d'œuvres contemporaines représentant la peau comme métonymie du corps et soulevant son dysfonctionnement dans cette ère de crise survenue après la troisième révolution industrielle (informatique et biotechnologies). Technophilie, technophobie, intelligence artificielle, augmentation et prothétisation du corps, manipulations génétiques sont autant de remises en question essentielles de l'homme et de sa condition corporelle, devenue protéiforme (*Altered Carbon* et *La Piel que habito* font du changement d'enveloppe une donnée évidente). C'est également la crainte pesante de la disparition de l'homme, de son extinction liée aux dérives sociales et techniques (seconde guerre mondiale, bombe nucléaire, articulation radicale du pouvoir et de la technique) qui se fait entendre.

Chaque œuvre choisie dans ce corpus élabore une expérience-limite de la peau, un test des frontières, un corps-palimpseste sans cesse nourri de l'extérieur, innervé par l'altérité. Sylvie Germain écrit que « dans les sociétés à écriture, le corps avance masqué, vêtu, ouvragé de l'extérieur. Il n'est plus un écriteau, mais une écritoire[38] ». La main prend le soin d'écrire sur des supports, permettant de détacher l'écriture du corps pour lui survivre et traverser le temps. Le verbe « écrire » est ici à prendre au sens large, en tant que geste de création et de modification. Ces corps-palimpsestes sont des corps hors-normes, dissidents, sortant des cadres, impossibles à circonscrire. On peut y voir des figures monstrueuses, des monstres de peau,

---

[37] On relèvera la première modélisation de la peau comme figure littéraire dans *La peau de chagrin* (Balzac, 1831) et son rétrécissement symbolique. Le talisman possède le pouvoir d'exaucer tous les vœux de son propriétaire. Métonymique, cette peau figure la durée de l'existence qui se resserre et se réduit. BALZAC, Honoré (de), *La peau de chagrin*, Paris, Charles Gosselin et Urbain Canel, 1831.

[38] GERMAIN, Sylvie, *op.cit.*, p. 62.

édifiant une tératologie[39] cutanée. « La peau sédimente le folklore ; comme un vélin, elle retient l'histoire, de même que, sur elle, s'inscrivent aussi bien nos drames individuels que nos occupations ordinaires[40] ». La peau cristallise les angoisses de morcellement, de détérioration, de vieillissement, c'est-à-dire de mutation et d'altérité.

L'avènement du corps comme médium et objet artistique n'est advenu qu'à la fin du XXème siècle, notamment depuis les années soixante et leur affranchissement des contraintes sociales et morales de la société. Le corps, auparavant voué à être uniquement le modèle d'une œuvre (ou, s'il est exploité, ce sera en étant réservé au théâtre et à la danse), devient un médium artistique en soi, support d'une nouvelle forme d'art : le *body-art*, ou art corporel[41]. À partir de cette période, le corps devient l'objet d'une mise en scène qui se répercute sur le contenu des œuvres. Cette mise en scène du corps au cœur des préoccupations artistiques rejoint le désir prométhéen de

---

[39] La tératologie étudie la science des monstres via les malformations issues d'anomalies du développement des organismes (les écarts anatomiques par rapport à une typologie). Elle s'est élaborée à partir de la classification des monstruosités par Geoffroy et Isidore Saint-Hilaire (voir : Muséum national d'histoire naturelle, Paris, Le Jardin des Plantes). Au niveau de la peau, les anomalies de pigmentation (albinisme, hyperchromie, tache mongolique) et celles du développement (nævus hypertrophique, nævus vasculaire, ichtyose, sclérodermie) sont répertoriées. Nous utilisons cette dénomination comme intitulé général de classification des nouvelles formes de monstruosité étudiées au cours de notre recherche.

[40] DAGOGNET, François, *La Peau découverte*, Paris, Institut Synthélabo, coll. Les empêcheurs de tourner en rond, 1998, p. 103.

[41] Le *body-art* transforme le contenu en contenant : c'est le corps même qui fait support de l'œuvre, il n'est plus seulement une représentation. Les artistes font du corps le matériau même de leurs travaux, exploitant la langage propre de la chair. Des anthropométries d'Yves Klein où la chair devient pinceau, en passant par la déconstruction ironiques des rites religieux de Michel Journiac transformant son propre sang en communion, jusqu'aux performeurs (Cindy Sherman, Caroline Scheeman, Orlan, Marina Abramovic) : le body-art joue avec les limites et leur transgression, attaquant frontalement tabous et normes autour de thématiques ciblées (sexualité, nourriture, cannibalisme, religion, espace personnel…). Ce que l'artiste s'inflige devient la métaphore de ce qui est infligé au corps social ou collectif. Actuellement, on retrouvera des formes d'art corporel dans les travaux de Ron Mueck et ses sculptures hyperréalistes ou dans les installations de Rebecca Horn, pour ne citer que quelques noms.

l'homme dont nous parlions plus haut, avec un désir de se réengendrer, de s'auto-engendrer, de reconstruire un corps et une identité autodéterminés. Dans cette optique, le corps devient un objet de transparence, il doit être examiné sous tous les angles, y compris sous l'angle interne[42]. Cette observation joint une visée esthétique et scientifique, puisqu'il s'agit à la fois de créer de l'image et de connaître l'organisme[43]. La surface est également l'objet autour duquel se cristallise les question de genre, entendu dans son double sens : à la fois *gender studies* et étude des catégories génériques.

Ce sont précisément l'horreur[44] et la science-fiction qui se pencheront davantage sur l'exploration du corps-support, du corps transpercé, du corps transgressif. La décadence et le déclin de l'Occident de la fin du XIXème siècle élaboraient un imaginaire de la fin[45]. Gilles Lipovetsky voit ensuite s'installer une

---

[42] Mona Hatoum, avec le dispositif *Corps étranger* (1994), invite le spectateur à explorer son propre corps mis à nu par une caméra endoscopique. Le spectateur entre dans un tube cylindrique, en immersion dans le rythme corporel interne de l'artiste, à l'aide du son diffusé de quatre voix et à l'image vidéo projetée sur un écran circulaire posé à même le sol. De par sa position centrale, cet écran incite le spectateur à regarder mais aussi à marcher sur l'image. Voir annexes visuelles.

[43] Gunther Von Hagens entremêle ces deux visées, se revendiquant anatomiste. Inventeur de la plastination, processus consistant à remplacer les fluides du corps décédé par de la résine, son travail a fait l'objet de nombreuses expositions, toujours propices à controverse. Les corps ainsi traités permettent de dévoiler ce qu'il y a sous la peau : muscles, système veineux, ossature. Les corps entiers ou les organes gardent ainsi leur plasticité, sont inodores et se conservent pour l'éternité. Ses expositions montrent des corps écorchés, pris dans des postures quotidiennes, comme encore en action. Voir annexes visuelles.

[44] Dans les films d'horreur, la peau est soulevée, étirée, déchirée, découpée, torturée. Il s'agit toujours de modifier la peau. Le film d'horreur cisèle la chair, il soulève la peau pour voir en dessous, jouant avec la dialectique dedans/dehors afin de montrer le caché, de mettre à jour l'espace obscur et inaccessible que sont les organes internes. ROUYER, Philippe, *Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Cerf, 1997.

[45] Au sujet de la fin de la civilisation, voir : SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes – Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Vienne, Verlag C. H. Beck, 1918. Traduit de l'allemand par Mohant Tazerout, *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, première partie : Forme et réalité, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1931.

« ère du vide[46] », (liée en partie au retrait du divin) où l'individualisme règne en maître[47]. Hartmut Rosa[48] souligne la diffraction du temps, un temps accéléré où tout est placé sous l'égide de la vitesse, de la circulation[49], de la sensation constante (notamment à partir de la fin des années 70). Le recul des croyances religieuses[50] entraîne une perte de sens existentiel, elle appauvrit[51] les existences en les rendant

---

[46] LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

[47] Un individualisme qui se traduit par la figure de Narcisse. Prééminence de la sphère privée, focalisation sur le culte du corps qui se traduit par une normalisation. Le corps est un impératif social qui doit se plier à des exigences cadrées. Voir LASCH, Christopher, *The Culture of Narcissism : American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New-York, W. W. Norton Company, 1978. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Landa, *La Culture du Narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Paris, Flammarion, coll. Champs Essais, 1981.

[48] ROSA, Hartmut, *Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Francfort, Berlin, Suhrkamp, 2005. Traduit de l'allemand par Didier Renault, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2010.

[49] BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galillée, 1981. La modernité a ainsi mené à l'ère des simulacres, où l'information ne cesse de croître (ce qu'on appelle l' « infobésité ») sans pour autant faire sens. L'homme devient lui-même un "pur écran" qui absorbe tout ce que distillent les réseaux.

[50] « L'éthique protestante peut se résumer dans les enseignements suivants : Dieu est unique, transcendant et incompréhensible pour l'esprit humain ; l'homme est prédestiné ; le monde le monde et l'homme sont créés pour la gloire de Dieu ; les choses terrestres, comme l'homme, appartiennent à l'ordre du péché. Une telle doctrine exclut tout mysticisme, tout ritualisme, toute magie. Elle conduit à un désenchantement total du monde qui favorise la recherche scientifique. Ignorant s'il est élu ou damné, l'homme cherche à dépasser son angoisse et à acquérir une forme de certitude en déchiffrant les signes de son élection dans le travail ou dans la réussite économique notamment. Cette doctrine favorise l'individualisme et un comportement ascétique qui sont des conduites nécessaires au capitalisme ». QUÉVAL, Isabelle, *Le corps aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 2008, p. 223. Voir : WEBER, Max, *Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus* [1905]. Traduit de l'allemand par Jacques Chavy, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964.

[51] Dans le chapitre 10 « Analyse wéberienne et instrumentalisation de soi » (p. 220-249) de l'ouvrage précédemment cité, Isabelle Quéval applique l'éthique capitaliste au corps dans le prolongement de la pensée de Max Weber, retenant une homologie de structure entre le capitalisme et la production d'un corps rationnel. Ceci entraîne une réflexion sur le *mainstream*,

responsables : chacun doit essayer de trouver sa place. La société y perd en unité. Il faut capitaliser son existence, la rentabiliser. L'homme sait qu'il ne peut pas changer le monde, mais il peut changer *sa chair*. À travers un corpus contemporain, nous voyons en effet se dessiner l'image d'un corps devenu écorché, dont la fonction sensible de la peau a été anéantie. Les mouvements transhumaniste et posthumaniste émergent alors pour combler les lacunes du corps, en le remplaçant par des flux de communication, en le prothétisant, en hybridant le corps biologique et mécanique.

La peau est un seuil qui cartographie l'identité. Surface de projection et d'introjection, elle modélise le type de relation entretenue entre le sujet et son environnement. Elle apparaît intuitivement selon plusieurs fonctionnalités évidentes — la protection, l'identification, en laissant deviner l'âge, le sexe, la nationalité — mais les recherches en psychologie ont permis de délimiter d'autres fonctions symboliques de la peau. Les recherches fondamentales menées par Didier Anzieu[52] ont délimité le concept de « Moi-peau ». La peau remplit des fonctions essentielles au développement du sujet, à l'avènement de son intériorité. Le Moi se constitue grâce à la surface, la peau est un élément fondamental dans l'élaboration de l'individu et de son psychisme : le symbolique est rattaché au physiologique.

Nous engagerons une réflexion épistémocritique, considérant la littérature comme un dispositif de connaissances participant à la diffusion de savoirs scientifiques[53]. Les œuvres du corpus absorbent des savoirs de la peau et les font

---

sur l'esthétique dominante occidentale qui devient un modèle d'idéal corporel (blanchiment de peau, débridage des yeux), rapprochant ainsi capital corporel et capital culturel, domination capitaliste et domination culturelle. Au sujet du capital culturel, voir : BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Éléments pour une critique sociale du jugement,* Paris, Minuit, 1979.

[52] ANZIEU, Didier, *Le Moi-Peau*, Paris, Bordas, 1985. Réédité à Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1995.

[53] Il s'agit d'examiner à quel type de réagencement textuel soumet le savoir, quels dispositifs assurent leur intégration, afin de découvrir si la littérature contribue à la diffusion et à l'adaptation culturelle de la science (la littérature fait-elle figure de retard ou de préfiguration ?). À ce titre, *Réparer les vivants*, de Maylis de Kerangal, est exemplaire : le lecteur suit la trajectoire d'un cœur s'apprêtant à être greffé. Toute la chronologie est retracée, du cœur encore vivant en passant par l'état de mort cérébral, jusqu'à son devenir-greffon. Toutes les étapes sont

résonner. Almodovar énonce que les avancées scientifiques furent au cœur de la genèse de son œuvre, qui a évolué en fonction des découvertes[54] concernant le champ d'étude exploité : génome, thérapie cellulaire, transgénèse, « ces avancées scientifiques transportaient une histoire qui avait débuté dans la science-fiction dans le domaine du réel, en tout cas dans celui du possible[55] ». La restitution des savoirs de la peau se diffuse tout au long de ce travail, distinction phénoménologique entre le corps physique, *körper* (mécanisme, organique) et le corps propre, le *leib* (la chair, le corps vécu, lié à un être avec histoire[56]). Le corps est la fois charnel, sensible, matière faite de tissus et de fluides, et lieu d'élaboration de la corporéité (abstraction ontologique). La vie transparaît comme possibilité créatrice de sens à travers le corps, organisée autour de la notion de frontière. C'est par la littérature que nous poserons la question phénoménologique fondamentale élaborée par Maurice Merleau-Ponty : « Où mettre la limite du corps et du monde[57] […] » ?

Nous dresserons donc un état des savoirs liés à la peau. Les savoirs médicaux (anatomie, sensibilité, peau altérée par la maladie, dimension psychanalytique), les

---

précisément détaillées selon les termes médicaux adéquats, dans un travail documentaire d'une extrême précision, faisant état de la porosité entre les disciplines littéraires et médicales. KERANGAL, Maylis (de), *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014.

[54] Au sujet du développement imbriqué entre théorie et pratique scientifique, Max Horkheimer écrit que les questions philosophiques « sont elles-mêmes intégrées dialectiquement au processus de la science empirique, ce qui veut dire que leur réponse réside dans le progrès de la connaissance objective qui influence leur forme même ». HORKHEIMER, Max, « Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung » [1931]. Traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de Philosophie avec la participation de Gérard Coffin, Olivier Masson et Joëlle Masson, « La situation actuelle de la philosophie sociale et les tâches d'un institut de recherche sociale », *in Théorie Critique. Essais*, Paris, Payot, 1978, p. 65-80, p. 76.

[55] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*

[56] HUSSERL, Edmund, *Deen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* [1928]. Traduit de l'allemand par Paul Ricoeur, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Paris, Gallimard, 1985. Le « corps propre », en distinguant mon corps des autres corps mécaniques (*Körper*), en tant qu'il est chair (*Leib*), associé à la vie, animé.

[57] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 182.

savoirs découlant des sciences humaines (sociologie, anthropologie), ainsi que la dimension temporelle qui s'incarne dans la chair en inscrivant le corps dans une historicité poseront les jalons de notre démarche. Il s'agira de voir comment la littérature intègre ces savoirs externes ou les produit, quel est leur traitement, l'alternative aux savoirs du spécialiste que propose la littérature. Les auteurs ont fait subir aux savoirs des opérations de filtrage, de sélection et de transformation avant de pouvoir être constitutifs de leurs oeuvres. Il s'agit là d'une opération de traduction, de transfert, de reconstruction. Plutôt qu'une transmission ou une vulgarisation, les œuvres utilisant les savoirs de la peau viennent questionner et recentrer l'attention sur cet organe oublié. Ce sont des formes de méta-savoirs, des savoirs seconds, détachés de leur source d'origine et agrémentés d'un discours sur les savoirs premiers dont ils s'inspirent. Les œuvres font usage de connaissances organiques qui conditionnent leurs représentations et évoquent ainsi les possibilités esthétiques du système haptique. *Lost Memory of Skin*, *Sharp Objects*, *La Piel que habito* et *Altered Carbon* révèlent les conditionnements de l'époque moderne, des espaces aveugles, ce que la société refuse de savoir (ce qui est patent pour l'oeuvre d'Almodovar, traversant les tabous de la transgénèse et du changement de sexe).

Notre approche nécessairement interdisciplinaire se situera donc à la croisée de la sociologie, de la psychanalyse, de la science et des études littéraires. Cette démarche s'appuiera sur les travaux de Didier Anzieu, mais aussi de ceux menés par David Le Breton. Christine Bergé s'est récemment penchée sur le phénomène de l'écorchement[58], à travers le mythe de Marsyas[59], un mythe qui avait déjà servi de fondement à la réflexion de Stéphane Dumas[60], en art plastique, pour penser l'exploitation tégumentaire dans les arts visuels. On notera la récente apparition

---

[58] BERGÉ, Christine, *La peau, Totem et Tabou* et *L'écorchement. Limites et transgressions* (tome 1), Dijon, Murmures, 2016.

[59] « La peau lui est arrachée sur toute la surface de son corps ; il n'est plus qu'une plaie ; son sang coule de toutes parts ; ses muscles, mis à nu, apparaissent au jour ; un mouvement convulsif fait tressaillir ses veines, dépouillées de la peau ; on pourrait compter ses viscères palpitants et les fibres que la lumière vient éclairer dans la poitrine » OVIDE, *Les Métamorphoses*, VI, « Marsyas », Traduit du grec par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p. 205.

[60] DUMAS, Stéphane, *La peau créatrice : le mythe de Marsyas, un paradigme pictural* [thèse], sous la direction d'Éliane Chiron, art plastiques, 2006.

(septembre 2018) de la revue en ligne *La Peaulogie*[61], dont le comité scientifique se compose de penseurs du corps (Philippe Liotard, Bernard Andrieu, Claire Lahuerta, etc). Par le choix de ce nom de revue, la peau est retenue comme discipline, comme outil et articulation de pensée plutôt que comme thématique superficielle.

Il existe des anthologies de textes sur la peau[62]. On remarque fréquemment que les textes mentionnés concernent deux pôles symboliques autour desquels l'enveloppe cutanée se déploie : pour les textes les plus anciens, la peau sera prise dans le sens de « la peau sur les os », contexte post-seconde guerre mondiale, dans lequel la peau désigne la pauvreté, la souffrance, le manque, la faim (Curzio Malaparte[63] ; Georges Hyvernaud[64]). Dans la littérature contemporaine, la peau se situe du côté de l'érotisme et de la sensualité (Emmanuelle Richard[65]) ou du traumatisme (Joyce Carol Oates[66]). Régine Détambel le constate également : « Quand le corps occidental est sorti de son carcan, quelque chose de neuf a émergé avec lui [...] Je suis étonnée que la littérature n'ait pas tenté plus de chose dans les années 1970. Sur scène, on a vu l'éclosion d'Orlan, de Marina Abramovic, de Michel Journiac [...] Dans les livres, moins... Dans les années 70 , en littérature, c'est en fait le sexe qui se libère, pas la peau[67]. » La peau est investie en art, mais pas en

---

[61] *La Peaulogie* [revue en ligne]. Disponible sur : http://lapeaulogie.fr [en ligne], consulté le 14/10/2018.

[62] DÉTAMBEL, Régine, *Petit Éloge de la peau*, Paris, Gallimard, coll. folio, 2007.

[63] MALAPARTE, Cruzio, *La Pelle* [1949]. Traduit de l'italien par René Novella, *La Peau*, Paris, Denoël, 1950. Correspondant de guerre et officier de liaison auprès des Alliés, Cruzio Malaparte relate la brutalité, la faim, la déchéance des corps durant la guerre. Il décrit la peau des soldats, écrasée après les combats ; les corps deviennent un tapis de peau humaine.

[64] HYVERNAUD, Georges, *La peau et les os*, Paris, Scorpion, 1949. Georges Hyvernaud relate ses cinq années de captivité en camp de prisonnier de guerre, son anéantissement, la perte de dignité humaine, l'humiliation et la réification.

[65] RICHARD, Emmanuelle, *Pour la peau*, Paris, L'Olivier, 2016. La peau figure le désir, la passion obsessionnelle.

[66] OATES, Joyce Carol, *Two or Three Things I forgot to tell you*, New-York, HarperCollins, 2012. Il y est notamment question des pratiques de scarification.

[67] DÉTAMBEL, Régine, « Ce que toucher veut dire », *in Muze*, n°17, 2014, p. 148-149.

littérature[68].

Notre travail se démarque ainsi des thèses qui ont eu pour objet la peau, mais jamais sous un angle littéraire, à l'exception de problématiques postcoloniales ou de l'étude de textes anciens (par exemple, la thèse s'intitulant *À la frontière du corps : l'imaginaire de la peau à la Renaissance*[69]). La peau a fait l'objet d'une thèse en sociologie (*Poétique du « sauvage » : une pratique du tatouage dans le monde contemporain*[70]), en philosophie (*La blessure : la représentation du corps sur le corps*[71]), ou encore sous son approche kinésithérapique avec l'importance du toucher dans les pratiques soignantes. Le corps est un objet d'étude littéraire, mais paradoxalement pas la peau. Notre démarche visera par conséquent à remettre la peau au coeur de la réflexion littéraire, à l'aide d'une approche comparatiste, fondée sur des données scientifiques. Ces données ont en effet contribué à la compréhension des fonctions et du rôle de la peau, des savoirs qui ont joué un rôle dans l'imaginaire des auteurs qui seront analysés.

Le latin distingue le *corium* (fine surface qui recouvre le corps[72]) du *cutis* (couche la plus profonde) et de la *pellis* (robe, manteau, couverture). En grec, on parle de *khrôs*[73] (la couleur) pour désigner la peau. Au confluent de la surface et de la profondeur, l'approche pluridisciplinaire de notre objet de recherche est essentielle

---

[68] Les seuls auteurs qui toucheront à la peau le feront par le biais du body-art et la mise en scène de personnages-performeurs. DELILLO, Don, *The Body Artist*, New-York, Scribner, 2001. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marianne Véron, *Body-Art*, Arles, Actes Sud, 2001.

[69] SALAS, Irène, *À la frontière du corps : l'imaginaire de la peau à la Renaissance* [thèse], sous la direction d'Yves Hersant, Arts et langages, 2014.

[70] MÜLLER, Élise, *Poétique du « sauvage » : une pratique du tatouage dans le monde contemporain* [thèse], sous la direction de David Le Breton, sociologie, 2012.

[71] ZINETTI, Philippe, *La blessure : la représentation du corps sur le corps* [thèse], sous la direction de Jean Lancri, philosophie, 1993.

[72] GOLDBERG, Itzhak, « Sous la Peau », *in Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006). Disponible sur : http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsGoldberg.pdf [en ligne], consulté le 08/02/2017.

[73] GRAND-CLÉMENT, Adeline, « L'épiderme des statues grecques : quand le marbre se fait chair », *in Images Re-vues*, n°13, 2016 [en ligne]. Disponible sur : http://journals.openedition.org/imagesrevues/3932 [en ligne], consulté le 23/06/2020.

afin de discerner chacune de ses facettes. Bien que prenant pour objet principal la littérature, une ouverture à des démarches transversales, transdisciplinaires, est nécessaire pour soulever les questions posées par la peau. Pour éviter un risque de dispersion lié à ce sujet encyclopédique, notre approche s'est fixée sur des œuvres contemporaines mais relevant de supports variés (littérature et cinéma). Nous avons également fait appel à des disciplines hétérogènes, une seule discipline ne pouvant suffire pour un tel objet d'étude. La philosophie évoquera une phénoménologie de la peau ; la médecine servira à construire un socle de connaissances biologiques ; la sociologie, l'anthropologie et la psychologie permettront de cerner les retentissements de la peau comme objet d'étude qui cristallise une condition humaine sans cesse en contact avec autrui, se nourrissant de l'extérieur, dépendante du monde environnant. Ainsi, « le rapport au monde est tout le temps un rapport entre le corps et ce qui n'est pas lui[74] ».

C'est tout d'abord une recomposition des savoirs de la peau que nous allons dresser, une extraction des données qui ont influencé les représentations imaginaires que nous retrouvons dans le corpus, afin d'en circonscrire les savoirs, anatomiques, pathologiques, et issus des sciences humaines.

Les représentations du corps et leurs exploitations littéraires, picturales et artistiques reprennent des formes morphologiques. La peau a une puissance de modélisation, elle est porteuse de son propre langage, c'est pourquoi nous mettrons à jour, dans un deuxième temps, ce langage de la peau, l'utilisation linguistique du tégument, notamment sous forme de métaphores et de métonymies. La peau est employée selon plusieurs usages, en correspondance avec l'individualité. Un usage métaphorique (les images de la peau à travers le langage), métonymique (le Moi et la peau se contiennent réciproquement) et elliptique (la peau engage une relation à l'autre faisant sortir du solipsisme) sont à distinguer. La peau tient toujours un discours sur la personne et son lien avec l'altérité, elle se fait support. La littérature « fait peau », elle enveloppe de récits qui donnent une structure, un contenant à l'identité.

Postée en interface, façonnant l'être humain dès sa naissance, d'emblée saisie dans une dialectique entre le domaine interne et le domaine externe, expulsé du

---

[74] DERRIDA, Jacques, *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001, p. 391.

corps maternel, « j'étais dedans, j'étais dehors[75] » écrit Michel Serres. La peau montre que l'individu se nourrit sans cesse du domaine étranger pour se construire. S'engage alors une dialectique de la frontière, de la porosité, des limites du corps, qui sera l'objet du troisième chapitre. Dans un contexte moderne où la spatialité de la représentation tend à se confondre avec la surface du support, un effacement de la peau se fait sentir, la rendant transparente. La période devient alors propice à l'émergence de figures monstrueuses qui font écho aux bouleversements contemporains (transgénèse, avancées scientifiques, questionnement genré, trois éléments que nous retrouvons dans *La Piel que habito*). Intrinsèquement liée à la peau, notre réflexion devra en outre s'arrêter sur les phénomènes d'incorporation et de spatialité, de cartographie. Nourriture et spatialité sont des structures existentielles qui façonnent notre rapport au monde tout en pouvant être les symptômes d'un dysfonctionnement de l'interface. La spatialité car elle délimite l'inscription du corps dans un milieu duquel il est séparé par sa couche tégumentaire ; la nourriture (centrale dans *Lost Memory of Skin*) car elle est cet élément étranger mais vital qui pénètre dans les tissus pour y être transformé, à l'instar des échanges cutanés fondés sur le cycle absorption/rejet. La peau n'est pas une barrière hermétique, elle est poreuse, elle respire, trouée par les organes sensoriels. On peut se sentir éponge (corps poreux qui absorbe l'extérieur), huître (corps-carapace) ou grand brûlé (corps d'angoisse qui ne supporte aucun contact).

Une fois les rôles de la peau, ses usages, ses incarnations littéraires posés, nous pourrons nous pencher sur les différents modes de déstabilisation de ses limites : introjection, ingestion, projection, assimilation, porosité, perforation. Il s'agit des débordements du corps, de la chair, de ses substrats, de son abondance excédentaire. Dénué de peau, le corps n'a plus de contour pour le maintenir, il sombre dans l'informe, le méconnaissable, l'horreur. La distorsion de l'image du corps transite par la peau, discriminant dehors et dedans. Dans la crise identitaire, le corps propre n'exerce plus de fonction limitrophe entre soi et autrui, il y a une indifférenciation entre soi et le monde. Les tentatives de résolution de crise identitaire se soldent souvent par la suppression de la distance entre l'image idéale

---

[75] SERRES, Michel, « Voiles », *in Les Cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985, p. 15.

du corps et celle du corps propre telle qu'il est vécu. La mise en jeu de l'interface aboutit à la construction d'un nouveau sujet, l'*être-trans*. La littérature *trans* thématise la transition, la crise (historique, politique, économique, corporelle…etc). Elle est peuplée de personnages *trans* (transfuges, nomades, hybrides, monstrueux, transgenres…). Dans *Le corps comme objet d'art*, Henri-Pierre Jeudy déclare que « l'exhibition du corps est liée à la création infinie d'un langage que chaque rituel inventé articule comme un nouveau code possible[76] ». C'est une méta-littérature qui thématise la transition, la crise. Elle déborde d'elle-même, transgénérique et transmédiale. Mais sous couvert de figures artificielles, posthumaines, c'est le retour de l'organique, toujours présent, toujours latent qui se creuse. Le spectre de l'organicité hante les corps, tous les corps, même les corps les plus artificialisés. La notion d'enveloppe figure cette dialectique entre le contrôle et le débordement. En résumé, c'est ainsi en quatre temps que notre cartographie des usages et des fonctions poétiques de la peau va se dérouler : un retour sur l'étendue des savoirs disponibles et utilisés ; une analyse de l'usage de la peau dans le langage et dans l'écriture ; le corps et ses débordements lorsque la peau se fait interface ; et enfin la coercition du corps et les tentatives de juguler l'enveloppe pour faire taire son organicité.

---

[76] JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, coll. Chemins de Traverse, 1998, p. 123.

CHAPITRE I

LES SAVOIRS DE LA PEAU

« La peau, écorce, pellicule de couenne traversée de nerfs, sensitifs, vasomoteurs, peuplée de glandes qui sécrètent en continu odeurs, sueur, sébum, membrane qui respire, élimine, transpire, produit poils et ongles, émet des phéromones, maintient le corps autour du squelette et des muscles, assure sa verticalité[77] »

[77] SORMAN, Joy, *Sciences de la vie*, Paris, Seuil, 2017, p. 45.

« La peau, dont la transparence rend visible la vie intérieure, n'est qu'une enveloppe destinée à préserver les organes du contact de l'extérieur. Ce n'est qu'un moyen au service d'un but organique, et qui trahit un besoin de la nature animale.[78] »

A. La peau du point de vue médical

A.1. Les savoirs anatomiques de la peau

Afin d'analyser l'usage de la peau dans notre corpus, d'éclairer en quoi la littérature explore ses savoirs, nous devons rendre compte des connaissances qui lui sont consubstantielles. Afin d'étudier la portée symbolique de la peau, une question essentielle se pose : *qu'est-ce que la peau ?* De quoi est-elle le nom ? Comment est-elle décrite par la médecine ?

La peau est d'abord une étendue, celle du corps dans son recouvrement, dans sa dimension englobante : chaque centimètre carré de peau contient 70 cm de vaisseaux sanguins et 55 cm de nerfs. La peau maintient le corps autour du squelette, des muscles, elle assure sa verticalité, sa tenue et son immunité, faisant rempart contre une extériorité étrangère et dangereuse. Dans *Sharp Objects*, la narratrice explique qu'elle a commencé à se scarifier à l'adolescence, pour marquer volontairement un corps qui change contre son gré : « It was that summer, too, that I began the cutting, and was almost as devoted to it as to my newfound loveliness. I adored tending to myself, wipping a shallow red pool of my blood away[79] […] ». La peau est un contour sur lequel s'apposent les empreintes des sensations tactiles :

---

[78] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1835]. Traduit de l'allemand par Charles Bénard, *Esthétique*, tome premier, Paris, Librairie Germer-Baillère, 1875 [Édition électronique]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf [en ligne], consulté le 17/04/2020, p. 55.

[79] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p . 62. Traduction p. 99 : « C'est également cet été-là que j'ai commencé à me couper, avec presque autant de ferveur que celle que je vouais à ma beauté fraîchement découverte. J'adorais m'occuper de moi. Éponger un filet de sang […] »

cerveau et peau sont comme une ampoule et un décodeur[80]. L'enveloppe est une coquille protectrice qui reçoit les assauts du monde. La peau est à la fois l'étendue et la profondeur, organe répandu à la surface du corps tout entier, mais également dans son épaisseur, par l'entremise des nerfs qui le parcourent. Lorsque Paul Valéry énonce que « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau[81] », il souligne l'irréductibilité du vivant qui s'accomplit à travers l'incarnation. La peau est une interface dans l'élaboration de la corporéité.

Nous sommes des êtres enveloppés : la peau recouvre la quasi-totalité de notre surface extérieure[82], mesurant près de deux mètres carrés et pesant un quart de notre poids. Les adjectifs « épithélial » et « cutané » ne désignent pas le même type de surface. Le premier souligne la construction cellulaire par stratification, régénération et connexions ; alors que le second soulignera plutôt l'enveloppe, le contenant. Ces deux adjectifs sont donc complémentaires, marquant le contenant et son processus de développement. Nous utiliserons principalement « cutané » et « tégumentaire » dans le cadre de notre analyse. En effet, est « tégumentaire » ce qui désigne l'ensemble des tissus et des formations organiques (peau, poils, carapace, etc) qui constituent le revêtement externe du corps de l'homme (et des animaux). « Tégumentaire » et « cutané » sont donc les termes qui correspondent à notre recherche sur le manteau qu'est la peau (« épithélial » se centrant sur une dimension plus scientifique que phénoménologique).

Il est à noter que dans nos œuvres, ces adjectifs ne sont pas utilisés. La peau n'est pas désignée autrement que par son substantif, à l'exception de *sleeved* et *cross-sleeved* dans *Altered Carbon*. Ainsi, la peau y apparaît soit comme une entité substantielle, soit par métonymie, métaphore, des figures de rapprochement que nous approfondirons au deuxième chapitre.

---

[80] CLERGET, Joël, *La main de l'autre. Le geste, le contact et la peau*, Paris, Erès, 1997.

[81] VALÉRY, Paul, *L'idée fixe ou deux hommes face à la mer*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1934, p. 50.

[82] Elle se décline sous diverses formes (les phanères : cheveux et ongles ; les semi-muqueuses : lèvres et organes génitaux externes ; la conjonctive de l'œil). La peau ne cache rien : avec elle, on voit l'origine, l'état de santé (fumeur, surpoids), la profession (exposition au soleil), l'âge, les émotions. Surface identitaire par excellence, les empreintes digitales sont des sillons creusés dans la chair attestant notre unicité.

Les données physiologiques de la peau mettent en avant sa fonction d'interface : la peau absorbe (cosmétiques, médicaments transdermiques) et sécrète (sueur, sébum, toxines). La peau remplit cinq fonctions physiologiques. Tout d'abord, elle protège des agressions mécaniques (par sa souplesse et sa résistance), et fait barrière aux agressions chimiques (imperméabilité de la couche cornée), infectieuses (par l'immunité), ainsi qu'aux rayons de soleil et à la chaleur (thermorégulation). Ensuite, la peau établit des échanges (entre domaines intérieur et extérieur), et elle occupe le rôle de récepteur sensoriel : ses terminaisons nerveuses captent les informations relatives à la température, au toucher et à la douleur. Enfin, elle assure le métabolisme avec l'opération de synthèse de la vitamine D (dans la partie profonde de l'épiderme, sous l'action des rayons ultraviolets), la réserve d'énergie et d'hormones présents dans les tissus adipeux (réserves de graisses, d'eau et de sel). En dernier lieu, la peau maintient l'intégrité du tissu corporel via le renouvellement cellulaire[83], (autoréparation par la cicatrisation). À chaque fonction, c'est la notion de protection qui ressort : la peau-carapace fait barrière aux dangers extérieurs[84], à l'intrusion de corps étrangers et aux désordres internes.

Dans *La Piel que habito*, la brûlure conçue comme une rupture du bouclier cutané occupe une place prépondérante : elle est le trauma fondateur de la névrose

---

[83] Pour que la peau persiste et se renouvelle, la mort cellulaire est au cœur de son processus. L'épiderme se compose lui-même de plusieurs couches. La couche interne est la plus récente, tandis que la couche externe est composée de cellules mortes. Les cellules de la couche la plus profonde meurent et migrent vers les strates proches de l'extérieur, en devenant des cornéocytes, des cellules mortes (cellules sans noyau). C'est ce processus de destruction qui nous permet paradoxalement d'être protégé et de rester vivant. « Nous sommes des sociétés cellulaires dont chacune des composantes vit en sursis, et dont aucune ne peut survivre seule. » AMEISEN, Jean-Claude, « La mort au cœur du vivant », *Revue française de psychosomatique*, vol. 32, 2007, pp. 11-44.

[84] Historiquement, la peau reflète la vision du corps et de l'intimité, du propre et du sale. Voir : VIGARELLO, Georges, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Paris, Seuil, coll. Univers historique, 1985. La peau est porteuse de germes invisibles que l'eau a le pouvoir de balayer dans ses moindres replis. L'intimité se constitue une fois la peau atteinte dans son intégralité pour être lavée, parties visibles et invisibles touchées par une nécessité de propreté et de soins.

du chirurgien plastique Robert Ledgard, le conduisant à son obsession pour trouver une peau parfaite, résistante à ces agressions. La blessure, due à une effraction physique, chimique ou thermique, est une lésion des tissus[85]. Toute lésion entraîne une réaction inflammatoire dont le but est d'éliminer l'agent agresseur et de réparer les tissus attaqués. Si la réparation est imparfaite, les tissus sont remplacés par une cicatrice fibreuse. Les brûlures sont classées en trois degrés, selon la profondeur du tissu atteint (épiderme, couche superficielle du derme, derme). Au troisième degré, la peau est endommagée à tel point qu'elle ne peut se régénérer elle-même et doit subir une greffe. C'est ce type de brûlure qu'a subi l'épouse du chirurgien dans le film de Pedro Almodovar, une blessure irrémédiable, irréparable, qui n'a pu être soignée.

Si la peau nous intéresse, c'est en particulier par comparaison avec la figure du palimpseste, par sa stratification. En effet, loin d'être une surface unifiée, la peau se compose de couches successives, chacune garante d'un rôle particulier : l'épiderme, le derme et l'hypoderme. L'épiderme[86] est l'étendue, le domaine du visible, ce que

---

[85] Lorsque des brèches se forment sur la barrière cutanée, des intrus, allergènes, agents pathogènes et produits chimiques, forcent le passage au travers. En retour, la peau perd de l'eau, qui n'est plus correctement retenue par les tissus. La peau est toujours prise dans une dialectique de coupure et de reconstruction.

[86] L'épiderme est composé de quatre types de cellules stratifiées : les keratinocytes, les cellules de Langerhans, les mélanocytes et les cellules de Merkel. Les kératinocytes composent 95% de l'épiderme et se divisent eux-mêmes en quatre couches (allant de l'intérieur vers l'extérieur, des cellules les plus récentes à celles qui sont en fin d'existence) : la couche basale (cellules souches, les plus jeunes et attaches à l'épiderme), la couche épineuse (kératocytes produisant la protéine de la kératine, responsable de la résistance des ongles et des cheveux), la couche granuleuse (sécrétion) et la couche cornée (celle où les cellules mortes, les cornéocytes, finissent leur parcours par une desquamation). Ces cellules ont perdu leur noyau et n'ont plus de fonctionnement métabolique (elles ne synthétisent pas de molécules) mais sont essentielles car elles constituent la véritable barrière protectrice. En effet, celles-ci sont composées de kératine et ont la forme de briques, de telle sorte qu'aucune corps étranger ne peut se glisser dans des brèches. Les cellules de Langerhans sont immunitaires ; les mélanocytes font la pigmentation et les cellules de Merkel fabriquent des substances reconnues par le système nerveux, jouant le rôle de récepteur sensoriel. La membrane basale sépare l'épiderme du derme et renferme les grains de beauté (*nævus*) et les cicatrices, qui en sont des lésions.

nous voyons de la surface, barrière et manteau protecteur[87]. Elle assure une défense à la fois intérieure et extérieure, en repoussant les substances extérieures au corps. C'est autour de ces fonctions que la visée de *La Piel que habito* se construit. Robert Ledgard, chirugien plastique, explique son projet de peau idéale créée par transgénèse dans les termes suivants : « Yo bautizado del nombre Gal la piel articifial en la que estoy trabajando los ultimos años. Esta piel es resistente a las piquras de insectos. Es por lo tanto una barrerra natural contra la malaria, por ejemplo[88]. » Le film se compose autour de cette quête, celle d'un corps inébranlable, invulnérable.

Le derme, élastique et souple, se forme non pas de cellules mais de collagène. Fibreux, épais, il régit le niveau de chaleur de notre corps via l'irrigation sanguine qui régule les dégagements de chaleur du corps. En cas de chaleur, les glandes sudorales sécrètent du liquide pour rafraîchir et produire du froid par évaporation ; s'il fait froid, le niveau d'irrigation s'activera pour envoyer le sang vers l'intérieur du corps afin de protéger les organes vitaux. Le derme est le réceptacle de la sensorialité, via les neurofibres équipées de récepteurs sensoriels[89].

---

[87] La surface cutanée fait contact avec le domaine extérieur, elle est par conséquent peuplée de micro-bactéries résidentes (les corynébactéries, les staphylocoques blancs, les streptocoques et les bacilles de Gam ; ainsi que des levures et des acariens) et transitoires (pouvant potentiellement comporter des germes pathogènes).

[88] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 13 : 58. Traduction : « J'ai baptisé Gal, la peau artificielle sur laquelle je travaille ces dernières années. Cette peau résiste aux piqûres d'insectes. Elle serait par conséquent une barrière naturelle, contre le paludisme par exemple ».

[89] Il existe deux parties du système nerveux : le système nerveux central (encéphale et moelle épinière) et le système nerveux périphérique (nerfs innervant les organes). Les informations circulent dans les deux sens : du centre à la périphérie et de la périphérie au centre. Le réseau nerveux cutané est extrêmement dense : plusieurs types de récepteurs sensoriels sont répartis de l'épiderme à l'hypoderme, selon leur fonction : les mécanorécepteurs (modification de forme – pression, étirements, caresses), les thermorécepteurs (chaud et froid) et les nocicepteurs (douleur). Nous retrouvons les disques de Merkel (pression, contact intense dans l'épiderme) ; les corpuscules de Meissner (caresse, contact doux des vêtements, le tact – dans le derme) ; les corpuscules de Ruffini (le chaud, les étirements – au milieu du derme) ; les terminaisons libres (contact, température, douleur – épiderme et derme) ; les corpuscules de Krause (pour le

L'hypoderme joue un rôle d'amortisseur qui donne du volume[90] au corps – un point important pour comprendre *Lost Memory of Skin*, dont l'un des personnages principaux, le Professeur, souffre d'une obésité morbide. L'hypoderme contient la couche de matière la plus épaisse, les tissus adipeux sous-cutanées qui protègent du froid. La localisation anatomique du tissu adipeux est l'un des caractères sexuels secondaires (ceux-ci sont une réserve d'hormones constituée par des adipokines, ainsi que par des hormones stéroïdiennes métabolisant les hormones sexuelles). Le tissu adipeux blanc[91] est métabolique (isolant thermique, isolant mécanique en cas de chocs), mais c'est également lui qui est responsable de l'accumulation du stockage de lipides menant à l'obésité. Le point qui nous intéresse ici est la notion d'isolation. En effet, la condition corporelle du personnage créé par Russell Banks représente sa

froid) ; les corpuscules de Pacini (couches profondes du derme : nous avertir quand on reçoit un coup/quand notre peau subit une forte pression ou des vibrations).

[90] Outre le volume, la peau est caractérisée par sa couleur. Le pigment apparaît par opération de mélanogenèse, processus de synthèse et de distribution des mélanines dans l'épiderme. La mélanine est la molécule responsable de la coloration de la peau et des poils, il en existe deux sortes (les eumélanines, brunes ou noirs, et les phéomélanines, jaune-orange). Selon les types de peaux, le transfert des mélanosomes ne fait pas dans la même couche de peau. Pour les peaux claires, les mélanosomes sont digérés dans les couches supérieures de l'épiderme et absents de la couche superficielle. Plus la peau est sombre, plus les mélanosomes à eumélanines sont épais et disposés vers la couche cornée. D'autres facteurs externes influencent la pigmentation constitutive, tels que les rayons UV, l'âge (à la naissance, la synthèse des pigments est faible, la plupart des mélanocytes de l'épiderme sont au repos : c'est le contact avec la lumière qui déclenche la synthèse des pigments). Les troubles de la pigmentation peuvent être d'origine génétique (albinisme : absence totale de synthèse de la mélanine) ; endocrinienne ou encore liés à l'âge (naevus, grain de beauté, tumeur bénigne faite de l'agglutinement de mélanocytes).

[91] Le tissu adipeux sert à stocker de l'énergie (captation) ou à la mobiliser pour dépenser de l'énergie (lipolyse). À sa différence, le tissus adipeux brun dégrade les lipides pour produire de l'énergie sous forme de chaleur (ce tissu est notamment utilisé par les mammifères hibernant). Il y a deux types de glandes sudorales/sudoripares dans l'hypoderme : les glandes eccrines (au nombre de deux millions, elles sécrètent et excrètent la sueur) et les glandes apocrines, qui sont aussi des glandes sudoripares – ces glandes modifient le PH de la peau en le rendant plus alcalin, et conférant à chaque individu son odeur propre. Contrairement aux glandes sudorales classiques, qui débouchent sur la peau, les glandes apocrines débouchent dans le follicule pileux, ayant pour principale fonction de diffuser les phéromones.

condition existentielle : la solitude, l'isolement. La matière principale qui constitue son corps, le stockage de tissu adipeux, est métonymique de sa façon d'être-au-monde : seul, isolé, séparé – « isolated, alone. Utterly alone[92]. »

L'obésité est définie par un excès de masse grasse (qui normalement ne dépasse pas 15 % à 20 % du poids total corporel) et une répartition inadéquate des tissus adipeux. Les graisses sont stockées mais pas utilisées. L'obésité est plurifactorielle, ses causes sont multiples : facteur génétique, désordre hormonal, mais aussi surcharge compensatoire face au stress ou aux angoisses. Le développement embryonnaire et l'alimentation durant la petite enfance jouent également un rôle, le développement adipeux excessif ayant lieu lors des trois premiers mois de la vie fœtale et durant la première année post-natale. Pour le Professeur, l'obésité est une composante fondamentale de son existence, une donnée initiale sur laquelle il s'est construit depuis l'enfance : « As a child his body was merely a child's version of the body he came to inhabit later[93] ». Il est né dans un corps excédentaire, ou du moins plus volumineux que la moyenne : « He was a large baby at birth, over eleven pounds[94] ». Mais ce sont les habitudes prises durant son jeune âge qui l'ont conduit à l'obésité, et non pas une donnée innée : « Nurses who helped deliver him, and led his parents to overfeed him from the day they brought him home. His appetite and expectations regarding food soon turned into need[95] ». La suralimentation a augmenté son appétit, à tel point qu'il consacre plus de temps à manger qu'à n'importe quelle autre activité, à l'exception de la lecture : « He was reading and thus was able to take nourishment full-time[96] ». Cette addiction progressive le conduit à « a profound sense of isolation, of difference and a solitude

---

[92] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 231. Traduction p. 299 : « Isolé, seul. Totalement seul. »

[93] *Ibid.*, p. 231. Traduction p. 297 : « Quand il était enfant, son corps n'était qu'une version enfantine du corps qu'il a habité plus tard ».

[94] *Ibid.* Traduction p. 298 : « À sa naissance, c'était un gros bébé de plus de cinq kilos ».

[95] *Ibid.* Traduction : « [Ce qui enchanta les médecins et] les infirmières qui avaient concouru à l'accouchement et conduisit ses parents à trop le nourrir dès le jour où ils le ramenèrent à la maison. Son appétit et ses attentes en matière de nourriture virèrent rapidement au besoin ».

[96] *Ibid.* Traduction p. 299 : « Il lisait, ce qui lui permettait de s'alimenter à temps complet ».

that is so persuasive and deep that he has never felt lonely[97] ». Une corrélation est par conséquent établie entre la condition corporelle et la condition existentielle.

[97] *Ibid.*, p. 231-232. Traduction p. 299 : « Un profond sentiment d'isolement et de différence, une solitude si omniprésente et si forte qu'il ne s'est jamais en réalité senti isolé ».

« Le toucher, certes, mais qui ou quoi ? Toucher quelqu'un ou toucher quelque chose ? ou encore aborder le toucher, la question du toucher[98] ? »

A.2 Le toucher et le sensible

Lost Memory of Skin ; *La Piel que habito* ; *Altered Carbon* ; *Sharp Objects*. Souvenir, habiter, altérer, trancher : le champ lexical dans lequel s'inscrivent les titres de ce corpus pose d'emblée la notion de contact. Le *souvenir* fait entrer en contact avec ce que l'on a vécu ; *habiter* son corps, c'est l'incarner ; *altérer*, c'est toucher pour modifier ; *trancher*, c'est transgresser une interface. Organe relationnel, la peau est le support du toucher. Le toucher est le premier sens à intervenir lors de l'ontogenèse (développement progressif de l'organisme), vers le deuxième mois de l'existence, précédant tout autre organe sensoriel. C'est la première notion de limite[99] à laquelle nous nous confrontons, menant à la construction d'un corps stratifié et enveloppé. Sentir permet de *se* sentir[100], de faire

---

[98] DERRIDA, Jacques, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, coll. Incises, 2000, exergue : « Prière d'insérer ».

[99] CLERGET, Joël, *op. cit.* Le toucher se forme en premier chez l'embryon, avant tous les autres récepteurs : les premières sensations sont cénesthésiques (internes), vécues à la limite entre corps interne et liquide amniotique. L'embryon se développe en cavités et en feuillets, au nombre de trois : l'endoblaste (interne, appareil digestif et respiratoire), le mésoblaste (os, muscles, cellules sanguines) et l'ectoblaste (peau et système nerveux). L'ectoblaste, aussi nommé ectoderme, implique que la peau (externe) et le cerveau (surface sensible protégée par la boîte crânienne) soient en contact permanent. Tous deux sont des surfaces (surface interne pour le cerveau et cortex périphérique externe pour la peau). Bien que la peau et le système nerveux se dissocient par la suite, ils conservent des propriétés communes (via les cellules de Merkel). Le système nerveux transmet des ordres de vasodilatation, d'excrétion sébacée et de sudation.

[100] Avec *L'homme neuronal*, Jean-Pierre Changeux révèle que la pensée a toujours un fondement biologique et chimique. La peau est étroitement en lien avec le cerveau. CHANGEUX, Jean-Pierre, *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

retour à soi, de s'éprouver en tant que sujet, mais aussi de construire l'espace autour de notre corps, les frontières, les variations, les limites, leur transgression. Catherine Malabou voit la peau comme un cerveau périphérique : « le cerveau est en quelque sorte partout chez lui dans les plis du corps, de la même manière que le corps sculpte, par ses exercices et ses désirs, les connexions neuronales qu'il sollicite[101] ». Les cinq sens prennent appui sur le toucher, au fondement de l'éveil sensoriel.

La main sert de facteur commun à tous les autres sens[102]. Paradoxalement, la peau sépare et met en contact dans la même action. Corine Pelluchon souligne ainsi au cours de sa réflexion sur la place du sensible dans l'existence, que : « La peau qui sépare mon corps des autres me met aussi en contact avec eux[103] ». Le toucher est unique car il est à la fois actif et passif. Notre corps est le lieu de cette sensation double, réciproque, une réflexivité qui devient opérationnelle à travers le contact. La sensorialité est un facteur de relation sociale[104], constitutive à la fois de la sociabilité

---

[101] MALABOU, Catherine, *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard, coll. Le temps d'une question, 2004, p. 8. La notion de plasticité du cerveau entraîne la fin de sa représentation en tant que mécanisme déterminé, pour en faire un dispositif qui inclut affects, émotions et expériences. Il quitte son statut d'organe aveugle pour être en prise avec le monde et s'imbriquer avec le corps dans une indistinction entre le commandement et l'exécution, sapant la notion de hiérarchie entre les deux instances.

[102] La perception haptique provient de deux sources d'informations, issues des récepteurs situés sous les couches de la peau. Il en existe deux sortes : les récepteurs de Merkel, qui codent les informations sur la forme spatiale et la texture des objets ; les récepteurs de Meissner, qui codent les mouvements sur la surface de la peau. Le toucher est ainsi toujours en fonctionnement (points d'appui du corps et sensations de chaud et de froid). Ce sens fait acte de la résistance du monde, distinguant le corps propre des corps étrangers. GENTAZ, Édouard, *La main, le cerveau et le toucher*, Paris, Dunod, coll. Psycho. Sup., 2009.

[103] PELLUCHON, Corine, *Les Nourritures. Philosophie du corps politique*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2015, p. 48. On mentionnera également la pensée de Michel Henry : « Notre chair n'est rien d'autre que cela qui s'éprouvant, se souffrant, se subissant, se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes, se trouve pour cette raison, susceptible de sentir le corps qui lui extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui. » HENRY, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 8.

[104] MAFFESOLI, Michel, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990. Réédité aux éditions de la Table Ronde, coll. La petite Vermillon, 2007, p. 72.

(politesse, rituels, savoir-vivre…) et de la socialité (mémoire collective, symbolique, imaginaire social). La matérialité de la sensation entraîne une symbolique commune lorsqu'elle est contextualisée : les sens produisent alors un plaisir partagé. Mais cette donnée n'est pas valable pour les personnages de *La Piel que habito* et *Lost Memory of Skin*, qui ne partagent pas leur environnement sensoriel. Robert Ledgard est enfermé dans son laboratoire, concentré sur sa quête de perfection ; Vicente/Vera est retenue prisonnière, dans une routine la privant de liberté. Dans le roman de Russell Banks, le Kid est maintenu à Calusa, éloigné de tout et de tous, et le Professeur ne sort pas de sa vie cérébrale. C'est seulement la musique[105], l'écoute, qui parvient à provoquer cet effet de partage, de transmission, chez le personnage du Professeur : « He's perfectly willing to to hold forth on the subject of European classical music from the Baroque to Post-Modern serialism or disco or funk[106] ». Dans *Altered Carbon*, la sensation entraîne un partage d'expérience et une réminiscence. Takeshi Kovacs se souvient de sa vie antérieure, dans son enveloppe précédente, via le goût et les odeurs de nourriture : « Homesickness was what I felt as we stepped past the Kitchen area of the Flying Fish and the aroma of sauces I had last tasted in Millsport hit me[107] ». Le souvenir de la sensation gustative a laissé des empreintes dans sa mémoire, lui donnant accès à une connaissance antérieure. Dans *Sharp Objects*, les sensations ressenties par Camille Preaker ne sont pas partagées. Dans l'adaptation sérielle de Jean-Marc Vallée, la musique, intradiégétique, provient des écouteurs, et la jeune femme veille à ne pas prendre ses repas en commun dans la demeure familiale : il n'y a pas de partage du monde sensible.

Le toucher est le sens privilégié par les phénoménologues, car c'est en partant de son évidence que nous pouvons comprendre les rapports que nous entretenons avec notre milieu. C'est par l'intuition du toucher, du sensible, que la communauté

---

[105] Le terme « toucher » est issu du latin *toccare*, « faire toc ». Le toucher serait donc aussi une affaire de musicalité, et la parole sonore, une affaire de contact.

[106] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 256. Traduction p. 330 : « Il est tout disposé à disserter sur la musique européenne classique, depuis le Baroque jusqu'au sérialisme postmoderne, ou sur le disco, le funk ».

[107] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 218. Traduction p. 268 : « C'est bien le mal du pays qui m'a mordu au cœur quand je suis passé à côté de la cuisine du Flying Fish et que les arômes de sauces auxquelles j'avais goûté la dernière fois à Millsport m'ont caressé. »

des vivants peut être entendue et mise en interrelation entre soi, le monde, et autrui habitant le monde. Maurice Merleau-Ponty dit que le sujet parvient à appréhender le monde par la perception. Mais ce simple terme « d'appréhender » se réfère à l'étymologie latine *apprehendere*, prendre, saisir, attraper. La peau réagit aux stimuli à tel point qu'elle « lit » les encodages, comme un alphabet tactile :

> Ce qui réunit les sensations "tactiles" de ma main et les relie aux perceptions visuelles de la même main comme aux perceptions des autres segments du corps, c'est un certain style des gestes de ma main, qui implique un certain style des mouvements de mes doigts et contribue d'autre part à une certaine allure de mon corps. Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art. Dans un tableau ou dans un morceau de musique, l'idée ne peut pas se communiquer autrement que par le déploiement des couleurs et des sons.[108]

Bien que les cinq sens aient chacun leur rôle, c'est donc le sens du toucher qui semble être au cœur de cette assimilation du monde par le corps. Toute perception s'assimile à un contact étant donné que les autres sens sont dépendants de l'enveloppe. La suppression de la sensation tactile empêche de vivre, alors qu'il est envisageable de vivre sourd, aveugle, anosmique (sans odorat) ou agueusique (sans goût). La disparition des sensations tactiles marque la fin de l'autonomie, la remise de soi à autrui. Nous retrouvons dans la philosophie aristotélicienne l'assertion selon laquelle le corps repose sur le toucher :

> Sans le toucher, en effet, il est exclu qu'il possède aucun autre sens, puisque tout le corps a la faculté de tact, s'il est animé [...] Il est clair, d'autre part, qu'il s'agit du seul sens dont la privation entraîne nécessairement la mort. [109]

Ne plus sentir le contact empêche le mouvement, déconstruisant le monde environnant. Michel Serres, dans sa réflexion sur les sens, admet que le toucher donne au corps sa conscience, tapie dans les replis :

> Sans repli, sans contact de soi-même sur soi, il n'y aurait pas vraiment de sens interne, pas de corps propre, moins de cénesthésie, pas vraiment de schéma corporel,

---

[108] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1945. Réédité en coll. Tel, 2013, p. 187.

[109] ARISTOTE, *De l'Âme*, Paris, Flammarion, 1993, p. 255-256.

nous vivrions sans conscience ; lisses, prêts à nous évanouir.[110]

Le toucher est un paradigme du réel ; il permet de s'assurer de ce qui existe, encore plus que la vue. Le Kid, lorsqu'il prend contact avec une adolescente sur internet, cherche ainsi à sortir d'une vision solipsiste : « I'd be dealing with reality this time. Not illusion. He'd be watching and actually touching a real female human being[111] ». Mais le toucher est aussi sujet à des limites, à des interdits, qui visent à respecter la distance d'autrui – respecter la peau d'autrui, ne pas le voir comme un moyen, comme une propriété. Si le Kid s'est fait arrêter, c'est justement parce qu'il a transgressé la loi du toucher et de son nécessaire consentement, mais également la loi concernant la majorité sexuelle (entre 16 ans et 18 ans, selon les états – en Floride[112], il est établi à 18 ans). Comme le résume le Professeur : « Obviously you broke the law[113] ».

La peau figure aussi le manque de l'autre ; elle est un moyen pour extérioriser l'intime, le manque, à même la chair. Joël Clerget, spécialiste de l'haptonomie[114], constate que « notre peau traduit l'attente obsédée de l'autre[115] ». C'est ainsi que l'auteure américaine Joyce Carol Oates développe un zona quelques mois après la perte de son époux. Son dos strié de zébrures rouges la réjouirait presque par l'incarnation dermatologique de son mal, parce qu'il s'agit de « something real – "visible" – and not of the ontological status of the ugly lizard-thing urging me to

---

[110] SERRES, Michel, *op. cit.*, p. 19.

[111] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 222. Traduction p. 287 : « Cette fois, il aurait affaire à la réalité. Pas à l'illusion. Il regarderait et toucherait le corps authentique d'un être humain de sexe féminin ».

[112] « Chapter 794 : Sexual Battery ». Disponible sur : https://www.flsenate.gov/Laws/Statutes/2018/Chapter794/All [en ligne], consulté le 02/02/2020.

[113] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 237. Traduction p. 306 : « Tu l'as violée [la loi] c'est clair ».

[114] L'haptonomie a été définie par Frans Veldan comme une phénoménologie empirique du contact, nommée « psychotactile » et de la « proximité affective ». Ce terme est issu du grec *hapto* (toucher) et *nomos* (loi, mesure). Centre international de recherche et de développement su l'haptonomie, « origine et développement. Disponible sur : https://www.haptonomie.org/fr/presentation-generale/frans-veldman.html [en ligne], consulté le 28/02/2020.

[115] CLERGET, Joël, *op. cit.,* p. 22.

swallow all the pills in the medicine cabinet, curl up and die[116] ». Le zona se développe par somatisation à la suite du deuil et de la perte.

En posant le contexte moderne[117], dans lequel nous nous inscrivons (et sur lequel nous allons nous attarder plus loin), le constat d'un désenchantement du monde entraîne le report d'une dimension transcendante de l'existence sur l'expérience corporelle, poussée par deux leitmotivs : la performance et la sensation. La performance est du côté du mieux-être, de l'augmentation, tandis que la sensation est autocentrée. Les personnages de Russell Banks sont construits autour de cette notion de performance : la performance intellectuelle pour le Professeur (« a compulsion to explain everything[118] ») et la performance sexuelle pour le Kid (« I had the biggest dick in the outfit, and you'd think that would have got me some props[119] »). La performance concerne aussi la quête du chirurgien Robert Ledgard – construire une peau parfaite, transgresser les lois scientifiques. Il cherche à dépasser les autres chirurgiens : c'est l'objet de la séquence inaugurale où l'on voit sa conférence[120], dans laquelle il est seul en scène, monologuant devant une assemblée. Richard Morgan fonde également les « Envoys » (« corps diplomatiques ») sur cette volonté d'un corps aux performances illimitées : « That's were you get the Envoy

---

[116] OATES, Joyce Carol, *A Widow's Story*, London, Fourth Estate, 2011, p. 401. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Seban, *J'ai réussi à rester en vie*, Paris, Philippe Rey, 2011. Traduction p. 458 : « Réel – "visible" – et non de l'espèce ontologique de l'horrible chose saurienne me poussant à avaler tous les cachets de l'armoire à pharmacie et à me rouler en boule pour mourir ».

[117] Nous reprenons la définition d'Eva Illouz, sociologue des rapports interpersonnels dans le contexte moderne : « Le passage de l' "ancien" monde au "nouveau". Le nouveau, c'était le rythme accéléré de l'innovation, la sécularisation, la dissolution des liens communautaires, les revendications égalitaires sans cesse croissantes et une incertitude identitaire et lancinante ». ILLOUZ, Eva, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2011. *Why Love Hurts : A Sociological Explanation*, Cambridge, Polity Press, 2012. Traduit de l'anglais par Frédéric Joly, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, coll. Essais, 2012, p. 21.

[118] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 87. Traduction p. 115 : « Une compulsion de tout expliquer ».

[119] *Ibid.*, p. 140. Traduction p. 183 : « C'est moi qui avait la plus grosse queue de la section. On aurait pu croire que ça m'aurait valu chapeau bas de la part des autres. »

[120] ALMODOVAR Pedro, *op. cit.*, 00 : 04 : 27.

Corps. Neurachem conditioning, cyborg interfaces, augmentation – all this stuff is *physical*[121]. » On notera le lexique posthumain mis en œuvre : *neurachem* (système d'amélioration du système neveux dans le but d'accroître réflexes, vitesse et force), *Cyborg*, *stuff*. Ces deux derniers termes entrent en résonnance avec la *Cyborg philosophie* de Thierry Hoquet, dont le chapitre 10 est intitulé « Ce stuff qui compose le Cyborg[122] », le *stuff* étant la matière non première, sans cesse élaborée, plastique, qui constitue l'artefact du Cyborg. Richard Morgan s'attache à la performance par l'augmentation. Ainsi, les trois œuvres constituent une gradation : *Lost Memory of Skin* émet un constat sur l'individu dans l'ère moderne ; *La Piel que habito* tend vers le futur à travers la recherche, la transgénèse, les processus ; et *Altered Carbon* se positionne dans le futur, l'ère d'après, une post-humanité où les corps sont mécanisés, modifiés. À l'inverse, *Sharp Objects* ne se positionne pas dans une projection mais dans une expérience individuelle de la peau, vécue de l'intérieur. L'individu post-moderne a besoin d'être toujours ailleurs, transporté, enveloppé. La modernité se caractérise par une recherche généralisée des sensations, que ce soit par la musique, la drogue, la vitesse. Comme si la sensation devait elle aussi devenir une action et concourir à faire de l'individu l'entrepreneur de sa propre vie. Chez Russell Banks, la sensation, plutôt que de contribuer à une vie accélérée, performante – comme c'est le cas pour Takeshi Kovacs – aide à sortir de son corps, de son enveloppe :

> The music, as it has always done, helps to separate his mind from his body [...] It alone has the power to alter his brain waves and neurotransmitters such that he feels autonomous, immunized against the contamination of his body, which otherwise is nearly impossible to make go away. [123]

---

[121] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 34. Traduction p. 46 : « C'est pour ça que les Corps diplomatiques existent. Conditionnement neurachem, interfaces cyborg, amélioration, tout cela est physique. »

[122] HOQUET, Thierry, *op. cit.*, p. 275.

[123] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 256. Traduction p. 331 : « La musique, comme elle l'a toujours fait, l'aide à séparer son esprit de son corps. [...] Seul le jazz a le pouvoir de modifier suffisamment les ondes de son cerveau et ses neurotransmetteurs pour qu'il se sente autonome, immunisé contre la contamination de son corps qu'il lui est pratiquement impossible de mettre à distance autrement ».

La peau joue également un rôle dans l'attirance amoureuse – la proxémie désigne la distance tenue entre deux individus. L'interaction dépend de cette variante qui rapproche ou sépare deux personnes dans une situation sociale. Dans *Altered Carbon*, la proxémie révèle que ce sont les enveloppes qui créent l'attirance entre deux corps, et non pas la personnalité insérée dans ces enveloppes. En effet, une personnalité peut revêtir différentes enveloppes (être insérée dans différents corps successifs), mais celles-ci conservent des goûts, notamment en matière d'attirance affective et « dangerously tactile[124] ». Ainsi, Takeshi Kovacs, réincarné dans l'enveloppe (l'apparence corporelle) du dénommé Elias Ryker, ressent de l'attirance envers la compagne de celui-ci :

> However long she and Ryker had been together, the chemistry must have been devastating. I remembered reading somewhere how the initial pheromones of attraction between bodies appeared to undergo a form of encoding the longer said bodies were in proximity, binding them increasingly close.[125]

La connaissance des savoirs du corps passe par le toucher : chirurgie, auscultation, prise du pouls, prise de sang, mesures de taille et de poids… « C'est le toucher qui nous conduit vers la reconnaissance […]. Sous la pression légère des doigts, les cotes se font sentir et leur dessin trace en image, par une simple évocation, une partie du squelette[126] ».

L'intégrité du corps, c'est-à-dire son volume, sa capacité à être touché, est ce qui le fait pencher du côté de la vie. On n'accepte de voir les cadavres que lorsqu'ils sont entiers, cousus, en volume, présentables. L'image du vivant est celle d'un corps plein, et l'on tente de donner au mort un aspect vivant afin que les proches puissent le consulter, l'observer une dernière fois. Changement de couleur, durcissement : la peau matérialise le passage d'un état à un autre, du vivant à l'inanimé. Maylis de

---

[124] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 200. Traduction p. 246 : « Dangereusement tactile ».

[125] *Ibid.*, p. 232. Traduction p. 186 : « Entre Ryker et elle, l'alchimie avait dû être dévastatrice. Je me rappelais avoir lu que les phéromones initiales de deux corps attirés l'un par l 'autre subissaient une forme d'encodage plus longtemps lesdits corps étaient à proximité, plus ils étaient intensément liés ».

[126] JEUDY, Henri-Pierre, *op. cit.*, p. 117.

Kerangal décrit ce phénomène dans *Réparer les vivants* :

> Le corps [...] est creux, la peau semble par endroits ventousées de l'intérieur. Cette apparence atrophiée n'était pas sienne à son entrée au bloc, elle crie les mutilations subies [...] Il faut combler. Les praticiens créent rapidement une garniture en usant de champs textiles et de compresses, bourre grossière qu'il s'agit de modeler au mieux selon le volume et la forme des organes prélevés.[127]

La peau, son aspect, sa capacité à toucher et être touchée, est constitutive du vivant. Son rôle essentiel d'enveloppe protectrice revêt ainsi une fonction prophylactique : une fonction de protection, qui chercher à repousser les maux.

[127] KERANGAL, Maylis (de), *op. cit.*, p. 265.

B. Les pathologies de la peau

B. 1. Pathologies sociales

Nous venons de constater que la peau est l'organe même où se joue le contact entre le dedans et le dehors, ce qui en fait un espace privilégié pour les attaques et les dérèglements fonctionnels. Ceux-ci se manifestent sous la forme de la maladie, qui est une donnée en puissance, présente en creux dans nos œuvres. Ainsi, *Lost Memory of Skin* aborde la peau en tant que surface malade, déréglée, dont la fonction protectrice et la fonction relationnelle ne sont plus actives. Ceci se révèle via des symptômes imprimés sur la peau : « He's shivering[128] », « his arms all covered with goose bumps like he's standing naked inside a meat locker[129] ». Dans *La Piel que habito*, le médecin Robert Ledgard garde Vicente/Vera en quarantaine comme si elle était malade et contagieuse, alors que c'est lui-même qui est à l'origine de son état affaibli après de lourdes opérations chirurgicales (de changement sexuel et de greffe cutanée). Cette invention de la maladie pour conserver l'autre auprès de soi constitue l'un des enjeux de *Sharp Objects*. « Munchausen by Proxy. The caregiver, usually the mother, *almost always* the mother, makes her child ill to get attention for herself[130]. » La maladie incite au soin et à la dépendance, rendant le soignant vital pour le malade. Camille Preaker raconte que : « When I was a child, I remember my mother trying to prod me with ointments and oils, homemade remedies and

---

[128] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 4. Traduction p. 14 : « Il frissonne ».

[129] *Ibid.* Traduction p. 15 : « Ses bras ont […] la chair de poule comme s'il était debout tout nu à l'intérieur d'une chambre froide. »

[130] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 225. Traduction p. 345 : « Le syndrome de Münchausen par procuration. Le soignant, généralement la mère, presque toujours la mère, rend son enfants malade pour attirer l'attention sur elle. »

homeopathic nonsense. I sometimes took the foul solutions[131] ». Physiologiquement, la maladie est une anomalie immunitaire causée par une brèche, elle rompt l'habitude en instaurant un écart avec l'état normal du corps, qui se fait sentir alors qu'il n'était que silence. Elle diminue l'existence. La maladie est aussi l'un des ressorts de la condition humaine, l'un des constituants de sa vulnérabilité. La vulnérabilité est entendue et définie par Corine Pelluchon comme le ressort des êtres dotés de sensibilité, « elle prend sa source dans une réalité première qui est celle de l'altération de soi et de la passivité du vivant, qui "vit de", se nourrit, a froid ou gèle, connaît la faim et la soif, a besoin d'air ou de lumière et vieillit[132]. »

Dans notre corpus, les personnages sont constamment observés, surveillés : vie en communauté (militaire puis délinquante) du Kid ; surveillance omniprésente dans *Altered Carbon*, où les établissements publics sont équipés de dispositifs de surveillance : « The hotel had placed a call to the Bay City police[133] ». Le corps doit être surveillé car il ne doit pas défaillir. Un corps abîmé, c'est une chair altérée qui mène à une existence diminuée. La maladie désigne le fait d'être mal dans propre corps, de ne pas parvenir à l'*habiter – male habitus*. Elle remet en question l'évidence d'une présence au monde[134]. La maladie met le corps dans un état dysfonctionnel, hors de soi, hors du vécu familier. Elle éveille à un nouvel état de conscience par la négation des habitudes que le corps présente dans des situations non problématiques. La capacité motrice ouvre vers le monde et engendre une

---

[131] *Ibid.*, p. 59. Traduction p. 94 : « Quand j'étais petite, je me souviens de ma mère essayant de m'enduire de pommades et d'onguents, me poussant à avaler des potions confectionnées par ses soins, et autres sottises homéopathiques. Parfois, j'acceptais d'ingurgiter ces breuvages infects ».

[132] PELLUCHON, Corine, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, les humains*, Paris, Cerf, coll. Humanités, 2011, p. 38.

[133] MORGAN, Richard, *op. cit*, p. 60. Traduction p. 76 : « L'hôtel avait appelé la police de Bay City ».

[134] « Elle était morte d'une espèce de maladie rapportée d'Auschwitz, enflant et maigrissant tour à tour, avec des coliques, ou bien encore des éruptions, la science s'était avérée au fon impuissante face à sa maladie, tout comme la science s'était avérée impuissante face à la cause de cette maladie, à savoir Auschwitz ». KERTÉZ, Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest, Magvetö Kiadó, 1990. Traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsai et Charles Zaremba, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 102. Le traumatisme se transforme en affection portée sur l'incorporation et la peau.

représentation de l'espace, dans lequel le sujet est capable de s'inclure. En cas de défaillance de cette capacité, la maladie emmure le corps dans un espace réduit. Dans une situation normale, dans laquelle le corps est dans un état non pathologique, celui-ci est en mouvements, il se projette dans le monde. Lorsqu'au contraire, le corps est atteint d'une maladie, il se contracte, se recroqueville – et ne peut plus se mouvoir. Ainsi, Vicente/Vera (enfermé dans la chambre d'El Cigaral), le Kid (circonscrit au marais de Calusa) et Takeshi Kovacs (exilé dans une enveloppe qui n'est pas son enveloppe initiale sur la planète Harlan) ne se meuvent pas. Mais leur forme de maladie est singulière, elle leur est imposée : ce n'est pas tant une maladie physique, qu'une maladie sociale, un stigmate qui les assigne. Le corps en bonne santé bénéficie du « silence des organes », présence qui ignore l'existence du corps dans l'habitude de son existence. La motricité d'une personne en bonne santé ne subit pas d'interruption, elle est fluide, dans un schéma de l'habitude. À l'habitude, il faut opposer l'actualité, la césure qui empêche le sujet de disposer de ses capacités projectives normales. La maladie contrarie le mouvement et la projection, la douleur se fait *memento mori*, elle écrase dans une immédiateté privée de perspective ; elle force la présence du corps, fait retentir des organes normalement silencieux, réduit la présence au monde, mettant en échec le langage qui ne parvient pas à la décrire (on utilise alors des échelles de douleur auprès des patients afin d'essayer de la mesurer). C'est pour lutter contre la douleur que le Professeur ingurgite de la nourriture en quantités déraisonnables, il ressent une douleur intrinsèque à ses « cellules » qui l'incite à manger en quantités massives, comme nous le constatons dans la citation suivante : « Chewing and swallowing that, until the ache in his cells has faded[135] ». Nous relèverons que le terme « *pain* », polysémique (désignant le douleur ou la souffrance), est traduit par « douleur ». Dans cette phrase, il décrit néanmoins une sensation plus proche de la souffrance, plus existentielle que ciblée sur un organe douloureux. Russell Banks a choisi ce terme, polysémique, plutôt que « *suffering* », et Pierre Furlan l'a traduit par

---

[135] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 156 : « La mastique et l'avale, jusqu'à ce que la douleur qu'il ressent dans ses cellules finisse par s'apaiser ». Nous remarquerons que Russell Banks utilise le terme *ache* plutôt que *pain* : *ache* est ciblé, particulier (centré en l'occurrence sur les intestins, le système digestif).

« douleur » plutôt que par « souffrance ». Ces choix signifient ainsi que la souffrance existentielle du Professeur est intrinsèquement liée à son vécu organique : sa souffrance s'exprime dans sa chair, par une sensation de douleur. La douleur est une butée du discours, l'homme qui souffre échoue à se dire[136] ; c'est le corps qui prend le relai des mots pour dire l'intolérable. La douleur éclate le corps en parcelles, elle fait sentir des organes qui étaient tus jusqu'alors.

Les maladies de peau les plus invasives et handicapantes sont toutes à l'origine de réseaux symboliques[137]. La peau révèle la nervosité : acné, eczéma[138], dermatodaxie[139], psoriasis, dermatose, dermites, dermatites, acnés, zonas, excroissances… Trois chercheurs américains en dermatologie se sont penchés[140] sur un corpus de dix films afin d'en extraire les caractéristiques cutanées des

---

[136] Quand l'autre souffre, le langage est impuissant à la transmission de cette expérience de l'indicible. Pour faire un pas vers lui, seul le corps de l'autre peut prendre le relai par le contact (caresse, main sur le front, etc). La parole est aussi limitée, elle ne sait pas dire la variété des sensations, les mots ne suffisent pas pour décrire ce que le corps ressent. Il existe différents types de brûlures, mais seulement un mot pour les désigner. En progressant, la médecine a écarté la singularité de l'homme souffrant.

[137] Parmi les dix plaies d'Égypte, dix châtiments (*Livre de l'Exode*) que Dieu inflige pour convaincre Pharaon de laisser partir le peuple d'Israël, figure l'apparition de furoncles.

[138] L'eczéma a fréquemment été analysé comme une demande inconsciente d'être touché. LE BRETON, David, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003.

[139] Qui signifie « mordre la peau » ; la dermatophagie consistant à manger sa peau (des doigts).

[140] CROLEY AMTHOR, Julie, REESE, Vail, WAGNER, Richard F, « Dermatologic Features of Classic Movie Villains : The Face of Evil » *Jama Dermatology*, 5 avril 2017. Disponible sur : https://jamanetwork.com/journals/jamadermatology/fullarticle/2614259 [en ligne]. Consulté le 12/07/2018. Chute de cheveux/Alopécie : *Harry Potter* (Lord Voldemort), *The Incredible Hulk* (Abomination) (2008), *Apocalypse Now* (Kurtz) (1979), *Austin Powers in Goldmember* (Dr Evil) (2002),*The Silence of the Lambs* (Hannibal Lecter) (1991), *It's a Wonderful Life* (Mr Potter) (1947), Star Wars Episode V (Dark Vador) (1980). Albinisme : *The Da Vinci Code* (Silas) (2006), *The Princess Bride* (l'albinos) (1987). Cicatrices faciales : *Scarface* (1983) *Grease* (Craterface) (1983). Souvent, ce sont plusieurs traits affectant la peau qui affligent les personnages : *Nosferatu* – 1921 – dont le personnage éponyme est chauve et d'une extrême pâleur ; *The Exorcist* (pâleur, cicatrices faciales, cernes accentuées). On retrouve aussi des figures archétypiques comme la vieille femme (la reine de *Blanche-neige*), extension de la sorcière ; ou encore l'homme tatoué (*The Night of the Hunter*).

protagonistes. Le résultat est manifeste : 60% des opposants (les « méchants ») souffrent de problèmes de peau, alors qu'aucun adjuvant ni aucun héros n'est touché. La maladie de peau est utilisée pour rendre visible le stigmate du mal, de la vilenie. Parmi les pathologies les plus utilisées (souvent sur le visage), on retrouve : la pelade (30%), l'hyperpigmentation (30%), les rides accentuées (20%), les cicatrices multiples (20%), verrues (20%), la rhinophyma (terme générique décrivant un nez très large, bulbeux et sanguin, 10%). Les personnages de films de genre sont systématiquement touchés au visage : crâne en lambeaux de chair (Jason Voorhees[141]), masque de peau humaine et obésité (Leatherface[142]), masque blanc inexpressif (Michaël Myers[143]), peau brûlée (Freddy Krueger[144])… La peau figure la dichotomie entre le bien et le mal, les stigmates tégumentaires sont des preuves visuelles, visibles, de l'ignominie morale.

À l'origine de ces dérèglements tégumentaires offrant une vision d'horreur, c'est l'emblème de la pourriture qu'il faut chercher : la lèpre. La lèpre touche le corps et le visage, imprimant une marque de putréfaction mortifère. Susan Sontag énonce que : « The most dreaded are those that seem like mutations into animality (the leper's "lion' face" or a kind of rot (as in syphilis[145]) ». Comme le cancer, la lèpre est une mutation, une dissolution du corps qui devient méconnaissable et différencié. L'un de ses symptômes est la sècheresse de la peau. La sécheresse et l'humidité seraient alors perçues comme deux paradigmes de rapports au monde : dans *La Démangeaison*, le sécheresse rend fou, elle empêche le contact, tandis que le liquide représente chez Lorette Nobécourt l'humanité : « Sang, larme, lymphe, chyle, sueur, salive, bave, écume, morve, urine… […] cet univers-là oui, l'humide, le laiteux, le

---

[141] CUNNINGHAM, Sean S., *Friday the 13th*, Paramount Pictures, 1980.

[142] HOOPER, Tobe, *The Texas Chainsaw Massacre*, Vortex, Inc., 1974.

[143] CARPENTER, John, *Halloween*, Compass International Pictures, Falcon International Productions, 1978.

[144] CRAVEN, Wes, *A Nightmare on Elm Street*, New Line Cinema, 1984.

[145] SONTAG, Susan, *AIDS and its metaphors*, New-York, Farar, Straus and Giroux, 1988, p. 129. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Brice Matthieussent, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 165 : « Les plus redoutées sont celles qui évoquent une mutation vers l'animalité (la "face de lion" du lépreux) ou une sorte de pourriture (comme dans la syphilis. »

doux, le suave, le tendre[146] ». La lèpre est le symbole même du dégoût qui entraîne le rejet social : Joyce Carol Oates, devenue veuve, se perçoit en société comme une lépreuse, mise de côté, risquant de contaminer autrui par son chagrin : « The farther end the widow placed like a leper[147] ».

Julia Kristeva, dans *Les Pouvoirs de l'horreur*[148], souligne que c'est l'atteinte de la peau par la maladie de peau (en l'occurrence, la lèpre, archétype pris aux chapitres 13 et 14 du *Lévitique*) qui symbolise l'impureté. En effet, la peau est la première frontière permettant l'individuation, qui trace la limite de notre identité. L'atteinte de la frontière tégumentaire est donc une menace de l'identité par effacement de sa protection. La blessure ou la maladie, en tant que césures, coupures de cette frontière, font appel à un réseau d'images de la décrépitude, de l'usure, de l'impureté, provoquant une sensation de nausée. Or cette sensation corporellement ressentie renvoie à la notion d'abjection, définie par Kristeva, sur laquelle nous reviendrons lorsque nous analyserons la peau transpercée dans notre corpus. L'abjection, entendue comme maladie et comme objet de dégoût, s'imprime sur tous les corps de notre corpus, des corps répulsifs : le Professeur, obèse ; le Kid, délinquant sexuel jugé comme « lépreux », Gal, brûlée ; Vicente/Vera, profondément opéré…

C'est d'ailleurs sur la peau que s'imprime la réaction face à ce sentiment d'abjection, par le frisson, la sensation de dégoût, le haut-le-cœur qui écarte et protège de la souillure. La peau et la lèpre (en tant que desquamation extrême) constituent donc des espaces potentiels d'horreur qui sont exploités dès l'une des première fictions d'épouvante, *Frankenstein* de Mary Shelley. Le monstre de Victor Frankenstein, dont la peau fait passoire, montre l'intérieur du corps, cet espace qui échappe à toute possibilité de connaissance. La première apparition de la créature évoque la transparence d'une chair putréfiée apparente :

His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath ; his air

---

[146] NOBÉCOURT, Lorette, *La Démangeaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. Réédité en coll. J'ai Lu, 1998, p. 53.

[147] OATES, Joyce Carol, *op. cit.*, p. 181. Traduction : « […] Tout au bout, la veuve, placée telle une lépreuse ».

[148] KRISTEVA, Julia, *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1980.

> was of a lustrus black, and flowing ; his teeth of pearly whiteness, but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips. [149]

Cette chair a pour effet de provoquer le dégoût, « breathless horror and disgust filled my heart[150] ». La vue du monstre n'est pas soutenable, pas tenable : il faut fuir pour ne pas risquer de toucher cette chose repoussante.

L'exclusion du lépreux se manifeste par trois processus : le premier est une mise à distance, une clause de non-contact entre un individu et un autre ; puis le rejet du lépreux au-delà des limites de la communauté, au-delà des limites de la ville, afin de constituer deux masses étrangères l'une à l'autre. Enfin, le lépreux subit une disqualification juridique et politique : il entre dans la mort de son vivant, n'étant plus considéré comme membre de la communauté. Son exclusion s'accompagne d'une cérémonie funèbre au cours de laquelle il est déclaré mort. La société est ainsi purifiée par annihilation d'une tranche d'individus[151]. Nous constatons que les délinquants sexuels décrits par Russell Banks sont considérés comme des lépreux, « it's like you're a leper[152] », mis à l'écart de la communauté, voués à vivre sous un viaduc, totalement discrédités.

Ainsi, les maladies de peau, telles que la lèpre ou le psoriasis, provoquent

---

[149] SHELLEY, Mary, *op. cit.,* p 70-71. Traduction p. 118 : « Sa peau jaunâtre dissimulait à peine le lacis sous-jacent de muscles et de vaisseaux sanguins. Sa chevelure était longue et soyeuse, ses dents d'une blancheur nacrée, mais cela ne faisait que mieux ressortir l'horreur des yeux vitreux, dont la couleur semblait se rapprocher de celle des orbites blafardes dans lesquelles ils étaient profondément enfoncés. Cela contrastait aussi avec la peau ratatinée du visage et de la bouche rectiligne aux lèvres presque noires. »

[150] *Ibid*., p. 71. Traduction p. 119 : « Un dégoût sans nom me soulevait le cœur. »

[151] Au XVIIIème siècle, le lépreux cède sa place au pestiféré, entraînant un autre modèle d'élimination du malade : l'exclusion du lépreux est remplacée par l'inclusion du pestiféré comme nouveau modèle de contrôle. Les villes sont mises en quarantaine, les places de chacun assignées, les rôles régulés. Une ville en état de peste est partagée en districts, en quartiers, en rues, avec à chaque niveau un centre de contrôle institué formant une pyramide du pouvoir. FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux, cours au collège de France*, 1974-1975, Paris, Gallimard/Seuil, coll. Hautes études, 1999.

[152] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 178. Traduction p. 233 : « C'est comme si on était un lépreux ».

l'invasion de démangeaisons qui desquament[153] et réduisent le sujet à une surface fragmentée sur laquelle son existence est focalisée, à tel point que la narratrice de *La Démangeaison* annonce : « Je suis devenue ma maladie[154] ». Paradoxalement, la maladie est aussi un moyen de se sentir vivant, d'exister à travers elle, la preuve d'être en vie, et de trouver sa définition à travers la maladie. Paradoxalement, la maladie empêche la disparition du corps, elle le réduit tout en le faisant exister plus fort. Dans *La Démangeaison*, la narratrice rêve que la maladie mange son visage, dans une disparition de sa subjectivité. Son visage disparaît avalé par les plaies, telles des « insectes indéfinissables, qui gigotaient dans [s]a chair[155] ». Sa peau est couverte de « hiéroglyphes haineux[156] » jusque dans sa bouche, dans son sexe. La caresse elle-même devient grattage : il n'y a aucune issue.

Les deux maladies ayant le plus été retenues comme fantasmes, espaces d'angoisses irrationnelles par leur caractère irrémédiable, sont le cancer et la tuberculose. Toutes deux sont décrites comme des grosseurs, des protubérances, des excroissances, des proliférations. En résumé : elles se manifestent sur la peau. Issues d'un dérèglement intérieur, ces maladies se voient à la surface, marquant en outre l'avènement du corps transparent (par l'utilisation des rayons X afin de la déceler[157]). Toute maladie entraîne une pléthore de représentations et de croyances lui étant associées. Les angoisses de ses conséquences sont identifiées, la transformant en métaphore (pourriture, corrosion, déréliction… Pensons à cette expression populaire « avoir la gale » pour désigner le rejet du contact). « Si no te deharías de ella, lo que

---

[153] Dans *L'invention de Morel*, d'Adolphe Boy Casares, la maladie de peau ronge de l'extérieur vers l'intérieur. Le narrateur, réfugié seul sur une île, décrit la nécrose de la peau, l'atteinte des sensations. Dans ce roman fondé sur l'illusion, il n'y a plus de différenciation entre paroi externe et paroi interne, comme il n'y a plus de distinction entre le réel et la projection. CASARES, Adolpho Boy, *La invención de Morel* [1940]. Traduit de l'Espagnol (Argentine) par Armand Pierhal, *L'invention de Morel*, Paris, 10/18, 2017.

[154] NOBÉCOURT, Lorette, *op. cit.*, p. 39.

[155] *Ibid.*, p. 17.

[156] *Ibid.*, p. 18.

[157] SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor*, New-York, Farar, Straus and Giroux, 1978. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-France de Paloméra, *La maladie comme métaphore*, *in Oeuvres complètes*, III, Paris, Christian Bourgois, 1989.

sientes ahora te devorará como un cancer[158] », dit Marilia, la servante, à Robert Ledgard, pour parler de Vicente/Vera. Le cancer, maladie de cellules qui ne meurent pas mais prolifèrent excessivement, devient la métaphore de la hantise, du parasite, de ce qui poursuit et que l'on ne peut fuir.

Après une première réduction, la maladie devient ensuite adjectif insultant (on parlera d'un visage « lépreux » pour qualifier un visage abîmé et dérangeant), comme l'explique Susan Sontag :

> Then, in tha name of the disease (that is, using as metaphor), that horror is imposed on other things. The disease becomes adjectival. Something is said to be disease-like, meaning that is disgusting or ugly. In French, a moldering stone façade is still *lépreuse*. [159]

On associe au cancer le refoulement, la répression des sentiments, l'autocensure du sujet, et à la tuberculose la frustration. Avec la modernité, la maladie devient paradoxalement un complément d'être et une formulation de la responsabilité et de la culpabilité. Dans sa version romantique, le tuberculeux est attirant, raffiné, sensible[160] : la maladie fonde son individualité, respectant l'adage « je souffre donc je suis ». Le malade se différencie par un supplément d'être, mais il est aussi responsable de ce supplément qui l'atteint, d'où le développement de métaphores

---

[158] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 22 : 54. Traduction : « Défais-toi d'elle ou ce que tu ressens te dévorera comme un cancer. »

[159] SONTAG, Susan, *Illness as metaphor*, *op. cit.*, p. 58. Traduction p. 80 : « Celle-ci [la maladie] devient alors métaphore. Puis, au nom de cette maladie (c'est-à-dire en l'utilisant en tant que métaphore), l'horreur est à son tour greffée sur des éléments étrangers. La maladie devient adjectif. On l'emploiera comme épithète pour parler de quelque chose de répugnant ou de laid. C'est ainsi qu'en français une façade décrépite est encore aujourd'hui qualifiée de "lépreuse". »

[160] La tuberculose n'enlaidit pas ; au XIXème siècle, elle a pour réputation de ne toucher que les êtres sensibles, les poètes, renforçant leur sensibilité et leur état passionné (enfièvré). On retrouve cette représentation dans *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas (1848) et *La Montagne magique* de Thomas Mann (*Der Zauberberg*, 1924), archétype duquel sont issus les représentations des sanatoriums et des séjours de réclusion thérapeutique en montagne (un autre archétype du Romantisme, la nature sauvage et apaisante).

économiques et militaires à partir du XXème siècle : le capital-corps[161] est touché, il faut le discipliner pour que celui-ci redevienne rentable, se défendre contre l'invasion.

La maladie est socialement nécessaire, elle concourt au phénomène de bouc-émissaire dont nous parlerons en sociologie avec la stigmatisation et le contexte moderne d'une responsabilité généralisée de l'individu. Ainsi, les délinquants sexuels de *Lost Memory of Skin* sont qualifiés de lépreux ou de vermines, « all the residents are scattered across the city like cockroaches[162] ». L'épouse du Professeur (qui représente la doxa, l'opinion commune) envisage les délinquants sexuels en tant que malades : « These people are sick. That's all. Sick[163] ». Les organes sont associés à des pratiques socialement réprimées (sexualité jugée déviante, alimentation excessive, tabagisme) auxquelles la société est invitée à renoncer. Ces comportements jugés « à risque » entraîneraient la conséquence punitive d'une vie malsaine, la délinquance réprimandée, la responsabilité qui prévaut sur sa liberté et l'entrave. Susan Sontag explique que chaque société a besoin de s'inventer une cible, une victime, une association facile entre le mal et maladie : « It seems that societies need to have one illness which becomes identified with evil, and attaches blame to its "victims", but it is hard to be obssessed with more than one[164]. »

---

[161] Le corps-capital doit être entretenu, valorisé, rentabilisé dans ses activités. Apparence, fonctions, efficacité sont envisagées selon des calculs. Le corps est un matériau, une matière ; il est à la fois outil, acteur, produit et instrument. Le corps-objet est le capital de l'individu, marchandisé, concourant à la subjectivation et à la temporalisation de celui-ci. « L'empreinte d'une attention ancienne portée au corps, l'activation des ressorts de la culpabilité, favorisant la subjectivation d'un processus de contrôle, concourent au profil contemporain : capitalisation sur soi et instrumentalisation du corps. » QUÉVAL, Isabelle, *op. cit.*, p. 205.

[162] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 302. Traduction p. 388 : « Tous les résidents sont éparpillés dans la ville comme des cafards ».

[163] *Ibid.*, p. 126. Traduction p. 165 : « Ces gens sont malades. C'est tout. Malades ».

[164] SONTAG, Susan, *Aids and its Metaphors*, New-York, Farar, Straus and Giroux, 1988, p.104. Traduit de l'anglais [États-Unis] par Brice Matthieussent, *Le sida et ses métaphores*, *in Oeuvres complètes*, III, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 133 : « Les sociétés ont, semble t-il, besoin d'avoir une maladie qui devienne symbole du mal et qui couvre d'opprobre ses "victimes", mais cette obsession paraît se fixer difficilement sur plus d'une maladie. »

B. 2. Pathologies psychiques

Au cours de cette découverte des capacités de la peau, nous avons conclu que cette dernière peut être qualifiée de « deuxième cerveau[165] », ou de « cerveau étalé » dans le sens où les deux systèmes étaient unifiés durant la formation de l'embryon, et conservent des liens étroits de subordination et de dépendance. Le cerveau, domaine du psychisme, est alors intimement associé à la surface tégumentaire. On le constate sur des phénomènes courants : le stress déclenche des poussées (de psoriasis, d'acné, d'eczéma, d'urticaire) chez les patients atteints de dermatose, la joie donne « bonne mine ». Plus qu'au système nerveux et à la neurophysiologie (données réductrices au domaine physiologique), on peut alors dire que la peau est dépendante de la pensée et des comportements. En règle générale, la plupart des pathologies tégumentaires sont aux frontières du somatique et du psychologique[166].

---

[165] Voir ENDERS, Giulia, *Darm mit Charme*, Berlin, Ullstein-Verlag, 2014. Traduit de l'allemand par Isabelle Liber, *Le charme discret de l'intestin. Tout sur un organe mal-aimé*, Arles, Actes Sud, 2015. Par sa vaste surface, l'intestin dispose d'un imposant système nerveux (il comporte plus de 200 millions de neurones). On pourra alors observer une solidarité entre le cutané, le respiratoire et le digestif, que l'on retrouve dans le langage : « Vomir quelqu'un » ; « ne pas sentir quelqu'un » ; « avoir quelqu'un dans la peau ». Ces trois systèmes résultent d'un même fonctionnement, modélisé par le cycle intérieur/extérieur (mouvement vital de dyastole/systole propre au cœur) : l'inspir/expir (propres à la respiration), l'absorption/déjection (propres au cycle digestif), l'absorption/exsudation (domaine cutané).

[166] MISERY, Laurent, *La peau neuronale ou les nerfs à fleur de peau*, Paris, Ellipses, coll. Vivre et comprendre, 2001. On peut classifier trois types d'interventions du psychisme sur la peau. Dans le premier groupe, les maladies sont d'origine strictement psychologiques, le syndrome cutané n'est pas lié à une maladie dermatologique, les malades créent eux-mêmes leurs lésions : trichotylomanie (arrachage de cheveux), onychophagie (rongement d'ongles). Dans le deuxième groupe, on retrouvera des maladies réellement dermatologiques liées au dérèglement d'une fonction tégumentaire où le rôle psychologique est élevé : urticaire chronique, hyperhidrose (transpiration excessive). Dans le dernier groupe, des maladies dermatologiques dépendants de facteurs environnementaux ou génétiques, qui peuvent subir l'influence de stress émotionnel : psoriasis, pelade, vitiligo…

Le toucher dans la relation soignante est l'élément primordial qui permet au corps de se reconstituer en reprenant conscience de ses limites. En effet, tout contact s'accompagne d'un déclenchement de sensations positives par la sécrétion d'ocytocine dans l'hypophyse, qui est à la fois l'hormone du contact et l'hormone de l'attachement. *La Piel que habito* et *Lost Memory of Skin* présentent deux types de relations dans lesquelles le toucher est oublié. Dans le film d'Almodovar, Robert Ledgard ne « soigne » pas réellement Vicente/Vera, contrairement à ce que laisse penser le geste médical qui initie leur relation. En effet, si l'on entend le soin comme le souci fondamental du bien-être d'autrui et l'attention portée aux rapports humains[167], *La Piel que habito* représente l'inverse. Le chirurgien transforme le jeune homme contre son gré, ne le touche que lorsque celui-ci est inconscient. Les processus soignants n'incluent pas seulement l'acte médical, mais aussi la relation, et la dimension dialogique, où la narration fait partie intégrante du soin. L'acte de *dire* permet au patient de retrouver sa responsabilité, de restituer un récit de soi par rapport à la pathologie. Ainsi, *Lost Memory of Skin* présente une relation soignante entre le Kid et le Professeur. Le Kid et le Professeur érigent un édifice narratif au procédé maïeutique, au cours duquel chacun prend soin de l'autre par la parole. Le roman de Russell Banks se déroule selon un principe de mise en abyme. Les entretiens entre les deux protagonistes forment un récit à l'intérieur du récit. Par ailleurs, plusieurs chapitres sont consacrés à une narration omnisciente intitulée : « The Kid's Story according to the Kid[168] » (troisième partie, chapitre VII) et « The Professor's Story according to the Professor[169] » (troisième partie, chapitre IX). Ces chapitres ne sont pas des paroles rapportées (comme c'est le cas lors des instants de récit de soi au cours de longs entretiens dialogiques au discours direct, énoncés à la première personne), mais l'histoire de chacun, à la troisième personne, par un narrateur omniscient. Ainsi, c'est une impression de hauteur, de distance, qui se

---

[167] GILLIGAN, Carol, *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982. Traduit de l'anglais par Annick Kwiatek et Vanessa Nurock, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, coll. Champs Essais, 1986.

[168] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 208. Traduction p. 270 : « L'histoire du Kid selon le Kid ».

[169] *Ibid.*, p. 229. Traduction p. 296 : « L'histoire du Professeur selon le Professeur ».

dégage. Mais une distance factuelle, non jugeante. De cette façon, les personnages stigmatisés ne sont plus réduits à leur altérité car celle-ci s'inscrit au sein d'un récit de vie global en donnant de la cohérence et du sens à leur divergence.

La peau n'est pas une barrière hermétique, elle est poreuse, elle respire, trouée par les organes sensoriels. On peut se sentir éponge, comme dans *The Pillow Book*[170], où Sei Shonagon surnomme l'un de ses amants « le buvard » : ayant renversé de l'encre sur lui, elle se rend compte que sa peau absorbe le liquide, l'encre se répand en de larges taches. Le corps-buvard correspond à une personnalité qui absorbe son environnement. Le corps poreux absorbe l'extérieur, il subit son environnement et l'absorbe jusqu'au trop-plein. C'est également le cas du Kid, adolescent ayant grandi dans un contexte social délétère, avec une mère non aimante : « She believed that she was not cut out to be a mother[171] ». La peau qui ne protège de rien et subit toutes les agressions d'une extériorité luttant pour rentrer de force en elle est un leitmotiv d'Antonin Artaud, « une espèce d'engourdissement localisé à la peau, qui n'interdit aucun mouvement mais change le sentiment interne d'un membre, et donne à la station verticale le prix d'un effort victorieux[172] ». À l'opposé du corps-éponge, se situent le corps-huître (corps-carapace comme celui du Professeur qui ne laisse transparaître ni affects ni émotions) ou le corps brûlé (corps d'angoisse qui ne supporte aucun contact, comme la fille du chirurgien Robert Ledgard). Lors de dysfonctionnements psychologiques, les défaillances se situeront dans

---

[170] GREENAWAY, Peter, *The Pillow Book*, Canal +, 1996. Dans ce film, le spectateur suit Nagiko, jeune femme obsédée par l'écriture. Lorsqu'elle était enfant, la jeune fille recevait de son père, à chaque anniversaire, une formule de vœu peinte sur le visage. Devenue adulte, elle recherche des amants aptes à reproduire la sensation du pinceau et de l'encre sur son corps. Elle écrira un manuscrit sur le corps de l'un d'eux, lui aussi écrivain, afin de se faire éditer. Cet écrivain, devenu jaloux, avalera des somnifères et de l'encre noire indélébile. Nagiko rédigera un poème sur son corps mort, que l'éditeur fera déterrer et écorcher afin de transformer la peau en un livre.

[171] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 209. Traduction p. 272 : « Elle pensait qu'elle n'avait pas l'étoffe d'une mère ». La traduction française utilise le terme « étoffe » pour caractériser le rôle social du personnage. Le tissu, l'étoffe, font parti du champ lexical de l'enveloppe, métonymie de la place sociale.

[172] ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes* [1925], *in Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1976, p. 47-76, citation p. 58.

l'appréhension de la surface de son corps. Le corps d'un schizophrène se fait passoire, béance, ouverture dénuée de bord, ouvert à tous les dangers sans filtrage possible. Sa peau est trouée, dans l'indistinction entre lui et le monde. Dans *La Démangeaison*[173], la peau de la narratrice est ondulée, peau de souffrance, de grattage, peau innervée par le psoriasis, qui s'oppose à la peau lisse des autres, des bien-portants. La peau est le médium par lequel le sujet s'incarne. De la même façon, lorsque Christa Wolf réinterprète le mythe de Médée, elle fait de Glaucé un personnage dont le mal s'inscrit sur la peau : « Cette horrible éruption de boutons, j'en devins presque folle lorsque cela commença dans les plis de la peau pour se répandre ensuite sur de grandes parties du corps, c'était dégoûtant, cela suppurait et démangeait[174] ». La dermatose est liée à un blocage psychologique avec sa mère, Mérope : « Ma mère [...] avait pris ses distances avec moi comme si elle voulait éviter tout contact. Peu à peu, ma peau s'était couverte de boutons, source d'intolérables démangeaisons[175] ». Alors que dans les mythes antiques, Médée tue Glaucé à l'aide d'une tunique qui s'enflamme[176], Christa Wolf transforme la mort de Glaucé en suicide. La maladie de peau est un signe précurseur de son mal, une manifestation physique de ses désordres intérieurs, un signe somatique ayant le rôle d'indice.

L'allergie manifestée par l'asthme et l'eczéma sont également passées au crible de cette investigation du Moi-peau que nous allons décrire et expliquer plus loin : « Un allergique n'a qu'un désir, unique et capital : se rapprocher le plus possible de l'objet jusqu'à se confondre avec lui[177] » (l'allergie intervient lorsque l'immunité reconnaît à tort des substances qui ne sont ni étrangères ni toxiques). Le sacrifice de

---

[173] NOBÉCOURT, Lorette, *op. cit.*

[174] WOLF, Christa, *Medea-Stimmen*, Munich, Luchterhand Literaturverlag, 1996. Traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, *Médée. Voix*, Paris, Stock, coll. La Cosmopolite, 2001, p. 183.

[175] *Ibid.*, p. 181.

[176] *Ibid.*, p. 278 : « La version officielle à laquelle chacun doit se tenir, sous peine de mort : Médée a envoyé à Glaucé une robe empoisonnée, un effroyable cadeau d'adieu, et la pauvre Glaucé, quand elle l'a revêtue, fut prise de brûlures si violentes que, rendue folle de douleur, elle se précipita dans le puits pour y chercher le froid. »

[177] JEAN-STROCHLIC, Christine, « Ne pas avoir de peau », *Revue française de psychosomatique*, Paris, PUF, n° 29, 2006, p. 67-82.

la périphérie vise à protéger l'intérieur ; c'est un mécanisme de bouclier, de mise en garde que mettent en évidence les phénomènes tels que l'eczéma et l'allergie. Dans l'allergie, les signaux de danger et de sécurité sont inversés : la familiarité n'est pas considérée comme rassurante et le danger est séduisant. Dans l'asthme, l'individu tente d'obtenir des sensations par le dedans de son enveloppe, en se gonflant d'air pour sentir les limites intérieures de celle-ci, restant en apnée et manquant d'air afin de faire durer cette impression. L'eczéma, quant à lui, est l'inverse du processus de l'asthme : une tentative de sentir les limites externes de son corps. La maladie tégumentaire est incorporée, elle envahit l'intérieur, comme le raconte Lorette Nobécourt : « Il me semblait que peu à peu cette présence grandissait, me rongeait de l'intérieur et que les manifestations, elles, en étaient externes[178] ». Les allergies alimentaires sont caractérisées par des symptômes sur la peau (les allergies signent une inversion des signaux de danger et de sécurité). Eczéma, grattage : l'incorporation d'un élément étranger est rejetée sur la peau. L'allergie alimentaire, dans le film *Grave*[179], est présentée comme une mue. La jeune fille végétarienne découvre la viande et mue littéralement en se découvrant cannibale. Elle se gratte jusqu'au sang pour se débarrasser de son épiderme passé et doit d'abord traverser l'allergie alimentaire et ses symptômes pour se reconstruire.

Didier Anzieu a investi la peau comme un élément fondamental dans l'élaboration de l'individu et de son psychisme. Il conçoit le modèle d'un « Moi-peau », représentation métaphorique du corps formée à partir des fonctions physiologiques de la peau. Cette représentation correspond à l'image du corps constituée à partir de l'expérience de la surface. Ce Moi-peau est lié à huit fonctions[180], chacune découlant d'une activité biologique (voir annexes textuelles). Le symbolique[181] est rattaché au physiologique par une opération de transposition.

---

[178] NOBÉCOURT, Lorette, *op. cit.*, p. 48.

[179] DUCOURNAU, Julia, *Grave*, Rouge International, 2016.

[180] Dans la première édition, Didier Anzieu définit seulement trois fonctions primordiales, étayées sur des fonctions biologiques : un contenant (sac qui retient ce qui lui est bénéfique, le soin et l'attention accordés) ; une interface (qui limite le dehors et le dedans et protège de l'altérité) et un moyen de communication (bouche).

[181] De la sorte, le mythe de Marsyas constitue un fondement anthropologique, mais aussi une modélisation psychanalytique de la peau. Le mythe de Marsyas contient huit mythèmes. Voir :

Ainsi, le stockage (réserves d'eau, de graisses) est à mettre en lien avec la dimension mnésique de la surface (d'où découle cette idée d'un « lointain souvenir de la peau »). La production, l'émission (pousse d'ongle, de cheveux, de cellules cutanées, émission de sueur, de sébum, de secrétions), sera par ailleurs liée à une fonction défensive (corps replié sur lui-même qui ne souhaite pas communiquer avec l'extérieur).

La maintenance, la contenance et l'inscription de traces sont les trois fonctions du Moi-peau qui nous intéressent dans le cadre de notre corpus. Les défaillances de ces deux premières fonctions empêchent la sensation d'une enveloppe complète, achevée, protectrice sans être enfermante (en effet, ce qu'on nomme « enveloppe » est d'abord l'entourage maternel protecteur et rassurant, enveloppe externe de contact[182]). La fonction de maintenance est liée au contact, à la construction par le toucher. Cette soutenance physique est recréée dans *La Piel que habito* entre Robert et Vicente/Vera. Robert rend Vicente/Vera dépendant de lui, de ses soins, de ses actions sur son corps transformé. La deuxième fonction, la contenance, est liée à l'interaction qui fait du corps un sac, réceptacle de sensations (la peau enveloppe le corps au même titre que le Moi-peau enveloppe l'appareil psychique). Le Moi-peau est une écorce, les pulsions en sont le noyau. L'écorce maintient le noyau, il contient les pulsions, les freinent en les maintenant à l'intérieur. Dans notre corpus, Takeshi Kovacs a le corps percé par le substrat d'Elias Ryker (la personnalité qui a occupé l'enveloppe corporelle avant lui), il est soumis à sa nouvelle enveloppe, à la nouvelle identité qu'il doit incarner. Des sensations-palimpsestes liées à cette enveloppe, qui ne lui appartenaient pas avant son ré-

---

BERGÉ, Christine, *La peau, Totem et Tabou* et *L'écorchement. Limites et transgressions* (tome 1), Dijon, Le Murmure, 2016.

[182] En psychanalyse, l'enveloppe fait référence aux limites de l'image du corps, qui s'acquièrent lorsque l'enfant se sépare de sa mère et se reconnaît comme une entité propre. Si cette frontière est mal définie, des angoisses d'écoulement (vidage) ou d'enfermement (carapace) peuvent subvenir et se substituer au sentiment de sécurité. C'est par la peau et le toucher que l'enfant développe une conscience de ses contours, de ses limites. *Holding*, *handling*, *object presenting* : la contenance, la maintenance, la continuité interne sont les actions nécessaires pour dépasser la fusion initiale avec la peau maternelle. Sa nouvelle enveloppe, individuelle, est tissée par les relations avec son environnement. SZWEC, Gérard. « Défaillance de la psychisation du corps chez le bébé non câlin », *Revue française de psychanalyse*, vol. 74, n°. 5, 2010, p. 1687-1691.

enveloppement, l'affectent. De la même façon, Vicente devenu Vera doit se fondre dans un nouveau corps, dans une nouvelle peau. Les autres protagonistes (le Kid et le Professeur) ne sont pas des corps percés mais des corps enclos, enfermés dans leur peau, qui ne sortent pas d'eux-mêmes, qui ne peuvent s'ouvrir à l'extérieur.

La dernière fonction, l'inscription de traces, nous intéresse également dans notre recherche littéraire puisque nous considérons la peau comme un support d'inscription. La peau-palimpseste est une peau qui conserve des traces de ce qu'elle a vécu. Les maladies cutanées chroniques sont le résultat d'une conservation, d'un souvenir de l'histoire personnelle réactualisée[183]. « Le Moi-peau est le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste, les brouillons raturés, grattés, surchargés, d'une écriture "originaire" préverbale faite de traces cutanées[184]». La peau, par l'inscription de traces, témoigne de la vie intérieure, elle devient un champ d'expérimentation et d'expression en situation de souffrance. Camille Preaker, la narratrice de *Sharp Objects*, dit que « [her] skin begin to pulse[185] », telle une injonction à résoudre cet appel par la scarification. L'hémorragie corporelle vise à colmater l'hémorragie de souffrance, à « se faire mal pour avoir moins mal[186] ». Les incisions conjurent la perte de soi, elles rassemblent le sujet dans une sensation qui le recentre sur son existence en prenant le risque d'y mettre fin. Rite de passage[187], la scarification prévient les désordres internes en retournant sur soi une violence dont le destinataire était extérieur – à l'image de Vicente/Vera déchirant sa poitrine et sa gorge, ne pouvant atteindre directement son tortionnaire, le chirurgien Robert Ledgard. La peau semble ne plus protéger de rien et subir toutes

---

[183] En psychanalyse, un lien est établi entre la dermatose et la peau comme réceptacle mnésique de l'histoire du malade. ROLHION, Sophie, *Événementialité et chronicité en psychosomatique. L'exemple de la dermatologie* [mémoire de DEA psychologie et psychopathologie clinique], 1998.

[184] ANZIEU, Didier, *op. cit.*, p. 128.

[185] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 252. Traduction p. 379 : « Ma peau commence à pulser ».

[186] LE BRETON, David, « Scarifications adolescentes », *in Les marques du corps*, sous la direction de Didier Lauru et Jean-Jacques Lemaire, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2006, p. 45-57, p. 46.

[187] La scarification fait couler le sang, c'est pourquoi elle a une fonction rituelle quant au corps féminin, se rapportant à la menstruation. Au Dahomey, les premières menstruations sont suivies de huit entailles dans la peau de chaque cuisse ainsi qu'une scarification au ventre. MAERTENS, Jean-Thierry, *Le dessein sur la peau*, *Ritologiques* tome 1, Paris, Aubier-Montaigne, 1978.

les agressions d'une extériorité qui veut rentrer en elle de force. L'atteinte des limites vise à déchirer l'interface, la gommer, pour ne plus être emprisonné dans sa chair. Paradoxalement, l'incision reconstitue la chair face à la dissolution, la diffraction de soi. Le sacrifice d'une partie du corps permet de sauver la globalité du sujet. Le corps rattache au monde. La peau, à son interface, est alors exploitée comme surface identitaire. L'incision serait alors un rempart contre la perte, contre une identité qui échappe. Même si, mécaniquement, Camille Preaker et Vicente/Vera ôtent de la matière, symboliquement c'est un processus inverse qui s'effectue : une barrière de protection s'élève, pour concentrer autour d'une sensation. La douleur et le sang rassemblent des fragments de soi et créent un lien entre monde interne et monde externe. L'incision draine la souffrance, « la restauration brutale des frontières du corps, de l'unité de soi, arrête la chute dans la souffrance, elle en efface le vertige et provoque la sensation d'être vivant et réel[188] ».

La blessure recoud la frontière qui a été outragée par une reprise de possession. Chappie, l'un des protagonistes adolescents de Russell Banks (dans le roman *Rule of the Bone*[189], paru en 1995), envisage le tatouage après la fracture familiale. Le tatouage construit sa masculinité dans la résistance à la douleur qu'il implique. Nicole Loraux, dans *Les expériences de Tirésias*[190], souligne que la virilité est ce qui se lit à corps ouvert, la blessure de guerre plaidant comme qualité victorieuse et courageuse. L'homme est valorisé car il peut faire couler son sang, tandis que la femme voit son sang couler. Rituels et rites de passage prennent appui sur la peau, souvent comme séparation de l'enfance.

La peau devient une réappropriation de soi, un objet que l'on façonne à sa guise en le modifiant, en le maquillant, en le perçant, en le tatouant. Transformations alloplastiques (dues à des objets externes, masques, vêtements, maquillage) et autoplastiques (qui concernent directement le corps via perforations, déformations, ajout et retraits) visent à « triompher de nos limites corporelles et en même temps

---

[188] LE BRETON, David, « Scarifications adolescentes, *in Les marques du corps*, *op. cit.*, p. 45-57.

[189] BANKS, Russell, *Rule of the Bone*, *op. cit.*

[190] LORAUX, Nicole, *Les expériences de Tirésias*, Paris, Gallimard, 1989.

d'en maîtriser les changements qui pourraient être menaçants[191] ». C'est par l'altération de soi que le sujet se révèle à lui-même et qu'il prend position vis-à-vis de la sphère sociale.

[191] MAISONNEUVE, Jean et BRUCHON-SCHWEITZER, Marilou, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, PUF, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 1981, p. 47.

« En brisant les limites de son corps, l'individu bouleverse ses propres limites et s'attaque simultanément aux limites de la société, puisque le corps est un symbole pour penser le social[192] »

C. La peau dans les sciences humaines : approche socio-anthropologique

Les deux personnages principaux de *Lost Memory of Skin* sont d'abord identifiés par leur peau. Une peau trop épaisse, révélatrice d'un volume excédentaire pour le Professeur, « enormous[193] » et une peau trop juvénile, pas en accord avec son âge réel pour le Kid : « Being short and skinny as a jockey although pretty muscular if he says so himself it's what he looks like anyhow : a kid[194] » ; « he feels like a big baby[195] ». Saisie sur le vif comme objet organique en soi, la peau donne des infra-indications, de l'ordre de l'identification (à un sexe, à un âge, à une ethnicité), de l'état d'affectivité (rougir, pâlir), de l'état de santé (peau de fumeur, peau malade), mais aussi de l'unicité de chacun. La peau est une topologie de la personne. La mobilisation du regard n'engage pas la conversation mais forme une « sémiotique non verbale[196] ». Le dispositif de communication non verbale implique que ce ne sont pas les mots mais les attitudes qui donnent du sens à un contexte d'énonciation. Onomatopées, débit, ton, tessiture vocale, silence, réactions physiques,

---

[192] LE BRETON, David, « L'incision dans la chair : une ouverture pour exister », *Le corps et ses orifices* sous la direction de David Le Breton, Colette Mechin et Isabelle Bianquis, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 138.

[193] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 78. Traduction p. 106 : « Énorme ».

[194] *Ibid.*, p. 8. Traduction p. 19 : « Son gabarit de jockey, petit et maigre quoique plutôt musclé, voilà, selon ce qu'il en dit lui-même, à quoi il ressemble de toute façon : à un gamin, un *kid* ».

[195] *Ibid.*, p. 67. Traduction p. 93 : « Il se sent comme un grand bébé ».

[196] PAVEAU, Marie-Anne, « Une énonciation sans communication : les tatouages scripturaux », *Itinéraires*, 2009, n°1, p. 81-105.

proxémique[197] sont autant de facteurs au seuil de la parole qui présentent avant la langue. Le « langage corporel » désigne toutes les interactions ayant lieu en-dehors de la parole mais étant porteuses de sens et d'interférences avec notre environnement. Le corps est un lieu de médiation et de diffusion puisqu'il diffuse la parole à travers son système phonique. De surcroît, il la nuance, la confirme ou la dément selon ses attitudes, ses postures, tout ce qui relève de la communication non verbale. La surface du corps est par conséquent le premier champ où prend racine la dimension sociale de l'existence, l'interaction entre l'individu et le groupe. La peau présente au monde, comme le souligne le chirurgien Robert Ledgard : « El rostro nos identifica. Las víctimas de un incendio no les basta, sobrevida. Necesitan tener une rostro[198] ». Le corps a besoin de se montrer, de « faire face » aux autres pour exister. Or, il apparaît toujours par la surface, par la peau, par cette « enveloppe » qui constitue le cœur de la fiction écrite par Richard Morgan et qui assure la visibilité d'un individu au sein d'une société.

Le corps et la peau constituent des métaphores de la société[199], « dans les sociétés, la peau humaine tient lieu de toile, de papier, d'écriteau, et aussi de surface à graver. On l'orne de peintures, de signes, on l'enlumine de tatouages, on y sculpte des scarifications ». Didier Anzieu conçoit le groupe comme un corps, « une enveloppe vivante, comme la peau qui se régénère autour du corps, comme le Moi qui s'efforce d'englober le psychisme[200] ». Le groupe serait une membrane à double face : l'une est tournée vers l'extérieur, vers les autres communautés, ce qui l'amène à construire une barrière de protection qui filtre les énergies, tandis que l'autre est tournée vers une réalité intérieure qui façonne et agrège l'identité du groupe. Les pratiques de modifications corporelles comme l'écriture de la peau par le tatouage

---

[197] Il existe quatre catégories de distances : la sphère intime (15 cm < 45 cm : embrasser, chuchoter), la sphère personnelle (45 cm < 1,2 m : discussions amicales), la sphère sociale (1,2 m < 3,6 m : connaissances sociales) et la sphère publique (plus de 3,6 m : parler devant un public, interpeler). HALL, Edward T., *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1966. Traduit de l'anglais (américain) par Amélie Petita, *La dimension cachée*, Paris, Point, 1978.

[198] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 04 : 24. Traduction : « Le visage nous identifie. Il ne suffit pas aux victimes d'un incendie de survivre, il leur faut aussi un visage. »

[199] On parle ainsi de membre d'une société, de corps social.

[200] ANZIEU, Didier, *Le groupe et l'inconscient, l'imaginaire groupal*, Paris, Dunod, 1984, p. 1.

peuvent certes relever d'un moyen d'individualisation, mais aussi d'une inscription dans un groupe, familial, communautaire, social, une forme fédératrice qui relie autour de mythes originaires et de rites de passage. Pour Chappie, le protagoniste de Russell Banks dans *Rule of the Bone*[201], la quête identitaire se cristallise sur l'inscription de soi dans un nouveau groupe social hors du contexte familial, qui passe par la modification corporelle comme rituel d'intégration. Le tatouage permet de faire partie d'un groupe partageant une même pratique à travers une modification pérenne créant du lien social dans la communion autour du corps.

La seconde étape, après la régénération de la chair, sera celle de la régénération nominale – souvenons-nous du mythe du Golem : donner un nom rend vivant[202]. Ces deux étapes sont les conditions primordiales d'existence de l'individu : nommer et habiter son corps ; individualiser et conférer une tangibilité. Plutôt que de prendre un nouveau nom puis de se faire tatouer, Chappie décide d'abord de se faire tatouer puis de se renommer. L'acte de chair intervient avant l'acte de langage, l'acte sur le corps précède l'acte de parole. C'est après s'être fait tatouer des os que le dénommé Chappie devient Bone, en référence au motif qu'il porte sur son bras. On peut ainsi percevoir le changement de nom comme une greffe identitaire. « New name, new tattoo, papa's got a brand-new bag[203] ». Le tatouage ne devient envisageable qu'après la rupture familiale et doit se marquer en parallèle d'un renouvellement intégral de l'identité. La réinvention de soi nominative vaut également pour les délinquants sexuels de *Lost Memory of Skin* : « They give themselves or each other names that are not the names they are known by on the

---

[201] BANKS, Russell, *Rule of the Bone*, *op. cit.* Ce roman est semblable en plusieurs points à *Lost Memory of Skin* : un personnage principal à la dérive, ayant quitté le foyer familial, sortant de l'adolescence ; l'exclusion sociale, la focalisation interne qui met dans la peau et s'approprie la langue du personnage.

[202] C'est donc un dessin qui donne vie au corps, qui l'anime, à l'instar du Golem, créature d'argile qui ne prend vie que sous l'influence de la présence graphique – le terme *emet*, « vérité » l'anime, tandis que l'effacement de la première lettre le rend *met*, « mort ».

[203] BANKS, Russell, *Rule of the Bone*, *op. cit.*, p. 76. Traduction p. 120 : « Nouveau nom, nouveau tatouage, une nouvelle vie ».

National Sex Offenders Registery[204] ». Il s'agit de se dégager du phénomène de stigmatisation et de se réinventer en tant que personne, et non plus en tant que personne stigmatisée. Russell Banks effectue un parallèle entre l'exclusion des délinquants sexuels et l'esclavage, l'affranchissement passant par l'onomastique :

> Those old names are what black people call their slave names, the names by which they're call to the cops and caseworkers and on the registery, the names they are called by the people who knew them when they weren't convicted sex offenders [...] There's something tainted with about their old names, their real names, something shameful about them or at best embarassing and controlling so that a new name like Kid [..] can be liberating in a small way.[205]

Ce nouveau nom les efface symboliquement du registre avilissant. Chaque habitant du viaduc a un surnom : « Shyster » (le véreux) désigne Larry Somerset, auparavant avocat ; « Ottis Rabbit » (ancien boxeur qui gagnait avec « le coup du lapin »), « Paco, the Greek » (Platon le Grec), « Froot Loop » (traduction identique en version française), ou encore « Ginger » (traduction identique). Ce surnom correspond avec leur caractéristique, ce qui les identifie spontanément, qui n'est pas porteur d'une histoire.

« People like you[206] ». C'est ainsi que le Professeur désigne les délinquants sexuels sans domicile qui logent sous le pont à Calusa. Le processus d'intégration sociale comporte en outre une force centrifuge, lorsque le groupe fait rejet, disqualifiant un individu en l'empêchant d'être accepté comme membre de la société. Le stigmate corporel concerne « an individual who might have been received easily in ordinary social intercourse possesses a trait that can obtrude itself upon attention

---

[204] BANKS, Russell, *Lost Memory of Skin*, *op. cit.*, p. 170. Traduction p. 222 : « Ils se donnent, ou donnent aux autres, des noms qui ne sont pas ceux sous lequel ils apparaissent dans le Registre national des délinquants sexuels » .

[205] *Ibid*. Traduction : « Leurs anciens noms sont pour eux l'équivalent de ce que les Noirs appellent leur nom d'esclave, ce sont ceux par lesquels ils sont connus des flics et des travailleurs sociaux, ceux qui apparaissent sur le registre, ceux qu'utilisent pour les désigner les gens qui les connaissaient avant leur condamnation [...] Il y a quelque chose de sali dans leur ancien nom, leur véritable nom, quelque chose en lui de honteux, ou, au mieux, de gênant et de restrictif, de sorte qu'une nouvelle appellation telle que le Kid [...] peut avoir un côté libérateur. »

[206] *Ibid*., p. 79. Traduction p. 107 : « Des gens comme vous ».

and turn those of us whom he meets away from him[207]». La stigmatisation, élimination par un attribut qui jette un discrédit profond, en est l'un des principaux principes. Initialement, le stigmate désigne une cicatrice, une marque durable laissée sur la peau, « bodily signs designed to expose something unusual and bas about the moral status of the signifier[208] ». Goffman distingue trois types de stigmates : les monstruosités du corps (les difformités) ; les tares de caractère (passions irrésistibles et manque de volonté) et les stigmates tribaux (nationalité, religion, couleur de peau). La différence devient un principe d'exclusion, par peur de la contagion[209]. Si *Altered Carbon* se focalise principalement sur le dernier type de stigmate (les stigmates tribaux, Takeshi Kovacs provenant d'une autre planète), *La Piel que habito* fait cohabiter les deux premiers registres de stigmatisation dans le corps de Vicente/ Vera. Vicente est représenté comme le violeur de la fille de Robert (tare de caractère : c'est la raison pour laquelle ce dernier le tient en captivité, afin de se venger) et Vera

---

[207] GOFFMAN, Erving, *Stigma. Notes on the management of spoiled identity*, New-York, Simon & Schuster, 1963, p. 5. Traduit de l'anglais par Alain Kihm,
Stigmate. Les usages sociaux des handicaps, Paris, Minuit, 1975. Traduction p. 15 : « Un individu qui aurait pu aisément se faire admettre dans le cercle des rapports sociaux ordinaires possède une caractéristique telle qu'elle peut s'imposer à l'attention de ceux d'entre nous qui le rencontrent et nous détournent de lui ».

[208] *Ibid*. Traduction p. 11 : « Des marques corporelles destinées à exposer ce qu'avait d'inhabituel et de détestable le statut moral de la personne ainsi signalée ». Dans l'antiquité romaine, le stigmate est la marque laissée sur le bras des soldats en signe d'appartenance ; elle caractérise aussi les cicatrices laissées par le fer rouge ou le couteau dans la chair des esclaves, puis celle des voleurs, afin de les marquer d'infamie, afin d'indiquer qu'il faut les fuir. Le stigmate est aussi le nom des plaies de la crucifixion et de celles que portent les mystiques.

[209] La contagion fait également partie des réseaux sémiologiques qui identifient les désordres, notamment de type sociaux. La maladie est le produit d'une relation de contiguïté entre un sujet et un stimulus qui peut être un corps étranger (la contamination) ou un autre sujet (la contagion). « Contagion » provient du latin *tangere*, comme le terme « toucher ». Par glissement, le contact devient contagion. L' « infection » provient du latin *infectio* et *inficere*, qui désignent l'imprégnation des couleurs dans les tissus et dans les peaux humaines ou animales. Ces deux références étymologiques révèlent le sens du marquage, du stigmate, qui illustrent plus les effets sur le corps que le mal qui en est l'origine. (ROCHE, David, *L'imagination malsaine. Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch*, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 2007, p. 55.)

comme un monstre hybride (transsexuel, entre deux sexes ; et transcutané, entre deux peaux). Chez Russell Banks, ce sont les deux protagonistes qui incarnent chacun l'un de ces stigmates. L'œuvre de Russell Banks concerne les *dropouts* (les marginaux), focalisée sur les individus situés à la périphérie de la société, correspondant aux deux premiers types de stigmates, « as if they were members of a different species[210] ». Pour le Kid, c'est une discontinuité biographique qui se met en place : il n'est pas stigmatisé de naissance, son existence bascule du jour au lendemain, sur des critères de tare de caractère et de monstruosité du corps (jugé à plusieurs reprises comme trop petit en taille). Le corps stigmatisé est un corps morcelé, réduit à une partie, à l'instar du Professeur, réduit à son obésité. Il est rendu anonyme car jamais considéré dans sa globalité. D'une obésité morbide, le Professeur relève de la première catégorie ; tandis que le Kid fait partie des délinquants sexuels[211], « pariahs of the most extreme sort, American untouchables, a caste of men ranked far below the merely alcoholic, addicted, or deranged homeless. They were men beyond redemption, care, or cure[212] ». Russell Banks prend appui sur des données réelles, l'espace fictionnel évoquant une réalité sociale. Le critique littéraire Charles McGrath revient ainsi sur la genèse de *Lost Memory of Skin*,

---

[210] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 47. Traduction p. 69 : « Comme s'ils appartenaient à une autre espèce ».

[211] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, *Tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976. Selon Michel Foucault, la modernité se fonde sur une analytique de la sexualité qui a remplacé une symbolique du sang. Le sang était au cœur des sociétés classiques (à travers le lignage, la souveraineté), dans un rôle instrumental (pouvoir faire verser le sang) et significatif (être du même sang). Le pouvoir s'exprimait à travers le sang, tandis que la modernité s'attache au sexe et à la faculté de contrôle de la population qu'il accorde. Le sexe est un enjeu politique car c'est une matrice de régulation qui donne à la fois accès à la vie du corps intime et à celle du corps-espèce, la cible idéale pour un pouvoir politique qui s'organise autour de la gestion de la vie plutôt que de la menace de la mort (voir : Chapitre V : Droit de mort et pouvoir sur la vie). Ainsi, les populations délinquantes décrites par Russell Banks ne sont plus punies par des châtiments corporels mais par un isolement social forcé.

[212] BANKS, Russell, *op. cit.,* p. 90. Traduction p. 119 : « Les parias absolus, les intouchables américains, une caste d'homme classés bien au-dessous des simples alcooliques, des toxicomanes ou des malades mentaux sans abri. Des hommes inaccessibles à la rédemption, aux soins ou aux traitements ».

insistant sur le une situation sociale invisibilisée que l'auteur américain a décidé de mettre sous les projecteurs :

> From his balcony, Mr. Banks can see the Julia Tuttle Causeway, linking Miami Beach to the mainland. In 2007, from a series of articles by Julie Brown in The Miami Herald, he became aware that a colony of homeless sex offenders was squatting under that highway. County law prohibited people convicted of sex crimes from living within 2,500 feet of any place where children congregate, like schools or playgrounds, and in a city as crowded and compact as Miami, that didn't leave a lot of available real estate. [213]

Telle est la situation réelle de ces *dropouts*. Tout d'abord, un registre accessible à n'importe quel citoyen américain permet de localiser les délinquants sexuels condamnés sur le territoire américain (aire géographique, quartier, adresse personnelle, nom, prénom, taille, poids, couleurs des yeux et des cheveux, photo d'identité, descriptif exhaustif des raisons de la condamnation). Ces informations, publiques, mettent à jour des données qui relèvent de la vie intime. Aucune confidentialité n'est envisageable, contraignant à éprouver une humiliation à répétition, « he fells all over again the shame and humiliation of the night he was brooked[214] ». Les délinquants sexuels sont des intouchables d'un nouveau genre : ils ont l'obligation de résider dans le comté où a eu lieu leur condamnation, avec port de bracelet électronique. De la sorte, ils sont parqués, dans un dispositif de pouvoir où le châtiment concerne une économie des droits suspendus. La peine prend pour objet la perte d'un droit (celui de se mouvoir), renvoyant à la notion de « pénalité de l'incorporel[215] » foucaldienne. Le « lointain souvenir de la peau » concernerait donc cette nouvelle forme de pénalité, cette sanction dite « incorporelle », qui ne passe pas par la douleur physique (les corps suppliciés) mais par la privation, notamment par

---

[213] McGRATH, Charles, « A Novelist Bypasses the Middle to Seek Out the Margins », *The New York Times*, 14 octobre 2011. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2011/10/15/books/russell-banks-talks-about-lost-memory-of-skin.html [en ligne]. Consulté le 22/06/2019.

[214] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 6. Traduction p. 17 : « Il éprouve de nouveau la honte et l'humiliation de la nuit où il a été arrêté ».

[215] FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1975, p. 23 : « Demeure donc un fond "suppliciant" dans les mécanismes modernes de la justice criminelle – un fond qui n'est pas tout à fait maîtrisé, mais qui est enveloppé, de plus en plus largement, par une pénalité de l'incorporel. »

la privation sensorielle (interdiction de toucher et de parcourir l'espace). De surcroît, les délinquants sexuels ne peuvent habiter qu'à plus de huit-cent mètres de tout lieu fréquenté par des enfants (c'est-à-dire les moins de 18 ans). Avec ce critère, l'habitation devient impossible puisque dès que l'on sort d'une telle zone on tombe immédiatement dans une autre. Seuls trois endroits correspondent alors à cette délimitation : sous le viaduc, dans un terminal de l'aéroport, dans le marais :

> If you're required to reside 2,500 feet away from anyplace where children regularly gather – a school or a playground, for instance, or a video arcade – you have to live outside a closed circle of 9,25 million square feet. Since every school, playground, for instance, or a video arcade lies et the center of such a circle and nearly all of the circles partially overlap and often extend well beyond the others, when you step clear of one 9.25-million-square foot forbidden zone, you immediately step into part of another. Thus, if you're a sex offender tried and convicted in Calusa County and are required by the terms of your parole to stay in Calusa County, as is almost always the case, there are only three places where you can legally reside : under the Causeway that connects the mainland with the Barrier Isles ; in Terminal G out at the International Airport ; or in the eastern end of the Great Panzacola Swamp.[216]

Le parcage des délinquants dans une zone marécageuse concourt à une symbolique de l'eau comme barrière entre le monde des morts et celui des vivants. La mort sociale s'abat sur ceux qui vivent au-delà des marécages. Que faire des corps excédentaires[217] ? La société aspire paradoxalement à les contrôler en les pointant du

---

[216] *Ibid.*, p. 302. Traduction p. 387 : « Si on a l'obligation d'habiter à plus de huit cent mètres d'un endroit régulièrement fréquenté par des enfants – une école ou un parc, par exemple, ou une salle de jeux vidéos –, on doit vivre au-delà d'un cercle de deux millions dix mille six cent dix-neuf mètre carrés autour de cet endroit. Comme chaque école, chaque parc et chaque salle de jeux vidéo est au centre d'un tel cercle, que tous les cercles se chevauchent en partie et que certains vont bien plus loin que les autres, dès qu'on sort d'une de ces zones de deux millions dix mille six cents et quelques mètres carrés, c'est pour tomber immédiatement dans une autre. Par conséquent, si on est un délinquant sexuel jugé et condamné dans le comté de Calusa et que, selon les termes de la mise en liberté conditionnelle, on a l'obligation de résider dans le comté de Calusa (ce qui est presque toujours le cas), il n'existe que trois endroits où l'on puisse légalement demeurer : sous le viaduc, qui relie le continent aux îles-barrières ; dans le terminal G de l'aéroport international ; à l'extrémité orientale du Grand Marais de Panzacola. »

[217] Cette question a été posée dans le film de science-fiction *High Life* de Claire Denis (2018). Dans notre monde futur, les délinquants condamnés à mort ont accepté, en échange de la commutation de leur peine, de se prêter à un programme d'expérimentation spatiale (prétextant l'étude des sources d'énergie bientôt taries sur Terre), et de se prêter à des

doigt, mais aussi à les faire disparaître, à les cacher. Conformément à cette double attitude, le stigmatisé se sent lui aussi à la fois trop visible et trop transparent, il aspire à la fois à plus de reconnaissance, de visibilité, tout en souhaitant disparaître.

Le délinquant (et plus encore le délinquant sexuel) doit être vu, reconnu, afin d'être isolé, c'est pourquoi son existence est livrée en pâture à la société à travers les registres publics les répertoriant, les localisant en temps réel, et les catégorisant selon des codes couleur. Tout citoyen peut se connecter et trouver la zone géographique où se situe un délinquant, ainsi que la cause de son arrestation, via un code couleur. Celui-ci indique la nature du délit commis : rouge pour les actes contre des enfants, jaune pour les viols, bleu pour les agressions sexuelles, vert pour tout autre délit. Les écoles sont indiquées en blanc (afin de délimiter les potentiels dangers les entourant). « What they do learn about the subject is no more reliable or authoritative or detailed than what the little colored squares reveal about the Kid's offenses[218] ». Les individus sont littéralement réduits à des cases.

Ces descriptions manifestent une tension entre l'exposition et la disparition : on cherche à contrôler ces corps dissidents, à tout connaître, mais par le même biais on ne veut pas les voir. Ceux-ci se retrouvent dans une position de dissociation : être vus et disparaître. Vicente doit disparaître avant de devenir Vera : Robert le poursuit à moto, provoque un accident, le capture en laissant penser que son corps a disparu, emporté par les vagues aux pieds des falaises proches. Après sa disparition administrative, Robert fait disparaître Vicente en tant qu'individu. Durant la phase d'entre-deux, lorsque Vicente se sent encore homme mais que Robert a déjà achevé sa transformation physique en femme, il déchire les robes qu'on lui propose en de multiples fragments qu'il passe à l'aspirateur ; les vêtements sont la métonymie d'une identité qu'il ne parvient pas à incorporer. Vicente doit disparaître pour que Vera puisse apparaître. Le dialogue entre Robert et Marilia fait acte de cette

---

expériences de procréation. Le navire est en réalité une prison, où l'on a rassemblé ces parias qui n'avaient plus de place dans la société ; ne sachant qu'en faire, les autorités les envoient alors dans l'espace afin de s'en débarrasser en leur faisant croire à une visée scientifique et rédemptrice.

[218] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 107. Traduction p. 141 : « Ce qu'ils apprennent sur ce sujet n'est pas plus fiable, ni plus sûr, ni plus détaillé que ce que les petites cases colorées révèlent du délit du Kid ».

dialectique entre ce qui est caché et ce qui est montré : « Si no la matas tu, se la mataràs ella. La historia se repite / ¡ No, no se repetirá ! Vera es mucho más forte, es una superviviente nata[219] ».

Les individus catégorisés comme délinquants sexuels font l'objet d'une double stigmatisation, « men who are both homeless and convicted sex offender[220] ». Non seulement ils sont catégorisés comme délinquants – ce qui suffit en soi pour avoir un statut de paria – mais ils sont également sans-abri à cause de la loi d'habitation. Nous pouvons aussi rajouter une troisième exclusion, celle qui les place dans l'impossibilité de trouver du travail. L'exclusion sociale est totale, elle concerne l'ensemble des domaines de reconnaissance et d'affiliation à la communauté : le travail, l'habitat (aucun lieu pour vivre de façon sédentaire), et les relations interpersonnelles (amicales ou amoureuses). Ils doivent qui plus est se nourrir dans des bennes à ordure. Outre le répertoire accessible à tout citoyen américain, les délinquants sexuels sont tracés : le site du registre des délinquants sexuels propose de les rechercher par zone géographique, « a map will pop up pocked with little coloured boxes each box representing a location of a convicted sex offender[221] ». Lorsque l'on clique sur une des cases colorées, l'identification du délinquant sexuel apparaît (nom, description, condamnation, âge, date du délit ; âge de la victime). Le Kid subit un double stigmate car « he's viewed as a curiosity or as part of a social science research project, rather than as a human being[222] ».

La marque stigmatisante[223] exclut celui qui la subit, elle « retranche l'individu

---

[219] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 22 : 50. Traduction : « Si tu ne la tue pas, c'est elle qui se tuera. L'histoire se répète / Elle ne se répètera pas ! Vera est beaucoup plus forte. C'est une survivante née ».

[220] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 101. Traduction p. 133 : « Le fait que des hommes soient à la fois des sans-abris et des délinquants sexuels condamnés ».

[221] *Ibid.*, p. 107. Traduction p. 140 : « Une carte apparaîtra, parsemée de petites cases colorées : chaque case représente le lieu où demeure un délinquant sexuel condamné ».

[222] *Ibid.*, p. 102. Traduction p. 133 : « Être perçu comme une curiosité ou comme un élément d'un projet de recherches en science sociales plutôt que comme un être humain ».

[223] Captifs, mendiants, esclaves, voleurs, prostituées subissent le marquage corporel. Le tatouage punitif sert à stigmatiser, à humilier et à détruire l'existence de l'individu au sein de la sphère

de la société civile et le projette dans les limbes sociales, entre la vie et la mort, lui conférant une existence sous le regard permanent des autres[224] ». Pour Camille Preaker, le personnage principal de *Sharp Objects* dont le corps entier est scarifié, la marque tégumentaire est la preuve même de sa réclusion hors de l'ordre social, « blood-splurting from the wound like stigmata[225] ». La peau est le support même de la stigmatisation. La « marque du Diable », qui mena des milliers de femmes au bûcher, est une marque qui se situe sur la peau des condamnées :

> Les accusées étaient dénudées, rasées et livrées à un "piqueur" qui recherchait minutieusement la marque du Diable, à la surface comme à l'intérieur de leurs corps, en y enfonçant des aiguilles. N'importe quelle tache, cicatrice ou irrégularité pouvait faire office de preuve.[226]

Bien sûr, la marque n'est pas une forme définissable : un rien faisait marque, il suffisait d'être femme pour être le bouc émissaire de la société.

Le porteur du stigmate est isolé, reclus dans sa peau, dans son enveloppe, dans son corps. Les tentatives d'échappatoires échouent (Vicente/Vera coupe sa peau pour se suicider, mais Robert veille toujours à recoudre les blessures infligées). D'où sa requête de « convivir [...] Como todo el mundo[227] ». Si le stigmate n'est pas matérialisé dans *Altered Carbon* (Takeshi Kovacs ne porte pas de marques distinctives sur sa nouvelle enveloppe), il est pourtant présent : le protagoniste est socialement stigmatisé car c'est un hors-la-loi réenveloppé pour ses qualités d'enquêteur. La société dystopique décrite est composée de membres épars, non reliés, où chacun subsiste indéfiniment, jusqu'à ce que : « All sliding past you. And

---

sociale. « GAL » sera l'inscription des galériens, « D » des déserteurs ; « P » des prostituées, et la fleur de lys celle des esclaves. L'avilissement est un asservissement.

[224] LE BRETON, David, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, coll. Traversées, 2002, p. 28.

[225] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 63. Traduction p. 101 : « La blessure, tel un stigmate, crachotait du sang ».

[226] CHOLLET, Mona, *Sorcière. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018, p. 18.

[227] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 20 : 30. Traduction : « Vivre ensemble [...] comme tout le monde ! »

all you want to do is grab on, hold on to something, to stop it all. Draining away[228] ». Isolés, indignes de confiance, tenus hors du discours, ne pouvant être pris au sérieux… Les protagonistes ont en commun un isolement extrême qui se manifeste dans le mode d'incarnation de leur corps. Le Kid de Russell Banks est un corps vagabond esseulé, une peau errante, « his forlon bewildered face[229] ». Le corps isolé fait du stigmatisé un être sacrifiable, un bouc émissaire qui échappe à la communauté à l'instar du *pharmakos* grec (victime expiatoire des rites de purification). Il faut l'éliminer, soit en l'annihilant, soit en le rendant transparent.

Nous touchons alors à la fatalité du stigmate, qui est progressivement intériorisé par son porteur. Le Professeur ressent : « The solitude of a narcissist who fills the universe entirely, until there is no room left in it for anyone else[230] ». Les différences physiques et psychologiques ont été tellement intériorisées que ce personnage est emprisonné dans son image, dans la personnalité qu'il s'est construite et dont il ne peut sortir. Son rôle lui est assigné. Les mots figent l'état du corps pour définir son état. Après avoir perdu son emploi d'aide-serveur, le Kid « came to believe that he was worse than unemployed, he was unemployable and ought not to be hired. His message to the person sitting accross from him was *Don't hire me, I'm unemployable*[231] ». Les occurrences des préfixes privatifs démontrent la perception qu'il a de ses capacités : par la négation, le manque, le vide. Le stigmate et le regard porté dessus engendrent des comportements biaisés, c'est pourquoi le Kid se disqualifie lui-même. Dans une société où règne l'assurance de soi – société dite « de séduction » selon Gilles Lipovetsky[232] – celui qui est différent ressent de la

---

[228] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 122. Traduction p. 153 : « Tout vous glisse dessus. Et vous n'avez qu'une envie, attraper quelque chose, pour que tout s'arrête. Disparaître… »

[229] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 6. Traduction p. 17 : « Visage égaré et triste ».

[230] *Ibid.*, p. 232. Traduction p. 299 : « La solitude du narcissique qui remplit complètement son univers en ne laissant de place à personne d'autre ».

[231] *Ibid.*, p. 210. Traduction : « Jusqu'à ce qu'il en vienne à se croire pire que sans emploi : il était inemployable et on ne devait pas l'embaucher. Le message qu'il adressait à la personne assise devant lui était : *Ne m'engagez pas, je suis inemployable.* »

[232] LIPOVETSKY, Gilles, *Plaire et toucher. Essai sur la société de séduction*, Paris, Gallimard, 2017. La séduction est devenue le principe organisateur d'une économie fondée sur la consommation, la communication et les médias.

honte, il s'avilit, se méprise. Face à cette conscience du stigmate, la réaction de correction et de remise en ordre prévaut (chirurgie esthétique pour une personne difforme, psychothérapie, *etc*). Or, ce n'est pas le cas de notre corpus, dont les personnages tendent à transcender leur différence par la maîtrise de domaines censés leur être fermés ou lointains. Le Kid consulte des bibliothèques, se passionne pour les animaux. Il prend soin de son iguane, « Iggy was the only creature other than himself that he had been obliged to care for and he had decided to do it the way he wished someone had cared for him – as if the iguana were a human child and he were his parent[233] ». Lorsque les autorités tuent l'iguane, jugé nuisible, le Kid transfère ses soins sur un oiseau et une chienne, Einstein et Annie. De son côté, le Professeur brille dans le travail intellectuel ; Vicente/Vera excelle au yoga et couvre ses murs des traces et de dessins ; Takeshi Kovacs s'impose avec une force physique indomptable. Le stigmate est un fardeau tellement présent qu'il devient une métonymie identitaire sans laquelle l'individu ne peut plus ni être identifié, ni s'identifier lui-même. Par un renversement, le stigmate devient fierté, construisant la personnalité antithétique du Professeur : « His oversize body and wildly praised and publicized precocity simultaneously alienated him from everyone and at the same time made him feel superior to everyone[234] ». Jacques Rancière, dans *Le Spectateur émancipé*, écrit que : « La question n'a jamais été, pour les dominés, de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination[235] ». Élaborer des stratégies de dissimulation permet d'empêcher le stigmate de s'imposer. Les personnages stigmatisés se retrouvent et forment une communauté, des groupes sociaux comme celui qui est situé sous le viaduc. Le Professeur et le Kid ont trouvé réciproquement une réceptivité chez l'autre par leur singularité. Chacune de leur souffrance s'altère au contact de l'autre. Le Kid

---

[233] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 9. Traduction p. 21 : « Iggy était la seule créature, à part lui-même, dont il avait été un jour obligé de s'occuper, et il avait décidé de s'y employer de la même façon qu'il aurait souhaité qu'on s'occupe de lui – comme si l'iguane avait été un enfant et qu'il en eût été le père ».

[234] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 230. Traduction p. 298 : « Son corps démesuré et sa précocité tant vantée et célébrée à grands bruits l'ont aliéné, coupé de tous les autres, et en même temps lui ont donné le sentiment qu'il était supérieur à tous ces autres ».

[235] RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 69.

et le Professeur se retrouvent autour de problématiques similaires (le « lointain souvenir de la peau ») car ils sont des corps stigmatisés. Ils recréent ainsi une forme de vie corporative qui était en échec lorsqu'elle ne concernait que les personnes atteintes de leur propre stigmate : « In America, at least, no matter how small and how badly off a particular stigmatized category is, the viewpoint of its members is likely to be given public presentation of some kind[236] ». Le Professeur ne se retrouve ni dans les tentatives de psychothérapies, « weekly group sessions with a psychotherapist who specialized in treating eating disorders like bulimia and anorexia and on occasion simple overeating[237] », ni dans les groupes de paroles « meetings of Overeaters Anonymous, a twelve-step program based on Alcoholics Anonymous[238] ». Ces associations de stigmatisés lui donnent l'impression d'être « in a room full of remorseful self-mutilating amputees[239] ». De la même façon, le Kid reste exclu des parias vivant sous le pont. C'est en se rapprochant d'autres formes de stigmates que leur solitude respective se dissout. Il y a, dans le rapprochement entre le Professeur et le Kid, une forme de déterritorialisation telle que la conçoivent Gilles Deleuze et Félix Guattari, ce qui « fait tenir ensemble[240] » des éléments qui se constituent en territoire, dans une consistance commune. Néanmoins, le Professeur reste un individu plus intégré dans la société que le Kid, car son stigmate n'est pas moralement répréhensible. Il se rapproche alors de la catégorie dite des « *wise* », (les « initiés »), « wise persons are the marginal men before whom the individual with a

---

[236] GOFFMAN, Erving, *op. cit.*, p. 25. Traduction p. 38 : « En Amérique, tout au moins, aussi limitée et rejetée que soit une caractéristique stigmatisée, ses membres ont presque toujours la possibilité de présenter leur point de vue en public ».

[237] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 121. Traduction p. 157-158 : « Des séances de groupe animées par un psychothérapeute spécialisé dans les troubles du comportement alimentaires tels que la boulimie, l'anorexie ou la crise occasionnelle de suralimentation ».

[238] *Ibid.*, p. 122. Traduction p. 159 : « [Le professeur accepta de se rendre aux] réunions des Outremangeurs anonymes et de suivre leur programme en douze étapes, calqué sur celui des Alcooliques Anonymes ».

[239] *Ibid.* : « Une salle pleine d'amputés qui, rongés de remords, se mutileraient eux-mêmes ».

[240] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. Critiques, 1980, p. 387.

fault need no shame nor exert self-control[241] ».

En anthropologie, la focalisation sur la peau, ses transformations, son appropriation, son rôle d'interface entre soi et le monde (« la recherche anthropologique traite au présent de la question de l'autre[242] »), constitue la marque comme signe identitaire. Lorsqu'Édouard Glissant observe la réappropriation de leur propre culture par les insulaires de l'Île de Pâques, il remarque que celle-ci passe par l'inscription cutanée :

> La plupart de ces habitants s'étaient depuis longtemps arraché les vieux linges de leur corps, ils redevenaient nus de la noirceur primordiale, puis ils s'étaient à nouveau vêtus, de ces vêtements de paroles enroulées qu'avaient fait les noirs tatouages sur leur peau.[243]

Claude Levi-Strauss retient, dans son étude ethnographique[244] *Tristes Tropiques*, qu'« il fallait être peint pour être homme : celui qui restait à l'état de nature ne se distinguait pas de la brute[245] ». La modification de la peau, l'inscription de signes sur son grain, l'écriture et le dessin, l'artifice inscrit à même le corps, sortent l'homme du néant pour l'humaniser et le rendre digne de son statut. Ce processus est à l'œuvre dans *The Pillow Book*, où l'enfant ne peut grandir et devenir une femme que si sa peau est écrite par son père, calligraphiée, parcourue de signes. La marque

---

[241] GOFFMAN, Erving, *op. cit.*, p. 41. Traduction p. 28 : « L'initié est un marginal devant qui l'individu diminué n'a ni à rougir ni à se contrôler ».

[242] AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 28.

[243] GLISSANT, Édouard, *La Terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'Île de Pâques*, *op. cit.*, p. 58.

[244] On retrouve la métaphore de la peau pour étudier la diversité des cultures : « Le plus difficile est d'accepter que nos propres modèles sont particuliers et donc qu'ils ne sont *pas* universels. C'est cette difficulté des hommes à sortir de leur peau culturelle qui m'a poussé à faire part de mes observations et de leur traduction théorique par le truchement de l'écriture ». HALL, Edward T., *The Silent Language*, New York, Doubleday & Compagny, 1959. Traduit de l'anglais (américain) par Jean Mesrie et Barabara Niceall, *Le langage silencieux*, Paris, Seuil, coll. Points, 1984, p. 13.

[245] LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. Terre humaine, 1955. Réédité en 1993, p. 214. Ce passage concerne les peintures corporelles des Caduvéos (culture indigène au Brésil).

tégumentaire, parce qu'elle implique un faisceau de compétences (écriture, abstraction, rite initiatique, transformant des matières de la nature…), rend humain[246], elle inclut dans la communauté.

On notera également que le tracé de la ligne est un trait anthropologique. Il existe deux types de lignes aux relations réciproques, polymorphes, l'une pouvant se muer en l'autre. Ces deux types sont les fils et les traces. Cette taxinomie de la ligne[247] conduit donc à distinguer le fil de la trace. Le fil, filament recouvrant une surface sans la graver, se déroule en se projetant, en se tissant ou en faisant jonction entre plusieurs points ; souvent artefact (couture, tressage…), linéarité naturelle (racine, tige…) ou composante animal (poil, toile d'araignée…). L'autre type de ligne, au contraire, relie des points entre eux, dans un parcours dénué de hasard. La trace est laissée sur une surface solide, causée par un mouvement continu. La trace additive forme une couche supplémentaire tandis que la trace soustractive est grattée, incisée, gravée, par suppression de matière. À ces deux types se rajoutent une troisième catégorie, englobant les coupures, les fissures, les pliures, qui sont des ruptures, des divisions à l'intérieur même des surfaces. Ce type de ligne va nous intéresser car il concerne *Sharp Objets* et *La Piel que habito* : il s'agit du tracé des sillons qui deviennent des cicatrices parcourant les corps. La ligne permet de regrouper la peau, le livre, la page, la calligraphie, le tatouage, le parchemin, dans un geste qui rassemble le littéraire, le pictural et le biologique.

La peau est également au cœur des mythes fondateurs (ayant pour fonction le codage du réel, récit donnant du sens à la communauté). Le mythe de Marsyas[248]

---

[246] On établira un parallèle avec *le furoshiki* japonais, l'art de l'emballage. Le cadeau, le contenu, compte moins que l'emballage, le contenant.

[247] INGOLD, Tim, *Lines. A Brief Story*, Routledge, 2007. Traduit de l'anglais par Sophie Renaut, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones sensibles, 2011.

[248] Athéna avait créé une flûte à deux tuyaux, mais, lorsqu'elle en jouait, son visage prenait un aspect grotesque, boursouflé par l'appel du souffle. Elle maudit l'instrument, que Marsyas, satyre, va retrouver. La flûte, ensorcelée, émet des sons mélodieux, que Marsyas fait passer comme le fruit de son inspiration. Il parcourt la Phrygie en se vantant que même Apollon ne pourrait égaler son talent. En l'entendant, le dieu l'entraîne dans un concours musical dont le perdant devra subir un châtiment. Il l'emporte et écorche Marsyas en le suspendant à un arbre. La victoire d'Apollon sur Marsyas marque de remplacement des instruments à vent (flûte) par

constitue un fondement anthropologique, dont les mythèmes se rapportent à la peau et sa disparition par écorchement[249]. Avant d'entrer dans l'histoire, c'est-à-dire avant de laisser des traces écrites, manuscrites, témoignant de son existence, l'homme a investi son corps. La trace écrite prend origine sur la peau avant d'encrer murs, cavernes, papiers et parchemins. Le geste d'écriture est constitutif d'un geste anthropologique. Initiant un mouvement intellectuel, le dessin sur la peau permet d'appréhender l'histoire de la pensée et du langage. L'écorchement dissocie l'enveloppe cutanée, en tant qu'organe du toucher, du reste du corps ; le geste punitif d'Apollon envers Marsyas devient un paradigme de la connaissance qui met à jour l'obscurité viscérale[250]. La peau n'est donc plus une barrière écartant le sujet du monde et le séparant de la connaissance, elle en devient la condition.

Comme nous venons de le retracer, la peau est le support-clef sur lequel s'appuient les auteurs pour structurer la fiction par la réappropriation de ses savoirs. Cet état de l'art nous permet de cibler les caractéristiques majeures de la peau, et de comprendre pourquoi la notion d'enveloppe, de protection, d'interface, sont utilisés pour décrire le corps moderne. Le stigmate est une matrice pour produire de l'ordre et de la structure.

---

les instruments à corde (lyre). Elle condense l'opposition entre les Barbares et les Grecs, des bergers de la montagne contre les habitants de la Cité, les cultes apolliniens contre les cultes dionysiaques. La psychanalyse y voit le passage de l'enveloppe sonore, fournie par la musique à l'enveloppe tactile, fournie par la peau. ANZIEU, Didier, *op. cit.*, p. 69.

[249] L'un des autres grands mythe de l'écorchement concerne Saint Barthélémy, l'un des douze apôtres. Représenté sur le plafond de la chapelle Sixtine, dans la fresque du *Jugement Dernier*, Saint-Barthélémy est représenté tenant de la main droite le couteau qui a servi à son supplice – comme s'il s'était écorché lui-même. De la main gauche, il tient sa peau comme un déchet qu'il s'apprête à laisser choir en enfer, tandis que de la main droite, il offre au Christ l'instrument de son dépouillement. Voir annexes visuelles.

[250] DUMAS, Stéphane, « Les peaux flottantes : l'écorchement créateur de Marsyas », *in Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), sous la direction d'Hugues Marchal et Anne Simon. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00454091/document [en ligne], consulté de 06/07/2019, p. 153-160.

CONCLUSION PARTIELLE - CHAPITRE I

Délimiter les savoirs de la peau nous permet de mettre en évidence sa constitution, ses fonctions dans le cadre plus large de l'économie physiologique. Même si c'est le vivant dans sa dimension humaine, incarnée à travers des personnages, qui nous intéresse au cours de cette réflexion, nous remarquons que tout vivant est doté d'une membrane : l'enveloppe est le dénominateur commun, l'écorce protectrice vitale aux organismes. Cette membrane permet la transition du physiologique au symbolique. Les savoirs circulent dans le discours social, ils sont réappropriés par les écrivains et acquièrent ainsi une dimension culturelle et symbolique. La transversalité des approches disciplinaires donne accès à une exploration des caractéristiques cutanées par l'exploration des savoirs, aussi bien biologiques, psychologiques, sociologiques, anthropologiques que philosophiques.

D'emblée, nous remarquons l'existence de connexions interdisciplinaires, des usages partagés des savoirs et des figures. En instituant le rôle vital de la peau, nous relevons également ses possibles dérèglements et leurs conséquences. Nous remarquons que les dérèglements touchent des états à la fois organiques et symboliques : la lèpre désigne une maladie de peau mais c'est également la qualification de tout phénomène de stigmatisation. De la sorte, les individus stigmatisés seront considérés comme les membres d'un corps malade dont le groupe social doit être amputé.

À un niveau individuel, le corps-brûlé désignera un corps atteint de blessure, mais mobilisera également tous les corps trop sensibles, trop affectés – Norma, la fille aux troubles autistiques dans *La Piel que habito* présente ce symptôme. Nous constatons que la peau recueille tout ce qui constitue la dimension sensible du vivant – c'est sur elle que s'imprime les sens. Nous pouvons en conséquence retenir que la peau est marquée (par le groupe social, par la psyché, par le passé, par la sensorialité) et qu'elle marque (elle assigne, elle identifie). En partant de ce socle de

connaissances, une réflexion peut être engagée sur les gestes d'écriture. Comment s'élabore l'écriture et la cartographie de la peau ? Comment s'écrit la peau ? Quels outils textuels permettent-ils de lui donner chair ?

CHAPITRE II

ÉCRIRE LA PEAU : L'ACTE D'ÉCRITURE SUR UN CORPS-SUPPORT

« La surface peut se transformer en intérieur [...] le caché devient ouvert et l'ouvert devient caché[251] »

[251] LÉVINAS, Emmanuel, *op. cit.*, p. 209-210.

A. Les métaphores cutanées

« *Une réalité à fonction symbolique*[252] » : telle est, selon Michel Foucault, la définition opérationnelle des organes[253]. En ce qui concerne la peau, il s'agira donc de dévoiler le symbolique derrière la réalité, le sens au-delà de la dimension superficielle, tactile. Cette révélation surgit notamment dans la langue, qui regorge d'expressions déployées en se fondant sur la peau[254]. Expressions populaires et proverbes sont des chemins menant à une première analyse des relations entre la peau et la phénoménologie – la surface cutanée étant perçue en tant que modalité d'existence. « Être bien/mal dans sa peau » ; « risquer sa peau » (risquer sa vie), « tenir à sa peau » (vouloir rester en vie), « avoir la peau dure » (être résistant), « avoir ou faire la peau de quelqu'un » (le tuer), « être à fleur de peau » (être sensible), « être un écorché vif[255] », « les intouchables (ceux qu'on ne peut remettre

---

[252] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, *Tome 1 : La volonté de savoir*, *op. cit*, p. 194.

[253] Pris en contexte, il s'agit du sang, qui est conçu comme « une réalité à fonction symbolique », dans l'écart entre la symbolique du sang et l'analytique de la sexualité (voir : chapitre V : « Droit de mort et pouvoir sur la vie »).

[254] Depuis la fin du XIIème siècle, la peau de l'animal (*pellis* en latin, membrane externe pouvant être séparée du corps pour en faire usage, ce que donnera la pelisse, le manteau) n'est plus désignée différemment de celle de l'homme (*cutis*), mais toutes deux coïncident sous le terme générique de « peau » qui caractérise les tissus vivants recouvrant le corps de tout être vivant.

[255] Sylvia Plath est qualifiée par Régine Détambelle d'écorchée vive. On retrouve dans son analyse la problématique du toucher insuffisant, d'un manque qui se traduit dans une porosité entre le sujet et le monde, dont la tentative de résolution passe par l'écriture, le recouvrement, la page plutôt que la peau. « Sylvia Plath fit de la peau le thème dominant d'une œuvre interrompue par son suicide, en 1963, à l'âge de trente-et-un ans. Durant toute sa jeune vie, elle tâcha de lutter contre la souffrance d'être au monde. […] Adepte du grattage, l'une des formes archaïques du retournement de l'agressivité sur le corps, elle se griffait au sang […] Sylvia Plath était née sans peau. Sans doute les mains, les lèvres, les seins de sa mère ne l'avaient pas dotée d'une égide souple et intelligente, capable de se conformer, docilement, aux rugosités du monde. Une écorchée vive. Le monde extérieur lui était une frontière en dents de scie, impossible à franchir

en question), « avoir quelqu'un dans la peau » (être amoureux), « avoir la peau courte » (être impatient) ; « se pincer » (s'assurer de la réalité des choses) ; « briser l'écorce » (connaître quelque chose). Mais aussi : « Entrer dans la peau d'un personnage », usage que l'on retrouve dans *Lost Memory of Skin* – « the Professor feels like an anthropologist who has ventured deep into the jungle and has stumbled upon a survivor of a tribe[256] » – ; « changer de peau », « faire peau neuve » (changer de vie). La littérature se constitue de peau *in absentia* (le cas le plus répandu : implicitement, la peau est présente lorsqu'un corps est décrit) et *in praesentia* (lorsque la peau devient une thématique importante voire principale de l'œuvre). Didier Anzieu[257] met en évidence les trois emplois de la peau, que l'on va retrouver tout au long des analyses du corpus choisi. Le fonctionnement entre la peau et le corps est une triple dérivation : une dérivation métaphorique (le Moi comme une métaphore de la peau), une dérivation métonymique (le Moi et la peau sont le tout et la partie), et une dérivation elliptique (dans la figure de l'englobement et de l'enveloppe qu'impose la peau). La peau est une métonymie du corps[258] en tant qu'entité une et entière, et plus généralement du vivant et de la condition existentielle d'être vivant. La métaphore est entre la science et le silence, elle explique l'inconnu par un détour ; la métonymie est un objet ayant un rapport attenant avec le corps ou l'une de ses parties, qui va figurer le tout. Quand le chirurgien Robert Ledgard dit à Vicente/Vera qu'elle a la peau la plus solide du

---

sans se déchirer. […] Mais la faiblesse et l'incohérence de sa peau avaient le pouvoir de s'inverser dans l'opération poétique. En renouvelant à chaque page le pacte fragile de la peau, l'écriture lui rendait le monde habitable. DÉTAMBELLE, Régine, « La Peau défaite ». Disponible sur : http://www.detambel.com/images/30/extrait_149.pdf [en ligne]. Consulté le 23/06/2019. Texte reproduit en annexes textuelles.

[256] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 101. Traduction p. 133 : « Le Professeur se sent dans la peau d'un anthropologue qui s'est aventuré très profondément dans la jungle et vient de tomber sur un survivant d'une tribu ».

[257] ANZIEU, Didier, *L'épiderme nomade et la peau psychique*, Paris, Aspirée, 1990.

[258] Une nouvelle fois, la peau est à rapprocher du système digestif (après avoir vu que ces deux ensembles d'organes constituent des « deuxièmes cerveaux ») car celui-ci constitue aussi un réservoir symbolique : « la peur au ventre » ou « l'estomac noué », « digérer une information », « prendre aux tripes ».

monde, il fait usage d'une métonymie, insinuant la solidité psychique dont Vicente a fait preuve dans son processus de transformation en Vera. Les métaphores amoureuses tendent aussi à explorer le domaine cutané, comme nous le constatons dans la prose de Roland Barthes et chez le cinéaste François Truffaut. Roland Barthes disait dans les *Fragments d'un discours amoureux* que « le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots[259] ». Le texte devient un espace de rencontre qui figure la relation amoureuse, comme dans *Jules et Jim*, où l'on retrouve cette analogie entre la peau et le papier : « Ce papier est ta peau, cette encre est mon sang, j'appuie fort pour qu'il entre.[260] »

Le langage est organique, métaphore d'une parole comme un écoulement de sang[261] chargé de suturer la blessure de notre séparation avec le monde, « la parole est le sang qui s'écoule de la blessure et qui chercher justement à la suturer[262] ». La blessure, la plaie, la cicatrisation, l'infection sont des éléments récurrents. Pour parler du décès de sa jeune sœur, Camille Preaker (protagoniste de *Sharp Objects*) utilise l'image de l'infection : « You'll never get over It. [...] It infects you. It ruined me[263] ». La parole a besoin de la métaphore organique pour se structurer et figurer son abstraction. Dans l'analogie entre tatouage et maladie, on notera que les tatoués sont surnommés « les hommes bleus » ; or, le bleu est la couleur du choléra (par la

---

[259] BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977, p. 87.

[260] TRUFFAUT, François, *Jules et Jim*, 1962.

[261] La métaphore, chez Nietzsche, est de l'ordre du flux, du caractère liquide de l'écriture en devenir. La métaphore pluralise, elle opère des détours, des contournements de sens qui permettent de déplier des significations possibles. La métaphore est une modalité de la pensée en réseau, « instinct fondamental de l'homme dont on ne peut faire abstraction un seul instant ». NIETZSCHE, Friedrich, « Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn » [1873]. Traduit de l'allemand par Angèle Kremer-Marie, « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », *in Le Livre du philosophe*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, réédité en 2014, p. 115-140, p. 130.

[262] BRETON, Philippe, LE BRETON, David, *Le silence et la parole contre les excès de la communication*, Toulouse, Erès, 2009, p. 17.

[263] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 206. Traduction p. 313 : « Tu ne t'en remets jamais. C'est une plaie qui s'infecte. Ça m'a détruite. »

teinte bleuâtre prise par les malades), qui donne d'ailleurs lieu à l'expression « une peur bleue ». L'expression américaine *skin magazines* – dont la traduction littérale française est « magazines de peau » – identifie en Amérique les magazines pornographiques. La traduction de la langue anglaise américaine vers le français dévoile une assimilation, via le langage, entre la peau et la pornographie[264], l'organe étendu au corps. C'est là le rôle de la métaphore selon Judith Schlanger. La métaphore est entre la science et le silence, elle explique l'inconnu par un détour : « Le langage de l'organisme est le langage qui tente de répondre aux problèmes du statut de l'homme dans l'univers[265] ». Les agents de transfert[266] sont les entités susceptibles d'opérer la traduction entre le texte et le savoir. Filer les métaphores de la peau permet d'étayer les analyses que l'on en tire. Les figures épistémiques sont des greffes de savoirs sur des figures fictives. La personnification de la peau est plus rare, on la retrouve dans des cas d'investissements très forts sur le tégument, investissements qui permettent de s'exprimer à travers la peau plutôt qu'à travers la langue parlée conventionnelle. C'est le cas de Camille Preaker dans *Sharp Objects*, qui entend les mots qu'elle incise sur son corps, « I can hear the words squabbling at each other across my body[267] ». Les mots scarifiés résonnent en elle, faisant écho à ce qu'elle vit, mettant sans cesse en relation le passé et le présent.

La peau signale également la corpulence en tant que volume occupé par le corps : « N'avoir que la peau sur les os » (être maigre) ; « être enveloppé » pour désigner le corps obèse, trop gros, prenant trop de place, dont l'enveloppe est excédentaire. Mais au-delà de la peau, c'est aussi le toucher qui est une réserve langagière : « Effleurer l'esprit », « ne faire ni chaud ni froid », « être piqué au vif », « toucher un salaire », « toucher au but », « soutenir une thèse », etc. Le Professeur

---

[264] La pornographie est, elle aussi, une métonymie, de l'ordre de la réduction puisqu'elle consiste à réduire le corps à l'organe, c'est-à-dire au sexe.

[265] SCHLANGER, Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire des sciences humaines, 1995, p. 47.

[266] PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'Epistémocritique*, Lille, Presses Universitaires, 1990.

[267] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 62. Traduction p. 99 : « Je peux entendre tous ces mots se chamailler de part et d'autre de mon corps ».

est ainsi désigné par extension : « Enormous white man[268] ». Il est désigné par la couleur de sa peau et par son étendue. La métaphore de l'habitation traduit la fonction d'interface de la peau, à la fois lieu de conservation intime, espace d'expression étendu et zone ouverte sur l'extérieur. Dans *La Piel que habito*, la peau est une métonymie de l'identité sexuelle. Habiter une peau, c'est avoir un genre. Par ailleurs, la champ lexical de l'habitation admet que le corps donne une échelle spatiale à l'environnement (les mesures en *inches* et en *feet*, la construction d'artefacts modélisant la main et la préhension).

Le corps dans la fiction peut être anecdotique ou thématique[269]. Dans le premier cas, le personnage élémentaire est doté d'un corps physique. Le lecteur ne dispose à son sujet que d'informations descriptives et caractéristiques. Son corps intervient d'une façon utilitaire, pour prendre part à l'action, interagir avec l'extérieur, mais ne constitue pas lui-même un champ d'investigation. *A contrario*, lorsque l'histoire se déploie autour d'un corps dit thématique, des points de tension sont mis sur certains organes et sur l'existence en tant qu'être incarné, personnage de chair, dont le vécu constitue le cœur de l'écriture. La métaphore et la métonymie sont les deux modes d'évocation du corps. La métaphore désigne le corps via un processus imagé ; la métonymie utilise un objet pour remplacer le corps ou l'une de ses parties. La peau est au confluent de la métaphore et de la métonymie. *Lost Memory of Skin* fait appel à la fois à la peau comme image du corps, mais aussi à la peau comme représentation de l'étreinte, une peau devenue souvenir car inutilisée, non touchée. Elle se fait ainsi métaphore du désir, une métaphore initiée par *La peau de chagrin* de Balzac. Cette peau dont il est question est une pièce de cuir magique qui exauce tous les vœux de son possesseur, mais qui, à chaque désir réalisé, voit sa taille diminuer, tout en rongeant progressivement la vie de son propriétaire. La peau disparaîtra et son possesseur mourra suite à un dernier désir satisfait. Cette peau, capable de réaliser tous les désirs, est un symbole du « pouvoir » et du « vouloir », de l'orgueil (pouvoir réaliser tous se souhaits) qui prime sur la raison. Elle se fait aussi symbole de vie : perdre la peau, la réduire à peau de chagrin, c'est perdre la vie.

---

[268] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 78. Traduction p. 106 : « Un énorme Blanc ».

[269] BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, coll. Le texte à l'oeuvre, 1997.

L'expression « se réduire comme une peau de chagrin » désigne alors un objet qui se réduit jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien. Dans cette oeuvre, la peau représente une loi naturelle (le vieillissement) qui apparaît par un phénomène culturel (l'objet qu'est cette peau, le « chagrin » désignant l'onagre[270]). La peau sera par la suite plus exactement la métaphore du désir sexuel, dont le symptôme du grattage en est l'une des déclinaisons. Dans *Lost Memory of Skin*, le Kid fait le deuil de sa vie sexuelle en comparant le désir avec le grattage : « As if by giving up trying to scratch an itch that he couldn't reach the itch went away[271] ». La métaphore[272] est un indice : un objet étranger représente le corps, parle à sa place. La métaphore est notamment utilisée lorsqu'un interdit ou un tabou pèse sur un organe[273], afin de le contourner. En linguistique, les usages de la métonymie et de la métaphore, ont été délimités en tant que tropes, des figures pour lesquelles on donne à un mot une signification qui n'est pas exactement la sienne. Roman Jakobson[274] a utilisé les notions de métaphore et de métonymie de manière extensive, pour caractériser à la fois un mode de fonctionnement du langage et un mode d'engendrement du texte. La métaphore est de l'ordre de la sélection, tandis que la métonymie est de l'ordre de la combinaison. Cette dernière a été davantage en usage dans le genre romanesque, par les relations

---

[270] L'onagre est un mammifère équidé, âne sauvage d'Asie.

[271] *Ibid.*, p. 180. Traduction p. 235 : « Comme si, en ne cherchant plus à se gratter à un endroit qui le démangeait mais qu'il ne pouvait pas atteindre, il avait fait partir la démangeaison ».

[272] On émettra aussi, suivant la pensée de Susan Sontag, de la méfiance à l'égard des représentations métaphoriques, fonctionnant par une excessive réduction. La métaphore déploie la pensée tout en l'empêchant, en la restreignant. SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor*, *op. cit.*, p. 87 : « Since the interest of the metaphor is precisely that it refers to a disease so overlaid with mystification, so charged with the fantasy of inescapable fatality ». Traduction p. 113 : « Car l'intérêt de la métaphore réside précisément dans le fait qu'elle se réfère à une maladie envahie par la mystification, remplie des phantasmes de la fatalité à laquelle on n'échappe pas. ».

[273] Selon les époques, les organes ne sont pas considérés selon la même taxinomie : nous sommes passés d'un modèle ciblé sur le coeur, à un modèle centré sur le cerveau, des représentations dont dépendent la conception de la frontière entre vie et mort (mort cardiaque ou mort cérébrale).

[274] JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *in Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

de continuité permettant des digressions. La métonymie exprime une relation de contiguïté tandis que dans la métaphore, la relation entre le terme métaphorique et l'objet qu'il désigne est détruite. La métonymie est un écart par rapport à la relation normale entre langage et réalité extralinguistique, elle porte sur la référence. Chez Richard Morgan, c'est le lexique de l'enveloppe, « *the sleeve* », et la métonymie du corps comme enveloppe qui sont omniprésents. Nous retrouvons fréquemment ce lexique dans le texte, à travers l'usage de la peau comme indicateur de l'âge du corps (« my sleeve was in his early forties[275] »), dont le processus de vieillissement est redéfini. Il est ainsi question des « nouveaux-enveloppés », les individus qui viennent juste de se réincarner dans un nouveau corps, tels des nouveaux-nés : « Avoid strong adrenal shocks to the newly sleeved[276] ». L'enveloppement intervient ensuite comme une métaphore, avec le fait d'être « enveloppé », « *sleeved* » : « Takeshi Kovacs was received intact [...] and subsequently sleeved in this body[277] ». La tournure passive de cette phrase accentue l'extériorité de l'enveloppe corporelle. La métaphore donne un nom à des réalités qui n'ont pas de terme propre (ici, la dissociation entre le corps et l'esprit), en jouant sur l'écart. La métaphore a ceci de spécifique qu'elle abstrait la communication en introduisant un terme étranger au contexte du discours, à l'isotopie du texte. On parle d'interface entre l'enveloppe et la personnalité qu'elle contient, « the interface between my mind and my new sleeve[278] ».

La métonymie propose une relation d'objet fondée sur le rapport entre deux réalités extralinguistiques. C'est un rapport référentiel, comme dans : « Let my new sleeve smoke some of the lieutenant's cigarettes[279] », où le complément d'objet direct « my new sleeve » prouve la dissociation entre le dedans et le dehors, le corps devenu objet distancié. Ici, c'est l'usage de la relation contenant/contenu (enveloppe/corps),

---

[275] MORGAN, Richard, *Ibid.*, p. 13. Traduction p. 19 : « Mon enveloppe avait dans les quarante ans ».

[276] *Ibid.*, p. 12. Traduction p. 19 : « Il faut éviter les chocs aux nouveaux enveloppés ».

[277] *Ibid.* Traduction : « Par la suite enveloppé dans ce corps ».

[278] *Ibid.*, p. 78. Traduction p. 98 : « L'interface entre mon esprit et ma nouvelle enveloppe ».

[279] *Ibid.*, p. 60. Traduction p. 76 : « J'ai laissé ma nouvelle enveloppe fumer quelques cigarettes du lieutenant ».

matière/objet (chair/corporéité) qui en est fait. Chez Richard Morgan, la métonymie de la peau qui désigne le corps sert à marquer la dualité entre le corps et l'esprit et à figurer l'impensable, c'est-à-dire l'incarnation d'un esprit dans une enveloppe qui n'est pas son corps de naissance, qui ne sera que son hôte, dans une durée limitée. À la différence de la peau, l'enveloppe est un terme plus organique qui offre davantage de déclinaisons sémantiques[280], et peut intégrer d'autres entités que le corps humain. Chez Russell Banks, l'onomastique constitue une forme déplacée de la métonymie. Les personnages principaux sont nommés par leur caractéristique secondaire, c'est-à-dire leur fonction professionnelle (Professor) ou leur taille (Kid). « The Kid », donne d'emblée une connotation infantile voir immature au personnage. « *Kid* » signifie « gamin ». Le choix de ce terme, plutôt que « *child* », « enfant », fait du personnage un être familier au lecteur. Lui apposer un article défini fait de ce statut d'enfant une caractéristique qui lui est consubstantielle, non évolutive, figée. Aucun prénom n'est donné puisque « he and his name Kid have become one[281] ». La caractéristique principale du Professeur et du Kid sont leurs traits de stigmatisation, c'est pourquoi les nommer par des attributs secondaires instaure non seulement une vision d'eux alternative, mais elle insinue aussi le type de relation qu'ils entretiennent. À une seule reprise, le Professeur sera désigné par son trait d' « overeater » lorsque sa visite chez les « Overeaters Anonymous[282] » est mentionnée. La stigmatisation passe effectivement par le langage et la désignation métonymique, tout comme le Kid fait partie « both homeless and convicted sex

---

[280] En anglais, « *sleeve* » désigne en premier lieu le vêtement, le recouvrement d'une partie du corps par du tissu. « *Sleeve* », *in* https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/sleeve [en ligne], consulté le 21/01/2018. *Sleeve* est également utilisé dans la technologie de réduction gastrique, « sleeve gastrectomie ». Ces deux bornes sémantiques (le vêtement et l'ingestion) vont ainsi jalonner notre parcours de réflexion. Notons de plus que les métaphores de la peau sont utilisées pour décliner la notion de découverte, l'extraction de nouveaux savoirs. « Ôter la peau », « dépouiller », « sortir d'une chrysalide » : l'enveloppe fait partie du champ lexical de l'invention, de la nouveauté, de la rechercher fructueuse.

[281] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 9. Traduction p. 20 : « Le Kid et son nom ont fini par ne faire qu'un ».

[282] *Ibid.*, p. 122. Traduction p. 145 : « Outremangeurs anonymes ».

offenders[283]». *Overeaters* et *sex-offenders* sont des catégories, ces appellations ne désignent pas l'individu mais son appartenance anonyme à un groupe. Le groupe fait métonymie, le stigmate caractérisant également ce groupe.

Russell Banks fait usage d'un écriture blanche, neutre, minimale. L'écriture blanche est l'écho d'une voix blanche, sans intonation, transparente. Sylvie Germain souligne que « l'écriture n'est pas un état de sommeil, plutôt un état d'agonie blanche[284] ». Dans cette ère du vide que nous avons déjà évoquée, les personnages se font transparents, ils remplissent des rôles, des fonctions sociales qui deviennent leur nomination (plutôt que de les individualiser avec un nom propre ou un prénom). The Professor, the Kid, « the Envoys » (pour les « corps diplomatiques » d'*Altered Carbon*), « experimento » pour parler de Vicente/Vera. Même quand ils ont un nom, leur identité reste trouble, indéfinissable. Takeshi Kovacs vit dans le corps d'Elias Ryker, Vicente dans celui de Vera. Ces personnages sont absents à leurs propres affects, comme anesthésiés. On pensera alors à l'écriture « kafkaïenne », lorsque les auteurs de notre corpus choisissent de nommer leurs personnages de façon impersonnelle, les caractérisant uniquement par leur fonction (le Professeur et le Kid de Russell Banks, l'*Envoy* ou Corps Diplomatique chez Richard Morgan). Deux nouvelles de Kafka nous intéressent particulièrement parce qu'elles mettent en jeu la peau de leurs personnages. Tout d'abord, dans « *La Colonie pénitentiaire* », un appareil de torture grave les textes de la loi dans les peaux dissidentes. Dans cette nouvelle, les personnages sont nommés par leur fonction : l'officier (celui qui grave la peau), le prisonnier (celui est gravé), le voyageur (celui qui observe la scène de marquage). Chacun est désigné par sa fonction au sein du dispositif de torture cutané. Il s'agit de graver ou d'être gravé. La seconde nouvelle, « *Un artiste de la faim* » met en scène un jeûneur, artiste dont la discipline consiste à réduire sa peau, à jeûner jusqu'à diminuer son existence au même rythme que l'ampleur de son corps. Le jeûneur n'existe qu'à travers la privation qui réduit son enveloppe corporelle. Appeler un personnage par sa fonction fait donc écho à ces archétype kafkaïens. Par ce procédé, les personnages ne sont que des corps, des pantins dépersonnalisés, désubjectivés. Le fait même de les nommer ainsi permet de recentrer l'écriture sur le

---

[283] *Ibid.*, p. 101. Traduction p. 133 : « Des sans-abris et des délinquants sexuels ».

[284] GERMAIN, Sylvie, *Les Personnages*, *op. cit.*, p. 99.

corps des personnages. Ce modèle est applicable au cinéma, lorsqu'il est impartial, froid, documentaire, comme le sont les corps cliniquement exposés chez Almodovar. Corps au bloc opératoire, corps mutilé, corps violé, corps malade, corps brûlé… Le corps y est froidement malmené. Les corps sont donc montrés sans filtre à l'écran, marqués par des empreintes, des stigmates. Édouard Glissant parle d'une pensée de la trace[285] comme recomposition du passé à partir des seuls pouvoirs de la mémoire. Cette écriture refuse l'ornement, la fioriture, elle déshumanise, s'écarte de la subjectivité pour une neutralité. On dira de cette écriture qu'elle est utilitaire et nécessairement inscrite sur un support[286].

Si la notion d'enveloppe (et d'enveloppement, d'esprits enveloppés, de nouveaux-enveloppés, etc) est omniprésente à chaque page d'*Altered Carbon* et de *Sharp Objects*, la peau et l'enveloppe apparaissent plus discrètement dans les deux autres œuvres, se déployant plutôt comme les métaphores d'une condition existentielle et d'une souffrance corporelle. Ainsi, *Lost Memory of Skin* et *La Piel que habito* élaborent leur réflexion sur la peau à partir de leur titre. Dans son essai critique *Seuils*, Gérard Genette distingue deux grandes catégories de titres, les thématiques et les rhématiques. Les premiers annoncent la teneur du texte alors que les seconds mettent davantage l'accent sur son découpage formel ou générique. Dans le premier cas, les titres sont des concentrés métonymiques qui annoncent le contenu textuel ou mettent en avant un personnage ou un paysage emblématique. *Lost Memory of Skin* et *La Piel que habito* sont des titres métaphoriques qui annoncent la portée symbolique de leur objet principal, leur nerf narratif, la peau. On remarquera que le titre du film d'Almodovar apparaît dans une graphie rouge, pleine, volumineuse et entourée d'un contour blanc, telle une chair enrobée de peau. Ce titre

---

[285] Chez Édouard Glissant, la pensée de la trace se manifeste à travers le phénomène de créolisation comme création de nouveauté, d'inédit, par la recomposition, les pouvoirs de la mémoire qui mettent en présence des éléments hétérogènes traités de façon équivalente, sans dégradation ni diminution. GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

[286] BALLANS, Pierre, *L'écriture blanche. Un effet du démenti pervers*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 5. L'écriture blanche est : « Utilitaire, car à partir d'un certain degré de complexité, les sociétés ont dû se doter d'un outil de consignation de lois, règlements, impôts, contrats ; et minérale, puisqu'elle fut au départ gravée sur des tablettes de marbre ou d'argile. »

s'expose lors du premier plan montrant Vicente/Vera faisant du yoga, le corps vêtu d'une seconde enveloppe, ni peau, ni vêtement, une combinaison-membrane visant à cicatriser sa nouvelle peau synthétique. L'*incipit* du film annonce d'emblée son contenu, son jeu autour de l'enveloppe et de l'enrobage. À leur différence, *Altered Carbon* est un titre par extension. De « carbone altéré », il n'en sera jamais question directement dans le roman, c'est au lecteur d'interpréter le titre. Ainsi, le carbone désigne l'un des composants majeurs du corps humain. Le lecteur se doute donc qu'il sera question du corps et de son interface, de sa constitution. *Sharp Objects* est également une extension : les objets tranchants sont les outils avec lesquels la narratrice découpe sa propre peau, la tranchant pour y inscrire des mots.

Le titre d'une œuvre annonce son contenu et son fonctionnement. Le titre peut être explicite ou extensif, métaphorique, ce qui est le cas des œuvres qui exposent la symbolique de la peau, une peau que l'on habite (*que habito*), que l'on oublie (*Lost Memory*), qui se coupe (*Sharp*), ou qui s'altère (*Altered*). Il y a trois façons d'aborder le personnage dans l'écriture : par les parties du corps, par les facultés (le fonctionnement : sensations, voix, douleur, santé) et les données de base (couleur de peau[287], sexe, âge…). Le corps apparaît alors sous deux plans : celui de l'histoire et celui du discours, dans lequel quatre registres d'organicité se précisent. L'organicité occultée lorsqu'il n'est jamais question du corps ; l'organique substitué lorsque métonymie et métaphore sont d'usage ; l'organique indirect quand il n'est mention que des facultés et des données fondamentales ; l'organique direct lorsque les

---

[287] Au sujet de la couleur de peau comme métonymie du sujet, on se penchera sur les essais de Toni Morrison et Frantz Fanon. Toni Morrison étudie la construction d'une présence non-blanche aux États-Unis, réduite à des rôles caricaturaux, de faire-valoir (fureur animale, couleur locale, vraisemblance) qui établissent en négatif une identité blanche (une construction telle que celle des sujets occidentaux par rapport aux sujets orientaux pour Edward Saïd). L'individu de peau noire renvoie au blanc ce qu'il n'est pas, il magnifie ainsi ses qualités. MORRISON, Toni, *Playing in the Dark*, Harvard, Harvard University Press, 1992. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre Alien, *Playing in the Dark. Blancheur et imagination littéraire*, Paris, Christian Bourgois, coll. Titres, 1993. Frantz Fanon appuie le fait que le blanc est enfermé dans sa blancheur et le noir dans sa noirceur, ouvrant à un fantasme de blanchiment, « par intériorisation ou, mieux, épidermisation de cette infériorité ». FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. Esprits. Réédité en coll. Essais, 2015, 1952, p. 11.

organes sont au premier plan. Le corpus que nous analysons fait figurer à la fois la métonymie et la primauté du corps. Dans *La Piel que habito*, ce sera la peau et le sexe, et dans *Lost Memory of Skin*, le sexe et l'adiposité. L'organique substitué et l'organique direct nous intéressent par l'équation identitaire qu'ils proposent : l'un travaille sur le contournement, l'autre sur la chair brut, la chair en tant que substance. Dans *Lost Memory of Skin*, l'idée même de « lointain souvenir de la peau », en tant que manque de contact charnel dans une société de la transparence, est suggérée tout le long de l'œuvre, en filigrane. La métaphore de la peau et du toucher comme désir et comme contact avec autrui n'est jamais frontalement abordée. Par contre, les descriptions organiques, corporelles, de la digestion ou de l'aspect des corps, sont toujours explicites. Lors de sa première apparition, le Professeur est d'abord « an enormous white man[288] », il est désigné par la quantité massive de sa chair. Dans *La Piel que habito*, la métaphore de l'habitation est également suggérée tout au long du film, comme une modalité existentielle que chacun parvient plus ou moins à remplir : Vicente qui doit incarner de force une nouvelle peau ; Gal qui se suicide car elle ne reconnaît plus son corps ; Norma qui ne supporte pas le regard d'autrui ; Marilia qui dit porter la folie dans ses entrailles ; Robert et Zeca qui, au contraire, sont tellement confiants en leur pouvoir qu'ils en abusent… Ainsi, lors de sa crise de repli sur elle-même, internée en hôpital psychiatrique, Norma, la fille du chirurgien (traumatisée par l'accident puis par le suicide de sa mère, abusée par Vicente), incarne le Moi-crustacé, autistique, que Didier Anzieu théorisait dans le *Moi-peau*. On se rappellera, en effet, qu'en psychanalyse, Didier Anzieu parle de Moi-poulpe ou de Moi-crustacé pour désigner les corps autistiques (corps mou et corps rigide) ; ainsi que de Moi-sac (pour désigner les asthmatiques par une tentative de sentir le dedans par gonflement d'air jusqu'à sentir les limites de son corps). C'est toujours par l'image, par le langage, par l'analogie que la peau se structure et que ses fonctions peuvent être modalisées et devenir ainsi des paradigmes.

Dans *La Piel que habito*, le corps est montré frontalement, dans son intégralité et son organicité : corps opéré, corps violé… Presque la totalité des personnages apparaît nue dans ce film, à l'exception de Marilia, la servante. Chez

---

[288] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 78. Traduction p. 106 : « Un énorme blanc ».

Russell Banks, les corps sont représentés sous d'autres modalités, plus implicites : la lèpre est la une métaphore récurrente, revenant à trois occurrences, emblème de la pourriture. « The newspapers write about it like it's a leper colony[289] » ; « only now you're a registered sex offenders. It's like you're a leper and they let you out of the leper colony[290] » ; « even lepers deserve a break and shouldn't be abandoned and put under a bridge some place outside the city like garbage just because they're sick[291] ». Dans *La Maladie comme métaphore*, Susan Sontag a soulevé le phénomène de la stigmatisation qui rend monstrueux. Les maladies par invasion (cancer, tuberculose) font l'objet de métaphores parasites (contrairement aux maladies mécaniques par défaillance d'un organe). Les métaphores entraînent des représentations imagées du corps : la tuberculose crée un corps transparent par l'abondance de symptômes visibles (toux) tandis que le cancer fait du corps un espace opaque par l'invisibilité des symptômes. Toutes les mythologies des maladies sont liées à l'organe touché : pour la tuberculose, c'est le poumon qui engendre une imagerie liée au souffle, à la partie haute du corps. La tuberculose est liée au lyrisme, au romantisme, à la singularisation de l'individu ; tandis que le cancer est secret, interne. Les métaphores de la maladie sont également les corollaires de situations économiques et sociales (la tuberculose serait une maladie du dénuement tandis que le cancer est associé à l'opulence de la vie bourgeoise ; une nouvelle fois, le cancer, forme de maladie moderne, rend le malade responsable de sa souffrance, comme s'il fabriquait lui-même sa maladie). Que ce soit par implication sociale, économique ou émotionnelle (un refoulement d'émotions), le malade devient responsable de son mal. La tuberculose était au service d'une conception romantique du monde, maladie de l'individu souffrant ; le cancer est la maladie de l'autre, de l'invasion, d'une invasion rendue possible par un laisser-aller du sujet.

---

[289] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 62. Traduction p. 41 : « Les journaux en parlent comme d'une colonie de lépreux ».

[290] *Ibid.*, p . 178. Traduction p. 233 : « On est un délinquant sexuel condamné. C'est comme si on était un lépreux qu'on a laissé sortir de la léproserie ».

[291] *Ibid.*, p. 273. Traduction p. 350 : « Même les lépreux méritent qu'on leur donne une chance, et on ne devrait pas les abandonner, les mettre sous un pont quelque part hors de la ville comme des détritus simplement parce qu'ils sont malades ».

La métaphore diffère du régime organique direct qui dresse des portraits cliniques, médicaux, à l'aide d'un vocabulaire médical. Le substantif de l'organe est remplacé par des adjectifs ou des adverbes lorsque l'attention est attirée sur sa fonction. Le langage médical, comme l'explique Maylis de Kerangal, « bannit le prolixe comme perte de temps, proscrit l'éloquence et la séduction des mots, abuse des nominales, des codes et des acronymes, langue où parler signifie d'abord décrire, autrement dit renseigner sur un corps, rassembler les paramètres[292] ». Dans chacune des œuvres de notre corpus, ce sont pourtant les deux registres qui cohabitent. Le discours médical innerve *La Piel que habito* à travers les processus de transfert des savoirs dont Robert Ledgard est le passeur. *Altered Carbon* regorge de termes techniques non expliqués (*cortical stack*, *psychosurgery*, *Digital Human Freight*, *Meths*, *neurachems*…). *Sharp Objects* répertorie les symptômes du syndrome de Münchhausen par procuration[293] dont souffre la mère de Camille Preaker, ainsi que ceux qui alarment sur les processus addictifs dont la narratrice est atteinte. Enfin, *Lost Memory of Skin* absorbe des données statistiques d'une réalité sociologique. Chaque discours archive des savoirs et se construit en écho avec eux, sous le modèle d'un palimpseste de la connaissance.

---

[292] KERANGAL, Maylis (de), *op. cit.*, p. 38.

[293] Le syndrome de Münchhausen par procuration (SMPP) est un trouble psychopathologique dans lequel la mère entretient ou crée une maladie chez son enfant, afin d'attirer l'attention de médecins et experts, mais aussi de garder son enfant sous contrôle, ainsi qu'un rôle soignant, maternant, et par conséquent emprisonnant.

B. La peau, une surface palimpseste

Sylvie Germain dit qu'il est nécessaire de « donner une carnation aux mots[294] », la carnation faisant partie du processus d'incarnation. Au commencement de la culture écrite les textes étaient gravés sur du vélin, du cuir de veau – c'est-à-dire une forme de peau. Peau transgénique de Vera, enveloppes successives de Takeshi Kovacs, corps excédentaire du Professeur ; cuir, peau, parchemin, papier : la lignée de réflexion scripturale nécessite un support. En effet, le geste premier consistant à écrire sur le corps, le geste de tatouer, effectue une pratique scripturale sur de la matière vivante. Alors que le vélin est une peau morte et le papier une matière issue de végétaux, la peau humaine est un support animé, incarné, une chair porteuse d'une histoire. Les livres de peau[295] sont présents en littérature comme des objets d'esthètes[296]. Le dandy Des Esseintes d'*À-Rebours* « se résolut, en fin de compte, à faire relier ses murs comme des livres, avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par de fortes plaques d'acier, sous une puissante presse[297]. » Tout est livre, tout fait livre, tout devient livre. Cette rémanence de

---

[294] GERMAIN, Sylvie, *op. cit.*, p. 31.

[295] Shelley Jackson a pris au mot cette écriture sur la peau, cet acte de transformation de la peau en livre, à travers le *Skin Project*. Ce dispositif consiste à « publier » un texte de 2095 mots, chaque mot écrit sur un corps différent. 2095 mots pour 2095 corps, chacun porteur du tatouage d'un morphème. « A mortal piece of Art », une œuvre vivante, une œuvre dont certains supports sont déjà morts, rendant impossible sa reconstitution exhaustive. JACKSON, Shelley, *Skin Project*, 2003.

[296] En variation sur le motif de la peau, de la marque et de l'art, on citera le film *Le Dos rouge* d'Antoine Barraud (Ana Sanders Film, 2014). L'histoire d'un cinéaste, qui, en quête d'inspiration sur le thème de la monstruosité, parcourt les musées et voit un tache rouge croître simultanément sur son dos. Au fil de sa découverte des différentes versions et interprétations du monstre (Le Caravage, Gustave Moreau, Chasseriau, Léon Spilliaert), il se transforme lui-même en son propre sujet d'étude.

[297] HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884. Réédité chez Gallimard, coll. folio classique, 1977, p. 91.

l'imprimé, nous la retrouvons chez Pedro Almodovar. On distingue une pile de livres dans la cellule de Vicente/Vera, des colonnes d'ouvrages dans le bureau de Robert, des nouvelles d'Alice Munro *Runaway* (*Escapadas)* apportées par Marilia en même temps que le plateau de nourriture du petit-déjeuner (avec un parallèle entre la nourriture spirituelle et la nourriture terrestre, toutes deux nécessaires à la survie de Vicente/Vera). Lorsque Vicente/Vera tente d'échapper à son sort en se coupant, elle le fait avec les couvertures des livres de Cormac McCarthy : *Blood Meridian* (*Meridiano de Sangre*) et *The Orchard Keeper* (*El Guardian de Vergel*). Le livre est ici significatif (les titres indiquent le geste consitant à tracer un méridien de sang afin de fuir son gardien). La littérature, l'art, sont des refuges. Parmi les êtres reclus de la littérature paradigmatique du monstre, la créature de Frankenstein trouve du réconfort dans les livres :

> I found myself similar yet at the same time strangely unlike to the beings concerning whom I read and to whose conversation I was a listener. I sympathised with and partly understood them.[298]

Comme la peau, le livre est la fois un gage d'identité (s'identifier à un univers), d'intimité (se projeter dans un domaine fictif rien qu'à soi), mais aussi un espace de transmission. Livre transmis avec le plateau-repas, livre de Louise Bourgeois posé sur le plan de travail manuel dans *La Piel que habito*, la Bible du Kid récupérée dans *Lost Memory of Skin* : le livre fait lien, il est lui aussi une interface. Plus qu'identitaire, le livre est politique, il répercute des enjeux de pouvoir, comme le souligne le Professeur :

> Public librairies are the sole community centers left in America [...] The degree to which a branch of the local library itself is connected to the larger culture is a reflection of the degree to which the community itself is connected to the larger culture.[299]

---

[298] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 183. Traduction p. 207 : « Je trouvais dans mes lectures matière à bien des rapprochements avec mes propres sentiments et ma triste condition. Je m'identifiais aux personnages que j'y découvrais et que j'avais l'impression d'entendre parler. J'étais à la fois pareil à eux et étrangement différent. »

[299] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 123. Traduction p. 161 : « Les bibliothèques publiques [...] sont les seuls centres culturels de proximité qui existent encore aux États-Unis. La qualité du lien entre

Le livre, son accessibilité, fait état du niveau de culture et de réflexion d'une population. Nous remarquerons que dans *La Piel que habito*, c'est Marilia, domestique, qui amène un livre à Vicente/Vera, et non pas Robert. Le personnage subalterne décide de prendre soin non seulement du corps mais aussi de l'esprit de la détenue de Robert.

« The cutting made me feel safe. It was proof. Thoughts and words, captured where I could see them and track them[300] ». Pour Camille Preaker, l'écrit est une interface entre le présent et le passé, qui se fait archive lorsqu'il permet de marquer les temps passés. L'écriture a une fonction prophylactique, protectrice. « I thought about that word at the back of neck. *Vanish*. *Vanish* will banish my woes, I thought loopily. *Vanish* will banish my troubles[301]. » La narratrice n'est pas le seul personnage qui investit les mots pour leur pouvoir providentiel, en leur attribuant une portée salvatrice. Vicente/Vera marque également les jours passés dans sa chambre-cellule à l'aide de bâtonnets inscrits sur les murs grâce à un crayon de maquillage. L'archive, ce sera également toutes les traces des conversations entre le Professeur et le Kid, des entretiens, « What do you want from me ? / A chat[302] » qui apparaissent en italique et occupent des chapitres entiers de *Lost Memory of Skin*. L'archive serait ainsi une sélection de traces qui éclot en effaçant certaines et en conservant d'autres, donnant lieu à une dialectique spectrale entre l'absence et la présence. Le corps se fait livre et devient archive. Il nécessite alors un travail génétique[303] et archéologique afin de reconstituer ses strates. Le palimpseste est une

---

une bibliothèque locale et la paysage culturel général reflète la qualité du lien entre la population locale et le paysage culturel général. »

[300] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 63. Traduction p. 100 : « C'était une preuve. Pensées et mots, capturés là où je pouvais les voir, les retrouver ».

[301] *Ibid.*, p. 165. Traduction p. 253 : « Je pensais à ce mot, sur ma nuque. *Disparaître*. *Disparaître* chassera mes malheurs, me disais-je, en perdant les pédales. *Disparaître* chassera mes souvenirs ».

[302] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 79. Traduction p. 107 : « Qu'est ce que vous voulez de moi ? / Une discussion ».

[303] La génétique est une approche qui fabrique son objet, non pas l'œuvre mais le double antérieur de l'œuvre. Elle prend en considération un en-deçà, un fond géologique et

notion qui désigne un objet concret, un support sur lequel gratter les écritures premières pour les réécrire et les recouvrir. Il y a là une mise en scène, une mise en corps de la rature, d'un corps transformé en manuscrit qui se donnerait à voir plutôt qu'à lire. Ce processus est une traversée des formes graphiques : corps-texte, corps-tableau[304], corps-bibliothèque, corps-prospectus (instantané), corps-tablette de la loi. Dans « *À la colonie pénitentiaire* » de Kafka, l'écriture-gravure sur le corps est une métaphore de la fonction anthropologique du supplice. La peine est proportionnelle à la gravité de la faute ; une équation est établie entre délit et somme équivalente de douleur. « La loi s'écrit sur les corps. Elle se grave sur les parchemins faits avec la peau de ses sujets. Elle les articule en un corpus juridique. Elle en fait son œuvre[305] ». Les corps sont placés sous la loi de l'écriture, le corps doit dire le code, s'y conformer.

Le corps géométriquement ciselé par le scalpel et les traits de découpe de Vicente/Vera, est un sémaphore, c'est-à-dire qu'il porte des signes. Ces signes peuvent être des lettres, des chiffres, des traces, qu'elles soient d'encre, de chair (cicatrices) ou de sensations (impressions des sensations remémorées, comme le dégoût face à une odeur abjecte). Les linguistes parleront de « corpographèse » pour l'inscription de données sémiologiques sur le corps, leur mise en forme, la matérialité de l'inscription qui fait sens, comme ces lignes que dessine Robert sur le corps qu'il s'apprête à opérer, à reconstruire. « *Corpographèse* désigne l'inscription du sens sur

---

archéologique, un substrat matériel de traces. L'inventaire de ces indices permet de la comprendre comme effet de ses propres processus, l'œuvre contenant tous les résultats de la recherche dont elle est l'effet. Il s'agit de l'étude d'une œuvre d'après ses documents de travail, l'élucidation des processus qui ont présidé à sa conception et à sa réalisation. Des premières traces jusqu'au texte achevé, la critique génétique établit des conjectures sur les opérations mentales de l'auteur. BIASI, Pierre-Marc (de), « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus à l'âge numérique », *Génésis*, n°30, 2010, p. 163-175. Disponible sur : http://genesis.revues.org/133 [en ligne], consulté le 10/08/2016.

[304] Le cinéaste Peter Greenaway présente ses plans comme des parchemins de calligraphie. Le projet initial se fonde sur l'association de deux fascinations sans limites : la chair et l'encre, « une fête visuelle autour de la chair, de la peau, des mots et de la calligraphie » (GREENAWAY, Peter, *The Pillow Book*, traduit de l'anglais par Stephen Wright et Michèle Grangaud, Paris, Dis Voir, 1996, p. 28).

[305] CERTEAU, Michel (de), *op. cit.,* p. 206.

le corps autant que l'inscription du corps comme sens[306]. » Exercices physiques (le yoga de Vicente/Vera), modifications corporelles esthétiques, amaigrissement ou prise de poids (le Professeur de *Lost Memory of Skin* et ses crises d'hyperphagie, de remplissage de son enveloppe), chirurgies, sont autant de moyens qui font du corps un langage, qui y projettent du texte au même titre que les discours portant sur le corps (photographie, littérature, anthropologie, etc). Dans la série *Sharp Objects*[307], issue du roman de Gillian Flynn[308], le personnage principal, Camille Preaker, a le corps tout entier (bras, jambes, ventre, dos, à l'exception des mains et du visage) scarifié de mots (voir annexes picturales). Dans le roman, ces mots apparaissent grâce à la technique du monologue intérieur, du flux de pensées et des descriptions de ce personnage : « Sometimes I can hear the words squabbling at each across my body[309] ». Pour transférer ces mots dans la matière filmique, le réalisateur Jean-Marc Vallée les a intégrés lors du montage dans des éléments du décors, comme les images subliminales issues de l'imagination du personnage. Les mots apparaissent donc non seulement sur son corps, mais aussi dans l'espace – transposition filmique du monologue intérieur. L'ajout d'adhésif médical sur la peau de l'actrice Amy Addams a permis de représenter les entailles, respectant le schéma corporel, avec par exemple des cicatrices distordues dans le dos, car le personnage a dû se regarder dans le miroir pour se scarifier à cet endroit peu accessible. Mais les mots apparaissent aussi dans le paysage, tels une projection de l'imaginaire et du flux de pensée de Camille Preaker. L'écart entre les différents médias que sont la littérature et le cinéma permet alors un déploiement du principe narratif (le monologue intérieur) en deux formes d'exploitations propres au visuel : la représentation du corps, de l'enveloppe tégumentaire, et celle du paysage, l'un se projetant dans l'autre. Issu du grec *skaripheuein*, « inciser », du latin *scarificare*, « sacrifier » et de

---

[306] PAVEAU, Marie-Anne et ZOBERMAN, Pierre (direction), « Corpographèse ou comment on/ s'écrit le corps », *in Corpographèses. Corps écrits, corps inscrits*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 7-19. Disponible sur : https://journals.openedition.org/itineraires/321 [en ligne], consulté le 14/09/2018.

[307] VALLÉE, Jean-Marc, *op.cit.*

[308] FLYNN, Gillian, *op. cit.*

[309] *Ibid.*, p. 62. Traduction p. 99 : « Parfois, je peux entendre tous ces mots se chamailler de part et d'autre de mon corps ».

scribere, le terme latin également pour « écrire », la scarification désigne un acte d'incision qui consiste à écrire sur la peau via sa coupure, et comportant une dimension sacrificielle. Ce geste de découpe est l'acte fondateur de *Sharp Objects* et de *La Piel que habito*, mais aussi des *Yeux sans visage* (se reporter aux annexes picturales). Ce dernier fait office de manifeste d'horreur graphique par l'usage du noir et blanc qui déréalise les scènes, ôte l'organicité des corps pour en faire des signes, pour les rapprocher des métaphores textuelles et linguistiques. Le clinique se substitue à l'organique. L'opération s'effectue sur un fond blanc, vierge, faisant ressortir la noirceur du sang par contraste. Le trait du scalpel s'apparente au tracé d'un crayon qui dessine sur la peau, la délimite, la renvoie au domaine du graphique, d'un dessin anatomique duquel sortira un sang d'encre. Une fois la peau ôtée, le visage écorché est noir, surface recouverte d'encre. L'écriture offre une seconde peau, une pellicule textuelle qui artificialise le corps et le recouvre de sens. La littérature « fait peau », elle enveloppe de récits qui donnent une structure, un contenant à l'identité. C'est là la démarche de Camille Preaker dans *Sharp Objects*, qui enrobe son corps dans une enveloppe de mots scarifiés devenant des cicatrices boursoufflées, comme une membrane supplémentaire. Ces mots forment une méta-littérature, un ouvrage dans l'ouvrage, une narration dans l'œuvre elle-même. C'est son histoire, ses fantômes que la jeune femme marque dans sa peau, « you can really read me[310] ». Une histoire qu'elle ne raconte pas mais qu'elle grave. Tel un brouillon d'auteur, le tatouage (ou la scarification) fait preuve d'une intentionnalité, d'un effort pour parvenir à la formulation le plus en adéquation avec les idées, l'idéal, l'intention de sens de son porteur. Les corps sans écriture ne disent rien de plus qu'eux-mêmes, tandis que le corps écrit est un excédent, un substrat. Camille Preaker fait de son corps une cartographie de la douleur, un lexique de la souffrance infligée par autrui, transformée puis auto-infligée. L'écriture tégumentaire sert alors de genèse de soi, de processus d'auto-engendrement. En critique génétique, on désigne les brouillons d'écriture comme un « continent noir[311] », une formule que l'on peut ici interpréter dans son sens symbolique, métaphorique, notamment dans la noirceur des traumatismes qui se gravent dans la peau de Camille Preaker. Les cicatrices forment

---

[310] *Ibid.*, p. 62. Traduction p. 99 : « On peut me lire à livre ouvert ».

[311] GRÉSILLON, Almuth, *La mise en œuvre. Itinéraires génétique*, Paris, CNRS, 2008, p. 9.

un réseau expressif, un réseau de signes qui constituent un « style », une expression propre au personnage, dans la définition que donne Maurice Merleau-Ponty du style, lié à la sensorialité :

> Ce qui réunit les "sensations tactiles" de ma main et les relie aux perceptions visuelles de la même main comme aux perceptions des autres segments du corps, c'est un certain style des gestes de ma main, qui implique un certain style des mouvements de mes doigts et contribue d'autre part à une certaine allure de mon corps. Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art. [312]

Le geste révèle l'unité expressive du corps qui se saisit, il donne forme à la pensée. Le toucher permet la constitution du sujet, dans une indistincion entre « l'expression » et « l'exprimé ».

La marque, comme le croquis fait sur du brouillon, est une trace de soi ; un codex (ensemble de feuilles cousues) à valeur psychologique, un marginalia (note manuscrite) de soi (constitué de brouillons, notes, plans). Avec elle, « on se légende, on crée des sous-titres personnels[313] ». Pour filer la métaphore, on dira que l'inscription donne un titre au corps, qu'elle constitue son péritexte : ni en dedans, ni en dehors, c'est un vestibule, une cristallisation de sens, une invitation à partir à l'assaut d'une frontière. Dans une scène de *flashback* de l'adaptation en série de *Sharp Objects*[314], Camille Preaker, après s'être rendue dans un centre de désintoxication quelque temps avant son retour à Wind Gap, soulève sa chemise pour que sa nouvelle camarade de chambre, également internée parce qu'elle se scarifie, puisse voir une inscription qui y figure. Cette inscription, « *fuck you* », est à la fois une réplique, une menace « *fuck u up* », et une façon de se présenter et de s'assimiler par la ressemblance (comme Alice, elle se sent *fucked up*, perdue). Le corps tatoué comporte une forme d'intertextualité, une mosaïque de références qui le placent dans une posture de réécriture. Ce corps-bibliothèque maintient la mémoire vivante et se fait archive. Les anfractuosités du récit concèdent au corps un relief qui

---

[312] MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, p. 187.

[313] GUAY DE BELLISSEN, Héloïse, *Parce que les tatouages sont notre histoire*, Paris, Robert Laffont, 2019, p. 127.

[314] VALLÉE, Jean-Marc, *Sharp Objects*, *op. cit.*, épisode 3.

entremêle les sinuosités de son vécu. Le grec *poros*[315] qui donne son nom à la porosité signifie « passage », ce qui fait passer d'un en-deçà à un au-delà, transforme, rend autre, fait franchir des frontières et ouvre à l'altérité. Arlette Farge définit l'archive par sa matérialité préhensible que l'on rencontre par le toucher. Le toucher, le contact, c'est justement ce que cherche Camille Preaker à éviter à tout prix. Systématiquement vêtue de vêtements couvrants, y compris lors de relations charnelles, elle évite la découverte de son corps-archive, corps de traumatismes qui pourrait être lu par le toucher de ses cicatrices. Le contact avec le document conservé est une expérience sensible initiée par la peau. « L'archive est une brèche dans le tissu des jours, l'aperçu tendu d'un évènement inattendu[316] », la trace matérielle d'événements intimes qui auraient dû restés tus – à l'instar des scarifications de Camille Preaker. L'archive fonctionne comme les marques du corps, expressions d'une individualité qui ne se serait pas affichée sur un autre type de support. Pour *Sharp Objects*, les traumatismes se révèlent ainsi dans les blessures auto-infligées, archives d'autres évènements traumatiques antérieurs – viol, décès d'une sœur, mère malade. Les mutilations et leur tissu cicatriciel représentent aussi une constance qui perdure à travers le temps. L'archive relie des strates temporelles entre elles. Elle se fait passerelle menant à un passé oublié qui ressurgit grâce à la preuve concrète que sont le papier ou la peau. Parmi la pléthore de mots mentionnés au cours du roman et de son adaptation, plusieurs sont récurrents. « *drain* », « *cherry* », « *sick* », « *gone* », « *wrong* », « vanish » et « *falling* », sont ainsi des termes qui résument le passé tourmenté du personnage. « *Drain* » (vider, égoutter) désigne le sang, mais aussi l'alcoolisme dont souffre le personnage. « *Cherry* » (cerise), est le fruit décrivant les jeunes filles américaines, « we were so shiny, luscious on the outside, but there was that dark hard pit[317] ». « *Sick* » (malade), malade de se scarifier, malade suite aux substances que lui inoculait sa propre mère pour la rendre fiévreuse

---

[315] MALDINEY, Henri, « Rencontre avec Henri Maldiney », *in L'Architecture au corps*, sous la direction de Chris Younès, Philippe Nys, Michel Mangematin, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 9-23.

[316] FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989. Réédité en coll. Histoire, p. 13.

[317] VALLÉE, Jean-Marc, *Sharp Objects*, *op. cit.*, épisode 6, 00 : 31 : 10. Traduction : « "Cherry". C'était logique. On était si brillantes. On était pulpeuses en apparence, mais à l'intérieur, il y avait ce noyau, sombre et dur. »

et pouvoir prendre soin d'elle, atteinte du syndrome de Münchhausen par procuration. « *Gone* » (parti.e), pour avoir fui son lieu d'enfance afin de mener sa propre existence. « *Wrong* » (faux.sse), pour exprimer les jugements à son égard, mais aussi dans le cadre de la narration à suspens, pour l'aiguiller vers d'autres pistes ; et « *falling* » (tomber), signifiant l'échec dans lequel elle a l'impression d'être enfermée. L'archive figure l'absence, elle restitue ce qui a été perdu, c'est une trace de l'écoulement du temps qui advient par le toucher. L'écriture est le tracé qui relie la main au cerveau, l'expression du corps sur le papier, « l'empreinte maintient l'idée d'une impression de l'histoire, faisant du cerveau l'imprimeur et du corps le papier tatoué de nos histoires[318] ». L'écriture est liée au corps. Selon Jean-Luc Nancy, c'est un geste pour toucher au sens, qui exécute un processus d'extériorité, une condition d'intériorisation du monde environnant. L'écriture est la condition d'un toucher. Le toucher, ici, est simultanément une recréation de soi par l'écriture et un geste sensoriel.

Le titre de l'œuvre *Sharp Objects* a été traduit en français par *Sur ma peau*. Ces choix de vocabulaire, n'ayant pas la même signification, révèle les deux faces de l'inscription tégumentaire : *sur*, à l'extérieur, visible, mais aussi *coupant*, *tranchant* (*sharp*), marquant la coupure qui mène à l'intérieur, au *dedans*. Ce choix révèle que la marque se situe à la fois *dans* et *sur* la peau, elle relie l'intérieur à l'extérieur, conjugue l'être et le paraître. David Le Breton parle d' « extimité » pour recouper cette aspiration à une investigation du dehors pour comprendre le dedans : « Pour prendre enfin chair dans son existence, il importe de multiplier les signes corporels de manière visible, se mettre hors de soi pour devenir soi. L'intériorité se résout en un effort d'extériorité. L'intimité s'efface devant l'extimité[319] ». Si nous songeons à ce préfixe, *ex*, il en ressort deux acceptions. *Ex* marque tout d'abord la sortie, la séparation, le point de départ. Mais *ex* marque aussi ce qu'une personne, un objet, une région a été et ce qu'elle a cessé d'être. C'est donc l'idée d'une rupture à l'origine du processus d'inscription externe sur la peau que constitue l'excription. Le tatouage ou la scarification donnent l'occasion d'une reformulation, il disent autrement un

---

[318] ANDRIEU, Bernard, « Plaisirs de la chair », *in Les cultes du corps. Éthique et sciences*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 175-207.

[319] LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 229.

fait, un évènement déjà advenu. L'intime rendu visible s'écrit sur la peau après un processus de reformulation, de traduction. La peau cristallise les interactions entre le sujet et le monde, elle constitue une surface d'expression et d'écriture, permettant ainsi une mise en abyme de l'acte littéraire. Marie-Anne Paveau, chercheuse en sciences du langage, soutient que le tatouage écrit fait en effet du corps un support de discours dont tout porte à croire qu'il possède, comme tout discours, un producteur, un récepteur, une forme et une interprétation[320].

La marque se fait donc palimpseste, une notion qui s'applique sur le corps dans sa matérialité même, acte d'écart entre le corps de surface et le corps profond qui sont deux réalités dissociées, comme nous le constatons dans le vécu corporel du Professeur :

> His outer body, its enormous size and shape and its social and physical liabilities, is a significant, unavoidable part of the Professor's public life [...] His inner body and its needs, however, are his secret life, which by and large he keeps locked away, even from himself. [321]

Le Professeur se vit comme constitué de deux corps, deux réalités superposées par lesquelles il s'incarne. Le palimpseste fait écho à la métaphore de la stratigraphie (en géologie, la stratigraphie est une méthode d'étude de la stratification des roches sédimentaires, et de l'âge relatif des terrains). Le corps-palimpseste révèle ses différentes épaisseurs, son vécu, ce qu'il a enduré au fil du temps. Takeshi Kovacs se modélise de la même façon, il se sent double, « the lock I had on my conditioning was making me pant[322] ». Son enveloppe est déjà écrite lorsqu'il atterrit en elle, portant les traces de son ancien propriétaire. Ainsi, Elias Ryker (personnalité

---

[320] PAVEAU, Marie-Anne, « Une énonciation sans communication : les tatouages scripturaux », *op. cit.*

[321] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 157 : « Son enveloppe corporelle, par sa taille gigantesque, sa forme et ce qu'elle représente comme handicap social et physique, constitue une partie importante et inévitable de la vie publique du Professeur [...] Son corps intérieur et ses besoins, en revanche, constituent la vie secrète du Professeur, une vie que, globalement, il garde sous clé et à distance de tous, y compris de lui-même. »

[322] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 237. Traduction p. 292 : « Résister à mon conditionnement était presque douloureux ».

précédemment implantée dans cette enveloppe) était fumeur, alors que Takeshi ne l'est pas : « Whoever owned this body before was a smoker, and I'm not. It's a real pain in the balls[323] ». Même s'il tente de juguler les habitudes et les penchants de sa nouvelle enveloppe, Takeshi Kovacs reste sous son influence, soumis à ses impératifs : « I tried for an even tone that Ryker's hormones would not let me have[324] ». Le palimpseste repose sur la possibilité de reformulation : redire d'une nouvelle façon, percevoir le corps comme un brouillon qui attend des corrections, comme un carnet intime, un « carnet complètement rempli[325] ». Le processus d'édification du palimpseste (par la rature, la réécriture, le recouvrement), est comparable avec la structure des récits du corpus, notamment *La Piel que habito*. Ceci est patent dans la constitution d'un nouveau corps, un corps réécrit, reconstruit sur une chair première, la chair de Vera, palimpseste de la chair de Vicente que l'intention de Robert Ledgard a modelé au fil de différentes phases de brouillon. Le support papier permet la rature, trace visible d'un cheminement de pensée. La rature met en coprésence l'avant et l'après. Ratures (concept de changement, de suppression, de substitution, de déplacement, de suspension), biffures (manifestation physique) et caviardage (tout devient noir, le noir du sang, de Vicente qui s'égorge, incapable d'habiter le corps de Vera) sont au principe du geste génétique. Geste qui, nous remarquerons, est exprimé à travers la métaphore organique : naissance, embryon, gestation, engendrement, ramification, croissance…

Il y a trois phases dans l'élaboration de l'œuvre : pré-rédactionnelle, rédactionnelle, et éditoriale. Ces phases façonnent les corps conçus par Pedro Almodovar et Richard Morgan. La phase pré-rédactionnelle correspond à la conception psychique de l'œuvre-corps. Cette étape concerne Robert Ledgard (*La Piel que habito*) réfléchissant à la création d'une peau artificielle, ainsi que la possibilité technique de la technologie de l'enveloppe dans laquelle Takeshi Kovacs

---

[323] *Ibid.*, p. 85. Traduction p. 107 : « Le propriétaire de cette enveloppe était fumeur et moi pas. Ça me casse les couilles. »

[324] *Ibid.*, p.311. Traduction p. 380 : « Ai-je essayé d'expliquer sur un ton égal, mais les hormones de Ryker m'en empêchaient ».

[325] IRVING, John, *Until I Find You*, New-York, Random House, 2005. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Josée Kamoun, *Je te retrouverai*, Paris, Seuil, 2006, p. 91.

(*Altered Carbon*) va se réincarner. Si l'on fait une analogie entre la conception de l'oeuvre-corps et la conception de l'oeuvre-livre, il s'agit de l'état *in statu nascandi* (état naissant) : une écriture remplie de potentialités. La pensée à l'œuvre, la pensée en train de se constituer, s'incarne sur les tracés pré-chirurgicaux du corps de Vicente/Vera, qui suturent son corps par parties, par assemblage. Cette combinaison entre la pensée et le tracé relève d'une analyse diagrammatique[326] qui donne une forme visuelle aux intuitions. Le diagramme est une notation graphique de ce qui précède la pensée, il associe l'invisible au visible. Le concept de diagrammatisation met en avant, notamment dans la réflexion menée par Gilles Châtelet[327], le geste, le parcours, dont le champ d'application est l'étude de brouillons, l'œuvre en cours de réalisation, *in process*. Le brouillon contient ainsi des variantes en puissance, ce qui aurait pu advenir. Vera/Vicente est considérée par Robert comme son chef-d'oeuvre. Mais elle est également l'objet d'une histoire, celle des traumas que le chirurgien a vécu, ainsi que le fruit de ses recherches scientifiques aboutissant à une peau parfaite. Ensuite, la phase rédactionnelle correspond à la mise en acte, à la concrétisation de ces possibilités en puissance qui s'actualisent (la capture et l'opération de Vicente ; la mort de Takeshi et le réenveloppement de sa puce de personnalité). Enfin, la phase éditoriale est une mise en service de ces nouveaux corps, de leur « publication » (au sens de rendre public, rendre visible, faire exister dans l'ordre du visible). La genèse concerne l'histoire de ce qui s'est passé entre la première idée du projet et le moment où le texte paraît sous forme imprimée (nous conservons ici l'analogie entre projet d'écriture/publication et idéal du corps/ élaboration artificielle de celui-ci). Cette opération a lieu au cours du prologue d'*Altered Carbon*, lorsque Takeshi Kovacs est encore dans son ancienne enveloppe. *La Piel que habito* est une oeuvre entièrement vouée à ce déroulé, l'élaboration du corps de Vera à partir de celui de Vicente était l'objet même du film. Dans *Lost Memory of Skin*, ce processus d'élaboration d'une « oeuvre-corps » est plus subtil. On peut y voir la démarche du Professeur cherchant à changer le Kid, à l'améliorer, à

---

[326] Le diagramme est une combinaison de deux autres mots grecs *dia-graphein* (inscrire) et *gramme* (une ligne), ayant donc une double nature (écriture et image).

[327] BATT, Noëlle (direction), *Penser par la diagramme. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet, in Théorie, Littérature, Enseignement*, Presses Universitaires de Rennes, n°22, 2004.

le soigner : « The Professor entends to cure the Kid of his pedophilia[328] ». *Sharp Objects*, néanmoins, fait un écart par rapport au trois oeuvres qui se composent autour d'un processus d'amélioration. La narratrice, quelques lignes avant la fin, se mutile violemment : « I clipper a knife up my sleeve and in the bathroom, I stripped of my shirt and dub it deep into the perfect circle on my back[329] », ne cherchant pas une amélioration mais une destruction dans la lignée des scarifications déjà présentes sur son corps. Un choix différent est fait dans l'adaptation du roman par Jean-Marc Vallée, avec une rédemption finale, une cessation des blessures auto-infligées.

Les personnages reconstituent chacun à leur façon leur propre palimpseste existentiel, tentant de retrouver des archives situées entre la mémoire et l'oubli. Ainsi, l'œuvre d'Almodovar est une projection d'idées incarnées sur des personnages : « En las demás películas la puesta en escena está ante todo al servicio de la historia, y no de la temática que trata […] : los personajes son, de entrada, unos símbolos y encarnan esencialmente ideas.[330] » La notion de corps-palimpseste désigne cette incarnation stratifiée par le temps et marquée par des empreintes (représentations indicielles du corps), des traces qui lui apposent son identité propre et son histoire, dont les couches inférieures transparaissent en filigrane.

Le corps demande ainsi à être déchiffré. Dans *La Démangeaison*, Lorette Nobécourt fait parler le corps dans sa dimension excessive. La peau d'Irène, narratrice et protagoniste, se présente comme une surface scriptible, une « peau recouverte de ces hiéroglyphes haineux[331] », une surface lisible, marbrée de psoriasis et soumise à une irritation impossible à endiguer, « une haine à fleur de peau,

---

[328] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 159. Traduction p. 2018 : « Le Professeur a l'intention de guérir le Kid de sa pédophilie ».

[329] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 251. Traduction p. 378 : « J'ai glissé un couteau sous ma manche, et je suis allée dans la salle de bains, j'ai retiré ma chemise et j'ai enfoncé la lame, profondément, dans le rond de peau intacte ».

[330] STRAUSS, Frédéric, *Pedro Almodovar, un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*, Madrid, El País, 1995, p. 68. Traduction (nous traduisons) : « Dans les autres films, la mise en scène est avant tout au service de l'histoire, et non du sujet […] : les personnages sont, d'emblée, des symboles et incarnent des idées. »

[331] NOBÉCOURT, Lorette, *op. cit.*, p. 18.

dénoncée par [s]on corps[332] ». Le corps parle avant les mots, il exprime ce qui n'a pas pu encore être verbalisé : « Le texte s'en imprimait sur [s]on épiderme, annonçait [s]a parole prochaine[333]. » Plus que de lire le corps, l'écriture permet de le soigner par sa réappropriation. La maladie empêche l'autorégulation du corps, elle contraint le sujet à ne plus pouvoir se contrôler qu'avec des substance externes (médicaments). L'écriture est un remède contre la pathologie, « [l]a saleté d'orchidée crevée par le langage[334] » (l'orchidée étant la fleur animale, la maladie rongeant la narratrice de l'intérieur).

Le graphisme, à partir du moment où il se constitue en tracé sur une page, est un type d'élaboration intellectuelle, de l'ordre de la genèse d'une pensée, un dispositif qui donne une forme visuelle aux intuitions, qui fait intermédiaire. Dans *Sharp Objects*, la peau en est le support privilégié :

> I am a cutter, you see. Also a snipper, a slicer, a carver, a jabber. I am a very special case. I have a purpose. My skin, you see, screams. It's covered woth words – *cook, cupcake, kitty, curls* – as if a knife-wielding first-grader learned to write on my flesh.[335]

Sharp Objects fait acte d'une irrésistible pulsion d'écriture qui anime la narratrice, une tension qui n'est pas jugeable. Les mots à l'état de latence, restés en puissance dans son esprit, doivent impérativement trouver leur résolution, leur actualisation sur la peau. La mention du verbe « *scream* », hurler, nous fait penser à Marguerite Duras, pour qui « écrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit[336] ». C'est effectivement un geste d'écriture que le cri traverse, un cri intérieur, textuellement extériorisé.

---

[332] *Ibid.*, p. 20.

[333] *Ibid.*, p. 40.

[334] *Ibid.*, p. 67.

[335] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 60. Traduction p. 96 : « Je me coupe, voyez-vous. Je me taillade la peau, je l'incise. Je la creuse. Je la troue. Je suis un cas très particulier. Je n'agis pas ainsi sans raison : ma peau hurle. Elle est couverte de mots – *cuire, bonbon, minou, boucles* –, comme si un élève de cours préparatoire avait appris à écrire sur ma chair, avec un canif. »

[336] DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1993, p. 28.

« Il n'est de seuils qu'à franchir[337] ». Si « chaque personnage est une peau expérimentale[338] », cela implique que chaque personnage revêt une peau, un rôle, un masque, une identité, mais qu'il constitue aussi un laboratoire à lui seul, un seuil à partir duquel le créateur expérimente. Le corps est une surface blanche à écrire, le personnage de roman est une page blanche en cours d'écriture. La peau-écran est une surface de projection, d'extériorisation, de mise en scène d'un vécu. Jean-Luc Nancy parle d'une *excription* du corps : « L'excription de notre corps, voilà par où il faut d'abord passer. Son inscription au-dehors, sa mise hors-texte comme le plus propre mouvement de son texte : le texte même abandonné, laissé sur sa limite[339] ». La page blanche est telle une peau : elle reçoit et excrète ; elle reçoit l'écriture, la tradition culturelle, si bien qu'elle se fait objet de conservation[340], et produit de la nouveauté, de l'invention.

Le lien entre corps et langage s'appuie sur la notion de médium, de support de communication. Toute représentation nécessite un médium pour s'incarner ; le médium se fait alors transparent pour la laisser apparaître. Pour qu'une image nous imprègne, elle doit se détacher du support et être transposée dans notre imagination. Le support est donc cet intermédiaire fragile, emprisonné dans une dialectique entre le « voir » et le « cacher », entre le patent et le transparent. Les personnages principaux de notre corpus sont dans une phase de transition, de médiation, de réinvention. Cette réinvention, comme nous le constaterons, passe par la reconstruction onomastique qui façonne un nouveau personnage par-dessus le personnage existant, en palimpseste. Le Kid, dans un passage méta-littéraire, dit qu'il se sent comme un personnage fictionnel : « You're almost somebody else and not anonymous either but a real person. Or almost real. As real as a character in a

---

[337] GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987. Réédité en coll. Points, 2002, p. 413.

[338] GERMAIN, Sylvie, *op. cit.*, p. 80.

[339] NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, coll. Sciences humaines, 2000, p. 14.

[340] Michel de Certeau considère l'écriture et le projet scriptural comme une idée moderne, celle d'une société qui serait une page blanche (par rapport au passé) devant à la fois s'écrire elle-même et refaire l'histoire. L'écriture serait par conséquent une pratique mythique moderne qui peut accumuler le passé. DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*

book anyhow[341] ». L'écriture est, par définition et par son principe même, un acte de distanciation, de reformulation.

À l'instar de Peter Greenaway[342] qui utilise le cadre cinématographique comme une toile et établit une double mise en abyme en faisant de ses personnages eux-mêmes des canevas blancs, Pedro Almodovar tisse un cadre à la visée à la fois esthétique et épistémologique. Chez le cinéaste britannique, Nagiko, dans *The Pillow Book*, devient un support calligraphique pour son père puis pour ses amants, considérant le corps comme un livre et les livres comme des corps. Le corps se mêle au livre, tous deux ne forment plus qu'un seul support :

> J'ai appuyé ce livre sur mes yeux, sur mon front, sur mes joues. J'ai tenu ce livre ouvert sur mon ventre. Je me suis assise en souriant sur ce livre, jusqu'à ce que ma chair se sente unie à sa couverture [...] Je me suis agenouillée sur ce livre jusqu'à faire saigner mes genoux.[343]

L'écran du cinéaste est saturé d'images qui se succèdent, de références. Le montage superpose les pages des notes de chevet de Sei Shonagon aux souvenirs de Nagiko. Les plans en noir et blanc se mélangent aux plans en couleur, et les couleurs principales, le noir, le blanc, le rouge et l'or, sont celles de la calligraphie. Cette aspiration esthétique se retrouve chez le cinéaste espagnol car il transforme le cadre cinématographique en surface référentielle aux nombreux hypotextes. On y retrouve des tableaux (*La Vénus d'Urbino* et *La Vénus d'Organiste avec Piano*) qui sont

---

[341] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 170. Traduction p. 222 : « On est presque quelqu'un d'autre, pas non plus un anonyme, mais quelqu'un de réel. Ou presque réel. En tout cas aussi réel qu'un personnage de livre ».

[342] Peter Greenaway choisit le recul de la caméra et privilégie les procédés de distanciation pour pouvoir situer les personnages dans le paysage. Ainsi, le spectateur regarde et essaye de comprendre les personnages, mais qu'il n'est pas tenté de s'identifier à eux. Il y a toujours un personnage qui regarde à distance, en retrait, auquel le spectateur s'identifie. Par ailleurs, sa démarche consiste à dessiner chaque plan, et chaque dessin doit correspondre à une image qui reste à l'écran, d'où la densité des plans fixes dans sa filmographie. GREENAWAY, Peter, Entretien avec Agnès Berthin-Scaillet, *l'Avant-scène Cinéma*, « Peter Greenaway. Fête et Défaite du corps », n° 417-418, décembre 1992-janvier 1993, p. 1-13.

[343] GREENAWAY, Peter, *The Pillow Book*, traduit de l'anglais par Stephen Wright et Michèle Grangaud, *op. cit.*, p. 107.

dupliqués et mis en abyme dans les postures des personnages (voir annexes visuelles). Vicente/Vera reprend la pose alanguie des Vénus, qui représentent un idéal de beauté, ainsi que l'amour conjugal et charnel. En aspirant à transformer Vicente/Vera en l'un des tableaux qu'il collectionne, Robert Ledgard renforce son rôle de Pygmalion souhaitant conformer sa créature à son idéal esthétique. Un idéal qu'il ne peut réaliser que par la chirurgie, le travail de la chair, un acte intrusif dans lequel on voit une référence aux performances de la plasticienne Orlan. Orlan assimile le bloc opératoire à une scène théâtrale où chacun devient capable de réinventer son rôle (nous reviendrons sur son oeuvre dans le cadre de notre réflexion autour du démiurge). D'autres regards sont aussi mis en abyme, par l'omniprésence de caméras de surveillance situées dans la chambre de Vicente/Vera et permettant de la voir jusqu'au plus proche de son épiderme. Les personnages sont intégrés dans un cadre référentiel et temporalisé par des ellipses qui soulignent la dimension artificielle de la construction cinématographique.

Ce questionnement métafictionnel qui se déploie par la multiplication des surfaces réfléchissantes (caméra de surveillance, tableaux, vitres) tend à montrer que le miroir, stade ultime de la représentation, est le nerf de *La Piel que habito*. Point de convergence, il attire les regards ; le miroir est un non lieu, une utopie localisée dans un objet. Michel Foucault dit que : « Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, […] qui me permet de regarder là où je suis absent[344] ». Le miroir reconstitue une image de soi, une image creuse, inconsistante. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme, c'est seulement dans la photographie que nous nous concentrons sur son absence[345]. Almodovar joue avec cette absence : Vicente/Vera est davantage vue sous un angle filmé dans le film (dispositifs de surveillance), par la mise en abyme, comme un corps absent. Le corps de Vicente est l'absent, remplacé par celui de Vera.

Photographie et cinéma sont des arts de la peau, dans le sens où ils s'impriment originellement sur des *pellicules* et fonctionnent à partir de la lumière.

---

[344] FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres. Hétérotopie » Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *in Architecture, Mouvement, Continuité*, n °5, 1984, p. 46-49.

[345] BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », *in Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1958. Réédité en 2011, p. 9-17.

Roland Barthes, dans *La chambre claire*, énonce que : « La lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié[346] ». La photographie reproduit à l'infini quelque chose qui n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. Au cinéma, contrairement à la photographie à laquelle rien ne survit selon Roland Barthes, l'écran ne fait pas office de cadre mais de cache. Le personnage qui en sort continue à vivre, alors que la personne photographiée ne sort pas du cadre, l'image est immobilisée. La photographie suscite une confusion entre les registres du réel et du vivant ; si elle atteste qu'un objet fut réel, elle pousse aussi à croire qu'il est vivant. Le cinéma offre une libre présence des choses « dépouillant l'image des constructions signifiantes liées à la représentation des actions[347] ». La caméra filme et recueille la trace des choses, sans que celles-ci ne soient prises dans des filets narratifs. Des instants d'ascèse narratives, de contemplation, sont à relever dans l'adaptation de *Sharp Objects*, ainsi que dans *La Piel que habito* : les moments où l'on voit Vicente/Vera, silencieuse, sculpter, peindre et graver les murs de sa chambre, ainsi que les passages de déambulations, avec une musique intradiégétique, dans *Sharp Objects*. L'absence de paroles ou de dialogue n'est pas une absence de sens : c'est une autre façon de le faire émerger, par la force de la présence. Ce sens est à saisir dans ses deux acceptions : en tant que sens signifiant, sémiologique, et en tant que sensorialité.

La présence du corps au cinéma cristallise les projections que nous faisons sur la peau, comme espace de fantasmes[348], de souffrance, de création identitaire ; mais

---

[346] BARTHES, Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

[347] MACÉ, Arnaud, « La matière et le sens : notes sur le langage silencieux des choses au cinéma », *in Le silence et les arts visuels*, sous la direction d'Adrienne Boutang et Nathalie Pavec, Paris, Michel Houdard, 2016, p. 165-78, p. 177.

[348] Dans *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2014), c'est à travers l'identification entre le personnage de l'alien et la comédienne fétiche d'Hollywood, Scarlett Johansson, que le réalisateur Jonathan Glazer instaure un jeu ironique sur le statut de l'actrice. Son corps, tant de fois exposé, semble être connu de tout spectateur, alors qu'il n'est qu'un véhicule, un outil de travail déconstruit par cette peau-chrysalide. L'actrice est identifiée à l'alien qu'elle joue, l'entité venue d'ailleurs, par son statut intouchable et séduisant, familière au spectateur qui croit la connaître à force de la voir apparaître sur des écrans. Mais elle reste hors de portée.

aussi comme masque ou figure d'idolâtrie. Un jeu de double mise en abyme est projeté dans *La Piel que habito* : Robert observe sur des écrans Vicente/Vera, enfermée dans la chambre où elle est retenue prisonnière ; tandis que Vicente/Vera a elle-même un écran à disposition dans cette chambre, sur lequel on la voit regarder trois programmes qui représentent trois aspects de son existence en captivité. Il s'agit d'abord du sacre d'un homme se couronnant, que l'on peut percevoir comme l'avènement d'une nouvelle identité. Le deuxième programme est un documentaire animalier dans lequel une antilope est pourchassée par un guépard, où l'on projette la traque de Vicente par Robert. Enfin, une initiation au yoga est projetée, discipline par laquelle Vicente/Vera va se réapproprier son nouveau corps. C'est cette dernière projection, le programme initiant au yoga, qui sera déterminante pour Vicente/Vera. Le yoga est présenté comme « se puede praticar en la cama de hospital, en la casa[349] ». On notera que la traduction française transforme le terme « *casa* », qui signifie « maison », en « prison » (« le yoga peut se pratiquer n'importe où, à l'hôpital ou en prison »), avec une insistance sur la captivité de Vicente/Vera, et sur le moyen d'en sortir. En effet, le yoga permet de se réfugier dans un lieu où aucun élément étranger n'a accès, en soi-même. Vicente/Vera aura également accès à l'oeuvre de Louise Bourgeois qui est projetée, qu'elle s'appliquera à reproduire. Les poupées de chiffon (voir annexes visuelles) aux coutures-sutures apparentes font écho au corps suturé de Vicente/Vera, poupée aux mains du chirurgien plastique comme les sculptures le sont aux mains de la plasticienne. À partir de ces projections télévisées et de livres sur Louise Bourgeois, Vicente/Vera se lance dans une pratique graphique qui lui permet d'extérioriser sa frustration et sa colère. Les regards-caméras se multiplient, appuyant cette mise en abyme et cette impression d'étouffement, de personnages emprisonnés dans un cadre.

Trace, archive, oubli, répétition, technique s'entremêlent dans la mise en abyme des corps par l'écran. Le corps-fantôme de Vicente parle à travers le corps présent de Vera, l'existence antérieure du Kid lui revient lors d'anamnèses, tout comme celle de Takeshi Kovacs réincarné dans une nouvelle enveloppe. L'image

---

[349] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 01 : 31 : 20.

devient une trace par la répétition, la spectralité[350], la hantise[351]. Le spectre crée un régime de croyance inédit, ni mort, ni vivant, sa vision ne relève ni de l'hallucination ni de la perception. Le spectre fait trace, c'est une survie, un supplément. Le spectre est incarné, incorporé : il est un devenir-corps, « une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit[352] » selon Jacques Derrida. Le spectre, c'est le fantôme dans la matrice, Vicente enfermé dans le corps de Vera, Takeshi Kovacs enfermé dans l'enveloppe d'Elias Ryker, un adolescent encore enfant (le Kid) enfermé dans le corps d'un délinquant sexuel… Le régime de la spectralité est une modalité du palimpseste, d'un palimpseste incarné. C'est la survie de deux êtres dans une même enveloppe.

On retrouve dans *La Piel que habito* les leitmotivs almodovariens[353], dont le souvenir et la trace font partie : le double (double vie, double identité de Vicente devenu Vera, son identité de substitution faisant rupture avec l'antériorité) ; les personnages-clefs (la servante, le transsexuel, la figure paternelle défaillante et dégradée, le drogué, la prostituée), des structures duelles, la transgression (*Pepi, Luci, Boni y otras chicas del Monton*, 1979), l'anti-conformisme (*Que He Hecho yo para Merecer Esto ?*, 1984), la spécularité, la mise en scène fragmentée, les aller-retours temporels et l'imbrication des spectacles (*Atame !*, 1990). Almodovar construit également des films de parole, où les dialogues sont nombreux, des films sur l'enfance, la différence, la sexualité oppressive ou émancipatrice. Une filmographie d'abord vue comme porte-parole de la Movida ayant pour mot d'ordre : « Todo lo que se mueve, todo lo inovador, todo lo que cambia[354] » (avec pour figure

---

[350] DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. La philosophie en effet, 1993. La thématique du fantôme, du spectre, rejoint celle de la trace. La notion de spectralité est notamment développée dans une scène du film *Ghost Dance* par Ken McMullen (1983). Voir annexes textuelles. Aux côtés des autres telétechnologies que sont la photographie (qui conserve une trace des objets disparus) et les télétechnologies contemporaines (télévision, téléphone, internet), le cinéma est un instrument de communication instantané. Ceux-ci constituent trois phases du processus de « spectrogenèse ».

[351]

[352] DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, *op. cit.*, p. 25.

[353] CARCAUD-MACAIRE, Monique, « Pedro Almodovar, stylistique et écriture », *in Études cinématographiques*, vol. 65, Paris, p. 169-192.

[354] « Tout ce qui bouge, tout ce qui est novateur, tout ce qui va changer ».

récurrente la mise en abyme, le spectacle au cœur du spectacle qu'est le film). Une filmographie qui, au fur et à mesure, se recentre sur la question de la mémoire avec des structures narratives de plus en plus complexes (à partir de *La Ley del Deseo*, 1987). C'est surtout avec *Tacones Lejanos* (1991) que l'anamnèse et l'imbrication des voix deviendra sa signature. Montrer le déviant comme normal, faire sortir du champ de l'invisibilité l'histoire familiale, la mémoire et son corollaire, l'oubli, est au cœur de chaque intrigue. Dans *Spectres de Marx*, Derrida dit que la trace est un « ça a eu lieu là », une survie. Les personnages qui évoluent à l'écran sont des doubles, des fantômes, des traces. La trace est à la fois une inscription (dans la pellicule pour le cinéma, dans les pages pour la littérature), mais elle crée également un double. L'image-trace part en effet d'une figure réelle qui se dédouble dans sa représentation. La mémoire est centrale dans le cinéma d'Almodovar, ses films consistant à la retrouver, à en rassembler les fragments pour faire éclore une vérité – souvent d'ordre familial. Pour ce faire, la narration, les dialogues, le récit, tout ce qui fait voix doit être utilisé. Tout comme chez Russell Banks, les personnages eux-mêmes se racontent des histoires. Le Kid parle ainsi de son « *narrative* », son « récit » pour parler de sa vie, « he only knows what has happened to him in his personal twenty-two-year-long narrative[355] ». Le Professeur, pour l'amadouer et l'intéresser, lui raconte la légende – qu'il invente – du Kydd, pirate qui aurait caché sa carte au trésor dans les marais. Avec ce récit, le Professeur donne de l'importance au Kid, en assignant une généalogie à son surnom, et il lui donne également un but, « no one's been able to figure out where the island located[356] ». Le Kid lui-même affabule à propos de son identité et de son histoire personnelle,

> The Kid has decided to embellish his story a little here and there, make it more interesting for the Professor so he'll think he's converting the Kid from being a sex-offender into a regular law-abiding, citizen with a normal sex-life. [357]

---

[355] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 338. Traduction : « Il ne sait que ce qui lui est arrivé pendant son propre récit de vingt-deux ans ».

[356] *Ibid.*, p. 109. Traduction p. 143 : « Personne n'a encore réussi à comprendre où se trouve cette île ».

[357] *Ibid.*, p. 179. Traduction p. 233 : « Le Kid a décidé d'embellir un peu son histoire par-ci par-là, de la rendre plus intéressante pour que le Professeur ait l'impression de convertir le Kid et de

Or, tout ce que nous savons à propos du Kid provient de ses propres paroles, de ce qu'il raconte au Professeur. Déployer de nouveaux modes d'expression, comme le dessin ou le yoga, sont des détours cognitifs qui déterritorialisent du langage premier qu'est la langue parlée, conceptualisée. Vicente/Vera grave les murs dans une transe d'écriture, mais les autres protagonistes du corpus (Takeshi Kovacs, le Professeur, le Kid) n'ont pas de pratiques expressives qui leur sont propres, comme s'ils restaient emprisonnés dans l'anamnèse, sans pouvoir s'en détacher. Est-ce pour cette raison que Vicente/Vera reviendra à une forme de vie sociale et affective, tandis que le Kid ou le Professeur restent dans la fatalité de leur prison corporelle ? Ce *fatum*, ce destin qui semble inéluctable, nous porte alors à observer le corps comme espace d'élaboration temporelle.

---

faire d'un délinquant sexuel un citoyen ordinaire, respectueux des lois, menant une vie sexuelle normale. »

« La stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire [...] le texte est une arme contre le temps, l'oubli[358] ».

C. Le corps, support temporel : à propos du corps-horloge

Excaver des traces, déchiffrer des strates… Le champ lexical de l'archéologie s'accorde à la peau : le corps devient une anthologie d'images qui permettent de reconstruire une histoire[359], il est « devenu la prothèse d'un moi éternellement en quête d'une incarnation provisoire pour assurer une trace significatrice de soi[360] ». Dans la lignée de cette réflexion temporelle menée par David Le Breton, Sylvie Germain voit une incarnation poétique de la temporalité :

> La peau, dès la naissance, est un palimpseste. Tout un réseau de signes, de traces, de réminiscences, est d'emblée glissée dans sa trame, prêt à se déployer en surface, à multiplier ses ramifications, à les transformer au gré de toutes ces nouvelles marques qui se formeront sur cette peau durant la vie de la personne. Les rides ne sont pas seulement creusées par le temps qui passe, mais aussi par le temps déjà passé bien avant la naissance. [361]

La peau est un objet-temps, elle a pour caractère l'extension temporelle, la rétention et l'anticipation, formant ainsi un *continuum*. Le temps se mesure sur le corps, qui est un sablier en voie de devenir poussière. La peau se pose comme paradoxe face à la question temporelle : elle est à la fois ce qui est le plus permanent en nous, qui

---

[358] BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *in Encyclopedia Universalis*, 1974, p. 1. Disponible sur : http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdfhttp://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf [en ligne]. Consulté le 14/03/2015.

[359] La marque cicatricielle est éternelle, elle offre une solution au déficit de mémoire. Leonard Shelby, le protagoniste du film *Memento* (NOLAN, Christopher, *Memento*, 2000), souffrant d'amnésie, remédie à sa déficience en utilisant sa peau. Le tatouage est le dernier rempart assurant que les traces ne seront pas effacées : les souvenirs sont malléables mais pas les traces.

[360] LE BRETON, David, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 30.

[361] GERMAIN, Sylvie, *op. cit.*, p. 69.

conditionne notre développement vital et représente à elle seule le corps personnel ; mais elle est aussi changeante, sensible aux variations de saison, aux émotions, imprimées par les stigmates du vieillissement. Nous pouvons la concevoir comme premier témoin d'un corps-horloge. On ne fait l'expérience du temps qu'à travers ses effets, indirectement. Or, l'écriture est le geste premier pour mesurer ce passage du temps, comme le montre Tim Ingold :

> In reading, as in storytelling and travelling, one remembers as one goes along. Thus the act of remembering *was itself conceived as a performance* : the text is remembered by reading it, the story by telling it, the journey by making it.[362]

L'écriture est un lieu de mémoire. Pour qu'il y ait une empreinte dans la mémoire, trois éléments doivent être réunis : des indices (signes conservés dans la mémoire après l'appréhension du monde par les sens), un codage (le signalement de zones de la mémoire avec lesquelles une perception est reliée), et la rémanence (les formes de retour des indices dans la perception sensitive). Écrire, c'est se souvenir, « des souvenirs depuis longtemps sombrés dans l'oubli entrent parfois en éruption sous l'effet de l'écriture[363] ». Les marques graphiques, mots, lettres, dessins, formes dont Vicente/Vera couvre le mur de sa chambre-cellule sont un moyen de bâtir un pont avec le passé qui lui a été ôté de force. Notre corps conserve toujours une mémoire, un corps habituel qui se cache sous le corps factuel, actuel. C'est là l'expérience du membre fantôme sur laquelle travaille Maurice Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*[364], une anosognosie[365] faisant que l'on ressent toujours un membre, même si celui-ci est amputé. Par l'écriture, Vera recherche le corps-palimpseste de Vicente. Le refus de la défaillance s'explique par le fait que notre corps dans son ensemble est toujours engagé dans le monde. Le corps ne fonctionne pas *partes extra partes*, on ne peut le démembrer en rendant chacune de

---

[362] INGOLD, Tim, *op. cit.*, p. 17. Traduction p. 27 : « Dans la lecture, tout comme dans le récit et le voyage, c'est en cheminant qu'on se souvient. La mémoire doit donc s'entendre comme un acte : on se souvient d'un texte en le lisant, d'un récit en le racontant et d'un voyage en le faisant ».

[363] GERMAIN, Sylvie, *op. cit.*, p. 55.

[364] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.,* p. 109. Première partie, « Le corps », chapitre 1 : Le corps comme objet et la physiologie mécaniste.

[365] Non-conscience pathologique d'une mutilation ou d'une déficience corporelle.

ses parties extérieures et autonomes. Le corps fonctionne de façon holistique ; si un membre manque, rien ne l'empêche de compenser en se confondant et s'engageant dans le monde. Le corps habituel, c'est le corps de l'habitude et de l'habitation, ce par quoi il habite le monde et prend l'habitude des choses. Ce corps se porte garant de l'autre corps, celui qui est factuel, actuel, actualisé dans l'instant, en situation présente. Vera ne peut oublier le corps qu'elle a incarné durant des années, celui de Vicente, tout comme l'enveloppe nouvelle de Takeshi Kovacs a conservé les habitudes de son premier habitant, Elias Ryker (addiction au tabac, etc).

La peau fait enregistrement, car elle constitue notre lien au présent, l'interface qui nous permet d'être-au-monde, d'entrer en contact avec notre environnement tout en nous protégeant, en *contenant* notre espace intime. La fonction de conservation fait du corps un parchemin nourri de différentes strates de vie ; un parchemin vivant, en constante évolution. Le rôle d'effacement naît de la possibilité qu'offre la peau altérée de renaître à soi, de se recréer. Comme le rappelle Isabelle Quéval, spécialiste des représentations et pratiques du corps : « Nos contemporains s'immergent dans un présent confondant l'*être* et l'*avoir*, et articulé autour du *faire*[366] ». C'est l'action sur le corps qui permet de modifier ce que le corps possède, ce qu'il porte, ce qui le constitue dans son unicité[367]. L'anamnèse passe par le corps, c'est une façon de ne pas renoncer tout à fait à soi-même à travers les mutations obligatoires qui lui sont infligées (cicatrices, rides, vieillissement). Le sujet a besoin de s'ancrer dans un lieu, dans une peau. Au début de quelques chapitres d'*Altered Carbon*, des reflux de souvenirs appartenant à Takeshi Kovacs abondent, indiqués par une typographie italique. Ces flots mémoriels sont une persistance de sa personnalité, ancrée dans une nouvelle enveloppe : « Every sleeve has a history[368] ». La cohabitation d'une personnalité et d'une enveloppe qui n'est pas celle dans laquelle elle a eu l'habitude

---

[366] QUÉVAL, Isabelle, *op. cit.*, p. 13.

[367] Figer l'apparence : se tatouer est un moyen de ne jamais faire le deuil de soi-même, de repousser la vieillesse et la mort, d'en faire des étrangers. On pourra ainsi utiliser le mot-valise « autobio-iconographie » pour en faire le principe même du tatouage (LACROIX, Alexandre, « Le goût de l'irréversible », *in Philosophie Magazine*, été 2014, n° 81, p. 31). Autobiographique et iconographique, le tatouage est une autobiographie par l'image plutôt que par les mots.

[368] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 13. Traduction p. 21 : « Chaque enveloppe a son histoire ».

d'évoluer engendre des « psychoentirety rejection [...] or just fragmenting. It's not unusal to get some tremors, even you're an experienced sleeve-changer[369] ». Il y a donc deux mémoires : celle qui est intrinsèque à l'enveloppe, corporelle ; et celle qui est contenue dans les piles corticales, mémoires d'une personnalité pouvant être réimplantée dans de nouveaux corps. La première forme de mémoire est spontanée, liée à la chair, aux hormones, aux addictions. Ce sont les habitudes et les affections qu'Elias Ryker a vécu durant des années, qui sont restées, et que Takeshi ressent : « I tried for an even tone that Ryker's hormones would not let me have[370] ». La deuxième forme de mémoire est celle de la pile corticale de Takeshi, sa personnalité, ses souvenirs qui restent avec lui à travers tous ses changements d'enveloppes. Ces deux mémoires sont sans cesse juxtaposées, comme nous le constatons dans la citation précédente : Takeshi lutte contre les hormones, les habitudes prises lorsqu'Elias Ryker habitait cette enveloppe, auxquelles il est confronté.

Le temps dans les œuvres et dans le corps impliquent le découpage temporel. Il existe trois niveaux de la temporalité, du niveau micro jusqu'au niveau macroscopique. Le premier est une structure, celle de la vie quotidienne, faite de routines, de rythmes, d'alternances (veille/sommeil) et de répétitions cycliques. C'est le niveau corporel, les habitudes, que nous venons de mentionner. Le deuxième niveau concerne la perspective temporelle globale sur sa propre existence, prise non plus dans son quotidien mais dans sa globalité (le fait que la vie d'une personne puisse passer par différentes enveloppes plutôt qu'un seul corps de sa naissance à sa mort). Le troisième niveau consacre le temps des générations, le temps des époques. Ces trois niveaux servent à déterminer le mode d'être-dans-le-temps. Chacune des œuvres du corpus est divisée en parties, dans lesquelles se déclinent les chapitres (c'est là le péritexte circonscrit par Gérard Genette[371] au sein de la paratextualité, assurant la mise au monde de l'œuvre, sa réception au près du public). Les voici pour *Altered Carbon* :

---

[369] *Ibid.*, p. 135. Traduction p. 169 : « "Rejet de psycho-intégrité". Ou de la "fragmentation". Il n'est pas rare d'avoir des crises, même quand vous êtes habitué à changer de peau ».

[370] *Ibid.*, p. 311. Traduction p . 380 : « Ai-je essayé d'expliquer d'un ton égal, mais les hormones de Ryker m'en empêchaient ».

[371] GENETTE, Gérard, *Seuils*, *op. cit.*

-Part One : Arrival (Needlecast Download) ;
-Part Two : reaction (Intrusion Conflict) ;
-Part Three : Alliance (Application Upgrade) ;
-Part Four : Persuasion (Viral Corrupt) ;
-Part Five : Némésis (system crash). [372]

La progression entre les trois niveaux est maintenue : nous assistons tout d'abord à la temporalité individuelle de Takeshi Kovacs et de sa renaissance dans le corps d'Elias Ryker ; nous suivons ensuite sa progression, ses actions, le déroulé narratif dans cette nouvelle enveloppe. C'est à la fin du livre qu'il sera question de phénomènes plus globaux visant à toucher l'humain en tant qu'espèce, avec des virus capables d'annihiler toute forme de vie, « a first-generation Simultec virus here [...] " Collector"'s item, pratically a relic[373] ». Richard Morgan opère une division thématique qui permet de donner des repères dans un roman dense en termes techniques et en circonvolutions narratives. Ces titres utilisent l'analogie entre le cerveau et l'ordinateur, le tissu langagier s'adaptant aux transformations de l'humain[374], dans une conception informatisée de l'existence. Il s'agit d'une référence au système de piles corticales dans lesquelles sont conservées les personnalités, des piles-mémoires qui permettent d'éditer les souvenirs, de les supprimer ou de les copier pour les transférer. Toutefois, le chapitrage est continu : il n'y a pas de recommencement à chaque partie. Chaque partie met en relief un substantif autour duquel elle s'articule (« *needlcast* » pour la renaissance dans une nouvelle enveloppe, « *intrusion* » pour la cohabitation complexe entre une personnalité et une enveloppe qui ne lui appartenait pas).

Lost Memory of Skin se divise aussi en quatre parties, mais celles-ci ne portent pas d'intitulé. Ces parties appuient le déroulement chronologique de l'expérience d'insertion du Professeur dans le milieu de vie du Kid, tout en marquant

---

[372] Première partie : Arrivée (Injection) ; Deuxième partie : Réaction (conflit d'intrusion) ; Troisième partie : Alliance (mise à jour de l'application) ; Quatrième partie : Persuasion (corruption virtuelle) ; Cinquième partie : Némésis (crash virtuel).

[373] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 340. Traduction p. 416 : « Un virus Simultec de première génération. C'est un objet de collection, pratiquement une relique ».

[374] GUILLEMETTE, Jessica, « Corps empruntés et brouillage identitaire dans *Altered Carbon* de Richard Morgan », *in Otrante, Art et littérature Fantastique*, Paris, Kimé, n° 38, automne 2015 : Mutations 1 : Corps posthumains, p. 117-129.

la progression des moments d'anamnèse qui font état du passé de chacun des deux protagonistes. La première partie n'est centrée que sur l'état actuel du Kid, son présent, son quotidien, sa survie, sa stigmatisation. La seconde partie fait intervenir l'enfance du Professeur, sa situation, les raisons de son expérience sociologique. La troisième partie, plus réflexive, revient sur l'arrestation du Kid. La dernière partie développe cette aspiration analytique, focalisée sur la fatalité inhérente aux *drop-outs*, dressant le bilan d'une société malade, déréglée, sans guérison possible. Russell Banks part du factuel et évolue vers le réflexif, mouvement allant de l'état des lieux à la réflexion et à la réflexivité de chacun des personnages sur sa propre situation. Il s'agit là d'un raisonnement scientifique. Nous retraçons ainsi au cours du roman les hypothèses (émises par le Professeur et par le Kid) à propos des critères et des causes qui seraient déterminants dans les processus de marginalisation. Il s'agit d'un raisonnement inductif qui s'élabore à partir de cas particuliers pour émettre des hypothèses et des vérités universellement valables. Les deux articulations thématiques majeures de l'œuvre sont les conjectures concernant les possibles explications, causes et déterminations qui mènent un individu à la délinquance. La première hypothèse, celle du Kid, concerne l'ingestion de nourriture chimique,

> it's an environmentally caused degenerative disease. He's heard about Twinkies having chemicals that change a normal person into a murderer. Maybe junk food like Big Macs and Whoopers can damage the immune system of certain susceptible men and convert them into sexual offenders.[375]

Selon le Kid, la « *junk-food* », la « malbouffe » et ses composants nocifs auraient une influence néfaste sur ceux qui en consomment – cette nourriture, souvent vendue à bas coût, étant achetée par les citoyens les plus précaires. Elle influencerait leur comportement. La seconde hypothèse est émise par le Professeur, concernant

---

[375] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 66. Traduction p. 91 : « Une maladie dégénérative causée par l'environnement. Il a entendu dire que les Twinkies* *(*gâteaux de mousseline remplis de crème et de produits industriellement, les Twinkies sont un symbole de la malbouffe aux États-Unis, note du traducteur)* contiennent des produits chimiques qui peuvent transformer un homme normal en meurtrier. Il se peut que la bouffe du genre hamburgers de McDo ou de Burger King soit capable d'endommager le système immunitaire de certains hommes prédisposés et qu'elle les métamorphose en délinquants sexuels. »

l'attraction des adultes envers les enfants ainsi que leur sur-érotisation actuelle, « he wonders if it was always so, if it's characteristic of the species for adult males to lust after the very youngs of the species. No other mammal shares this trait[376] ». Chez Banks, chaque partie est indépendante et recommence un chapitrage qui lui est propre au numéro 1, comme un renouvellement à chaque nouvelle partie (alors que le découpage de Richard Morgan est plus narrativisé). Le découpage de Banks va de pair avec la découverte du passé des protagonistes, qui renouvelle notre vision d'eux.

La Piel que habito se présente sous un cisèlement différent, en trois temps : le film s'ouvre à Tolède, (« Toledo, 2012 ») avec la situation de Robert Ledgard, chirurgien plastique qui maintient chez lui une femme, Vera, en détention. Au bout de 46 minutes, le film retourne dans le passé, « Seis años antes ». Une scène de fête, lorsque Norma était adolescente, sous traitements psychoactifs après avoir vu sa mère se suicider sous ses yeux. Vicente la séduit et abuse d'elle. À partir de cette scène de trauma, le film ne sera plus qu'un balancement entre passé et présent, les plans antérieurs se fondant dans les plans actuels. Au bout d'1h27, nous assistons à la tentative de fuite de Vicente devenu Vera, qui se solde par une tentative de suicide par égorgement. Enfin, la troisième partie se passe « unas semanas despuès » (quelques semaines plus tard), la dernière étape, moment où Vicente découvre son nouveau visage, lorsque le masque chirurgical lui est ôté. Pedro Almodovar construit le film dans une chronologie inversée, partant d'abord de la conséquence avant d'en arriver aux causes. Dans chacune des œuvres, le repérage et le découpage est une marque du temps : une marque de sa progression, de l'inscription des corps dans une temporalité causale et déterminante pour l'état de leur enveloppe corporelle.

Sharp Objects se présente de façon plus classique dans son déroulement, qui suit un développement chronologique : schéma narratif, avec situation initiale (Camille Preaker, journaliste), élément déclencheur (son investigation sur une affaire de meurtre), péripéties, dénouement et situation finale. On remarquera néanmoins que, comme dans toutes les oeuvres, les adjuvants et les opposants ne sont pas

---

[376] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 153. Traduction p. 200 : « Il se demande s'il en a toujours été ainsi, s'il est caractéristique de l'espèce que les adultes mâles ait un désir sexuel pour les très jeunes de leur espèce. Aucun autre mammifère ne partage ce trait avec l'homme ».

clairement définis. *Sharp Objects*, *La Piel que habito*, *Altered Carbon* et *Lost Memory of Skin* sont ambigus sur cet aspect. Robert Ledgard est à la fois dans un lien autoritaire et amoureux avec Vicente/Vera ; le Professeur, un mentor et un manipulateur ; Adora, une mère tellement maternante qu'elle en détruit ses filles. L'originalité de *Sharp Objects* réside dans les moments de réminiscence qui sont permis par les mots scarifiés. Ceux-ci, lorsqu'ils entrent en résonance avec ce que vit Camille Preaker, la confrontent à une introspection – qui se traduit par des *flashbacks* dans la série. Si le roman a une construction classique, on notera le choix d'une adaptation en série, plutôt qu'en film. Huit épisodes recomposent le récit, ayant chacun pour titre l'un des mots ayant été scarifié : *Vanish*, *Dire*, *Fix*, *Ripe*, *Closer*, *Cherry*, *Falling*, *Milk*. Jean-Marc Vallée s'approprie l'oeuvre pour reconstruire une progression thématique. Plutôt que des « objets tranchants » qui étaient le titre et la cause du roman, le réalisateur choisit les conséquences (c'est-à-dire les entailles dues aux objets tranchants) pour fil narratif des épisodes. À travers ce choix, l'intrigue est recentrée sur le corps de la protagoniste, sur ses cicatrices (les mots) plutôt que sur les causes de celles-ci (les « *sharp objects* »).

Hartmut Rosa écrit que l'identité trouve sa définition dans la temporalité : « Qui nous sommes est donc aussi toujours déterminé par comment on est devenu ce que l'on est, par ce que l'on a été, par ce que l'on aurait pu être et par ce qu'on sera ou ce que l'on souhaiterait devenir[377] ». Reconstruction du passé, interprétation du présent et projection vers l'avenir sont les trois actions temporelles majeures qui mettent en place la possibilité d'une narrativité progressive. Les personnages portent un lourd passé dont chacune des œuvres fait le constat actuel, bilan des conséquences à l'instant même de la réception de l'œuvre. Si « le récit de soi est une tentative, toujours après coup, de reconstruire une unité de son existence, non dans une objectivité impensable, mais dans une recherche de sens et de cohérence qui n'exclut pas la réinterprétation, même sincère, des événements[378] », les œuvres de notre corpus s'épanouissent dans le présent, un présent de repli quand le passé est traumatique et le futur incertain. Le présent arrache le devenir à la durée, il est le temps de l'action (notamment pour *Altered Carbon*), le temps du corps qui creuse un

---

[377] ROSA, Hartmut, *op. cit.*, p. 181.

[378] LE BRETON, David, *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, *op. cit.*, p. 189.

instant en le marquant du sceau de l'expérience. Le présent est une condensation du temps que le cinéma travaille à travers le problème de la durée : le présent est figuré par le plan fixe qui fige le corps et le visage de Vera derrière les caméras de surveillance de Robert Ledgard. Avec le plan fixe, le regard dispose d'un temps de lecture supérieur, il s'attarde sur l'image et y opère un déplacement semblable au trajet qu'il ferait sur un tableau. Le plan fixe donne de la puissance au processus de transformation inhérent à l'image. Les éléments visuels peuvent ainsi s'inscrire dans la durée.

Notre parcours mémoriel doit faire un arrêt sur la cristallisation du temps à travers les objets qui environnent le corps. La mémoire est une expérience vécue, qualitative, une trace, un affect ; le souvenir est un cliché, une photo, un fait relaté dans un journal, un objet. La mémoire est fluide et étendue tandis que le souvenir est précis et concentré. L'image rend présent le passé, elle l'actualise. Contemporaines, nos quatre œuvres sont irriguées par la pop-culture et son corollaire, le *kitch*. Le *kitch* procède d'une culture du réconfort liée à une conception du temps comme denrée périssable, d'où ce besoin de le matérialiser. Le *kitch* est omniprésent : costume de tigre chez Almodovar, combat sur ring chez Morgan, *body-building* et pornographie chez Banks, *cheerleaders* chez Gillian Flynn… Le *kitch* détourne les événements de leur contexte initial, il instaure un partage émotionnel communautaire insinuant que le vécu personnel de chacun est universellement partageable : il uniformise la sensibilité. On parlera de *shrines*[379] (sanctuaires), pour désigner les lieux de mémoire spontanés[380]. Ce qui reste des événements est réduit, simplifié, contenu dans des objets. Outre les objets traditionnels (drapeaux…), les *shrines* s'enracinent à même le corps, dans les marques, dans les tatouages. Le corps de la protagoniste de *Sharp Objects* est une accumulation de *shrines*, de mots incisés qui s'animent, « *Falling* lit up on my left knee[381] ». La peau se fait théâtre d'une

---

[379] DOBREVA, Neli, « Le 11 septembre 2001 aux États-Unis et sa kitschification accélérée », *in Esthétique des ruines. Poietique de la destruction*, sous la direction de Miguel Egaña et Olivier Schefer, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, 2015, p. 15-27.

[380] Au départ, les *shrines* sont des expressions du deuil, de la solidarité, sentiments personnels envers les victimes des attentats du 11 septembre.

[381] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 233. Traduction p. 353 : « *Chute* s'est enflammé sur mon genou gauche »

mémoire transfigurée.

Pour être vivante, la mémoire doit se situer entre les deux pôles du souvenir et de l'oubli. La romancière Camille Laurens écrit : « Je suis de la chair à mémoire, je suis de la chair à oubli[382] ». On se souvient pour oublier, on oublie pour se souvenir[383]. Dans le sillage de Paul Ricœur, nous constatons que, plutôt qu'antagonistes, mémoire et oubli sont subordonnées, « les usages de la mémoires se révéleraient sous l'angle nouveau des usages de l'oubli[384] », un oubli dont la polysémie doit être cadrée, se distinguant entre l'oubli par effacement des traces, et l'oubli réversible. Camille Preaker, en gravant sa peau, cherche à oublier, « someone courting oblivion like me[385] », à exorciser et à être exorcisée : « The words stayed quiet. I felt exorcised[386] ». Paradoxalement, elle oublie en inscrivant des traces dans sa peau. La peau utilisée comme marque d'un passé à délaisser est également omniprésente chez Almodovar, où elle fait office de reconnaissance identitaire. Le personnage oublié ressurgit par ses marques tégumentaires (Zeca montre à Marilia une tache de naissance prouvant qu'il est bien son fils[387]). La peau lutte contre

---

[382] LAURENS, Camille, *Cet absent-là. Figures de Rémi Vinet*, Paris, Léo Sheer, 2004. Réédité chez Gallimard, coll. folio, p. 79.

[383] On se souviendra aussi de « Funes el memorioso » par Jorges Luis Borges, illustrant la mémoire inflexible et sans défaillance d'un homme qui se retrouve incessamment assailli de souvenirs inutiles et détaillés, non triés : « Penser, c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire. Dans le monde surchargé de Funes, il n'y avait que des détails, presque immédiats ». BORGES, Jorge Luis, « Funes el memorioso », *La Nación*, 7 juin 1942. Réédité *in Ficciones*, Editorial Sur, 1944 [1942]. Traduit de l'espagnol (Argentin) par Paul Verdevoye, « Funes ou la mémoire », *in Fictions*, Paris, Gallimard, 1957. Réédité en 2008, p. 109-118, p. 118.

[384] RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 542.

[385] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 208. Traduction p. 316 : « Quelqu'un qui recherche l'oubli aussi ardemment que moi ».

[386] *Ibid.*, p. 209. Traduction p. 318 : « Les mots se tenaient cois. Je me suis sentie exorcisée. »

[387] La trace tégumentaire comme *topoï* littéraire a une valeur d'identification, elle joue le rôle de repère qui individualise le corps et permet sa reconnaissance. La littérature a ainsi fait usage de la marque et de la cicatrice comme supports narratifs sur lequel fonder les révélations. On se souviendra du retour d'Ulysse à Ithaque, qui, après un périple, est reconnu grâce à la cicatrice qu'il porte sur sa cuisse gauche et que seule sa nourrice a repérée. HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduit du grec par Philippe Jaccottet, Paris, François Maspero, coll. La Découverte. Réédité en 2004. La

l'effacement lorsqu'elle signe, par la marque cicatricielle ou identitaire, un événement qui aurait pu sombrer dans les limbes du temps. Le corps se fait support, il devient autre chose qu'une surface organique : un support littéraire et mémoriel.

À chaque fonction du souvenir (transmission, reviviscence, réflexivité) correspond une fonction de l'oubli (ouverture, sauvegarde, gage de vérité), les deux phénomènes ne cessant de s'enchevêtrer. C'est cette part d'oubli qui implique une fictionnalisation du souvenir, étant fait de reconstructions parfois approximatives : « Ainsi la mémoire familiale est d'abord une histoire personnelle et sa reconstruction. Il y a du roman en elle. Une fiction vraie à travers laquelle l'individu, mobilisant son passé, se donne du sens[388]. » Dans nos œuvres, l'oubli n'est pourtant pas un gage de transmission car il est figuré par l'élément du feu, de la destruction violente, telle l'inflammation que subit Gal, l'épouse brûlée vive du chirurgien Robert Ledgard. Maintenue en vie sous le regard de son époux (dans le désir vain de la sauver), elle est défigurée, son visage devenu méconnaissable. L'image du feu est destructrice, elle réduit les corps à la poussière. Le feu fait ainsi écho au désir prométhéen[389] de Robert, que cet événement traumatique va pousser à mûrir un projet de transgénèse afin de recréer cette femme perdue. Sans oubli, l'avenir et le changement sont impossibles : seule la rumination demeure. Le souvenir implique à la fois l'apparition et la disparition. À l'inverse, chez Russell Banks, ce sont les éléments naturels de l'eau, du brouillard, de la tornade, qui s'abattent : « A cloud that erased all sights of sound of the known world and its inhabitants[390] ». Les eaux tempétueuses incitent au renouvellement perpétuel, à la fuite, rendant impossible l'installation dans une stabilité spatiale et mémorielle. Le Kid se tient à l'écart de la

---

vieille servante « reconnut soudain la cicatrice due au boutoir blanc d'un sanglier » (Chant XIX, 392-393, p. 317). Le leitmotiv du tatouage de reconnaissance perdurera ; nous pourrons le retrouver chez Beaumarchais, dans *Le Mariage de Figaro* (acte III, scène 16), lorsque Bartholo et Marceline reconnaissent leur fils grâce à son tatouage : « la précaution qu'on avait prise de me faire des marques distinctives témoigneraient assez combien j'étais un fils précieux : et cet hiéroglyphe à mon bras... ».

[388] MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, coll. Essais et recherche, 1996, p. 9.

[389] BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.

[390] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 148. Traduction p. 194 : « Un nuage qui a effacé tout ce qu'on peut voir et entendre du monde connu et de ses habitants ».

civilisation, ne s'y confronte pas, de crainte d'être perçu comme un monstre. Le Professeur, ancré dans des sphères sociales (culturelle et universitaire), stratifie son existence pour la compartimenter, la protéger des regards extérieurs : « He packs up all the details of the year or two of his life just ended and deposits them in the new compartments, clicks the lock shut and move on, not forgetting to lose the key[391] ». Tous deux cherchent à être oubliés.

La deuxième fonction de la mémoire, la reviviscence, est l'expérience d'un passé toujours présent, ranimé par la vie des affects, par le quotidien vivifiant des émotions qui font re-vivre, re-sentir. Réminiscences, images-souvenirs sont omniprésentes dans l'esprit de Takeshi Kovacs, dont le « Moi » psychologique, le « Je » linguistique, est désormais porteur de deux empreintes identitaires :

> All you can see is someone else looking at you through the window frame. Then, like a shift in focus, you feel yourself float rapidly up behind the mask and adhere to its inside with a shock that's almost tactile. It's as if someone's cut an umbilical cord, only instead of seperating the two of you, it's the otherness that has been severed and now you're just looking at your reflection in a mirror. [392]

Takeshi est fragmenté, son corps ne constitue plus une unité dont la mémoire serait le fil narratif conducteur. Il doit composer entre les assauts de ses souvenirs, de sa personnalité, et sa nouvelle enveloppe dans laquelle des substrats d'Elias Ryker (l'homme à qui l'enveloppe appartenait) persistent. Ainsi, la mention de « Sarah », sa compagne lorsqu'il était encore dans l'enveloppe première de Takeshi Kovacs, intervient à plusieurs reprises, faisant à chaque fois écho avec un élément de sa situation présente. « Apart from the odd cigarette bummed from Sarah, I'd been quite for the last two sleeves[393] ». La nicotine, addiction de l'enveloppe d'Elias Ryker, lui rappelle des souvenirs liés à sa première enveloppe.

---

[391] *Ibid.*, p. 255. Traduction p. 328 : « Il empaquette tous les détails de l'année ou des deux années qu'il vient juste de vivre et les dépose dans ce nouveau compartiment, le ferme et passe à autre chose sans oublier de perdre la clef ».

[392] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 13. Traduction p. 20 : « On ne voit qu'un étranger qui vous dévisage derrière la fenêtre. Puis, en faisant le point, on se sent flotter derrière le masque et y adhérer avec un choc presque physique… »

[393] *Ibid.*, p. 33. Traduction p. 44 : « À part quelques cigarettes empruntées à Sarah, j'avais arrêté depuis deux enveloppes ».

La dernière fonction de la mémoire est la réflexivité, un mode de lecture du passé plutôt intellectualisé que ressenti. Cette lecture du passé tire des bilans, permet le retour critique sur soi et la projection à partir des expériences vécues. Entre rétroaction et anticipation, le travail de remémoration crée des liaisons. C'est l'image du palimpseste que nous retrouvons : son oubli apparent n'est que de surface, le texte est toujours là, inscrit, invisible car patiné par le temps. La peau de Camille Preaker figure ce palimpseste temporel : les mots sont en puissance, mais ne se réveillent que lorsqu'un événement présent les rappelle. Lorsque sa mère tente de nouveau de la droguer avec des médicaments, le mot « *nurse* » pulse sur sa peau : « *Nurse* began throbbing near my left armpit[394] ». Le texte est conservé dans la zone enfouie de la mémoire, mais apte à être réactivée. La mémoire réflexive sélectionne et hiérarchise ces diverses strates d'empreintes, établissant un travail de synthèse. L'oubli est nécessaire pour avancer. Or, dans *La Piel que habito*, Robert ne peut pas oublier – ce que révèle la prégnance symbolique du feu, toujours vivace et brûlant. Les traumas apparaissent au cours de nombreuses analepses qui structurent la progression du film et la compréhension de l'intrigue en tant que spectateurs (accident de voiture, demi-frère délinquant, fille assistant au suicide de sa propre mère…). L'acte même de création d'un double de son épouse disparue est en soi une forme d'oubli impossible. Gal est un référent absent qui hante le discours et les pensées du chirurgien, constamment présente, motivant ses actes. Comme toute vie organique exige à la fois la lumière et l'obscurité, toute action exige l'oubli. Un homme qui n'oublie pas est tel un homme privé de sommeil, condamné à ruminer éternellement. Le passé devient fossoyeur du présent[395], dont le corps vivant se fait

---

[394] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 192. Traduction p. 293 : « *Soigner* a commencé à pulser près de mon aisselle gauche ». La traduction française est pertinente car elle accentue le paradoxe de l'acte de la mère de la narratrice. La maltraitance de son comportement révèle une vision du soin défaillante.

[395] « Celui qui ne sait pas s'installer au seuil de l'instant, en oubliant tout le passé […] celui-là ne saura jamais ce qu'est le bonheur, pis encore : il ne fera jamais rien qui rende les autres heureux ». NIETZSCHE, Friedrich, *Unzeitgemässe Betrachtungen* [1873-1876]. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch, *Considérations inactuelles*, II, chap. I, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vue », *in Œuvres*, tomme I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, p. 501.

l'écho de conceptions temporelles, cycliques, itératives, figées.

Dans *La Piel que habito*, le temps est donc figé sur les traumas. Robert ne sort pas du passé, qu'il cherche à recréer à l'identique en dupliquant le corps de son épouse disparue et en trouvant le moyen de vaincre la raison de son décès, la brûlure. L'inertie, la répétition, les habitudes sont des leitmotivs dans chacune de nos œuvres. Chez Russell Banks, le passé n'est pas traumatique mais il est définitif car marquant un tournant existentiel : dorénavant stigmatisé, le Kid ne peut sortir de sa condition de délinquant sexuel. Quant au Professeur, son existence ne se cantonne pas au passé, mais il vit en étant centré sur des habitudes, des routines rassurantes et répétitives qu'il cristallise autour de la nourriture. Ces routines qui façonnent le corps, nous les retrouvons dans la dystopie de Richard Morgan, impliquant une rupture entre deux types de temporalités, celle du corps (les habitudes incarnées) et de l'esprit (les souvenirs, la mémoire). Ceci crée un morcellement qui enlise le temps. Notre corpus révèle des oublis impossibles, des personnages hantés par les spectres de leur passé. Ce sont des personnages en deuil : deuil d'eux-mêmes ou deuils d'êtres proches. À travers la transgénèse (que l'on peut considérer comme une nouvelle technologie implantée et injectée), Robert Ledgard cherche à conjurer l'oubli, à remédier à une absence, à prolonger la présence de l'être aimé en donnant une consistance à son souvenir (qui n'est qu'un simulacre, une image projetée sur le corps transformé de Vicente), en le projetant sur un espace corporel.

D. Espace et empreinte de la peau. Corps sillonné, corps cartographié

Dans notre corpus, la peau est cartographiée, sillonnée. Les sillons du feutre de chirurgie esthétique feront place au scalpel dans *La Piel que habito*, ceux des objets tranchants de *Sharp Objects* feront couler le sang et inscriront des mots cicatriciels. « Cutting like a child along red imaginary lines. Cleaning myself. Digging in deeper[396] ». La littérature et la géographie sont deux façons d'écrire le monde, de représenter l'espace (corporel et géographique), de le mettre en forme, de lui donner un aspect, de le faire sortir de l'informe. Les mots et les images inventent l'espace par la figuration de signes. La cartographie fournit un modèle d'exploration des corps. Elle aussi se construit comme un palimpseste[397], liée à la mémoire collective, parcheminée par le temps. Ainsi, les mots tracés sur Camille Preaker se réveillent lorsqu'un souvenir qui leur est lié émerge :

> On the underside of a big toe, *sew* uttering muffled threats to *baby*, just under my left breast. I can quiet them down by thinking of *vanish*, always, hushed and regal, lording over words from the safety of the nape of my neck.[398]

Son corps fait lien entre le passé et le présent, il crée un écho et une confrontation

---

[396] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 60. Traduction p. 96 : « Je me revois en train d'inciser ma peau en suivant des lignes rouges imaginaires, comme un enfant. De nettoyer. Puis de creuser plus profondément ».

[397] La ville elle-même est un palimpseste fait de constructions, de déconstructions et de reconstructions. « La ville était dotée d'un réseau complet de tram. L'inventeur de la voiture obtint de le faire supprimer. Des nappes de bitume furent coulées sur le fer. […] Aujourd'hui, faute d'entretien, les voies réapparaissent. ». FRIEDRICH, Alexandre, *Fordetroit*, Paris, Allia, 2015, p. 19.

[398] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 62. Traduction p. 99 : « Sous un gros orteil, *cousue* profère des menaces étouffées à *bébé*, sous mon sein gauche. Pour les faire taire, je pense à *disparaître* qui, sans jamais se départir de sa réserve majestueuse, règne sur ces autres mots. »

entre ces deux dimensions temporelles. La ligne, que Camille Preaker et Robert Ledgard tracent sur les corps, est à la fois une trace d'un cheminement et celle d'un discours. La notion d'espace corporel a pour principe le travail de la ligne, un élément qui fait lien entre les actions, les gestes : marcher, tisser, observer, raconter, dessiner, écrire, toucher. On notera d'ailleurs la relation synonymique entre les verbes « relater » et « retracer », consistant tous deux à raconter, à revenir sur des événements afin d'en extraire le fil conducteur. Les lignes sont omniprésentes, la plupart de nos mouvements consistent à en tracer ou à en suivre. La ligne est une jonction, une interface qui joint le geste à sa trace sur des surfaces.

La ligne, c'est le tracé de la peau, le corps, son tégument, son unicité. Camille Preaker ne peut pas survivre sans ses lignes de scarifications, qui sont pour elle un moyen d'analyser et d'interpréter sa réalité : « I can't stand to look at myself without being completely covered[399] ». Toutes les lignes cumulent deux fonctions qu'elles accomplissent simultanément : relier et séparer, se recouper et s'écarter. Par la ligne de sang incisé, Camille Preaker assimile la réalité : « The truth, singing, on my skin, is a freakish short-hand. Tell you're going to the doctor, and I'll want to cut *worrisome* on my arm[400] ». Cette ligne trace alors une trajectoire qui ne suit pas un itinéraire déjà tout tracé, elle marque la nouveauté, l'inattendu. « Cutting », « outlining[401] » ; « I am a cutter [..] snipper [...] slicer [...] carver [...] jabber [...] it's covered [...] slashed[402] ». Toutes ces actions verbales désignent le geste de Camille Preaker, la scarification, qui se décline. Inciser, tailler, creuser, taillader, couvrir, recouvrir, couper, graver, sont autant d'actions qui tracent des lignes sur son corps, qui lui apposent du sens, des suppléments faits de traces. La ligne s'applique à la peau humaine comme à la peau animale. Le corps devient un texte à déchiffrer, il est

---

[399] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 62. Traduction p. 99 : « Je ne supporte pas de me regarder dans un miroir sans être couverte de la tête aux pieds. »

[400] *Ibid.*, p. 63. Traduction p. 100 : « La vérité, cuisante sur ma peau, dans un code saugrenu, insolite. Dites-moi que vous allez chez le médecin, et je vais vouloir entailler *préoccupant* sur mon bras. »

[401] *Ibid.*, p. 80. Traduction p. 126 : « Dessiner de la pointe de mon feutre ».

[402] *Ibid.*, p. 60. Traduction p. 96 : « Je me coupe [...] taillade [...] l'incise [...] la creuse [..] la troue [...] couverte [...] gravé »

façonné par des traces[403]. Le cas de Camille Preaker relève d'une graphomanie, qui s'exprime par tous les actes d'écriture, comme elle le relate elle-même :

> I was nine and copying, with a thick polka-dotted pencil, the entire *Little House on the Prairie* series word by word into spiral notebooks with glowing green covers.
>
> I was ten and writing every other word my teacher said on my jeans in blue ballpoint. [...] the words smudged and blurred, left indigo hieroglyphics up and down the pant legs, as if a tiny ink-stained bird had hopped across them.
>
> By eleven, I was compulsively writing down everything anyone said to me in a tiny blue notepad, a mini reporter already. Every phrase had to be captured on paper or it wasn't real, it slipped away. I'd see the words hanging in midair – Camille, pass the milk – and anxiety coiled up in me as they began to fade, like jet exhaust. Writing them down, though, I had them. No worries that they'd become extinct. I was a lingual conservationist. I was the class freak, a tight, nervous eight-grader friendly frenziedly copying down phrases.[404]

Camille Preaker est atteinte de graphomanie – également appelée graphorrhée, des pulsions compulsives d'écriture, tous supports confondus. Elle est obsédée par les lignes, par l'archivage, afin de tout conserver sous une forme écrite. Nous retrouvons cette obsession chez Nagiko, dans *The Pillow Book*, d'une façon sublimée : la jeune fille écrit à l'encre de chine – non pas avec des objets tranchants – et son but ultime est la rédaction de livres, d'oeuvres, tandis que Camille Preaker n'écrit que pour répondre à ses impulsions, à un impérieux besoin graphique. L'obsession graphique s'affiche également à travers Vicente/Vera, qui écrit (les jours qui passent) et dessine

---

[403] Cela vaut également pour le corps animal (voir : *Moby-Dick*, annexes textuelles).

[404] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 61. Traduction p. 97 : « À neuf ans, avec un crayon décoré de pois, je copiais tous les dialogues de tous les épisodes de *La Petite Maison dans la prairie*, mot par mot, dans des cahiers à spirale aux couvertures vert brillant. À dix ans, j'écrivais tout ce que disait la maîtresse au stylo-bille bleu sur mes jeans. [...] Les mots bavaient, se délavaient et laissaient des hiéroglyphes indigo sur la toile, comme si un minuscule oiseau avait trempé ses pattes dans un encrier et sautillé le long de mes jambes. À onze ans, je notais de façon obsessionnelle tout ce qu'on me disait dans un petit carnet – une journaliste en herbe, déjà. Chaque phrase devait être capturée sur le papier, sinon elle n'était pas réelle, elle s'esquivait. Je voyais les mots flotter devant moi – Camille, passe-moi le lait – puis commencer à se déliter, tel un jet en perte de puissance, et là, l'angoisse m'étreignait. En les écrivant, je les tenais. Plus d'inquiétude à avoir : ils n'allaient pas disparaître. J'étais la conservatrice d'un trésor linguistique. J'étais la tarée de la classe, une élève de quatrième qui griffonnait frénétiquement des phrases. »

(des femmes-maisons) sur les murs de sa chambre. Par ailleurs, sa tentative de suicide est effectuée par la scarification, avec des couvertures de livres utilisées comme surfaces coupantes[405]. On remarquera le titres des oeuvres ayant servi à ce sanglant but : *Blood Meridian* (*Meridiano de Sangre*) et *The Orchard Keeper* (*El Guardian de Vergel*). Ces éléments, qui apparaissent furtivement à l'écran, font sens : Vicente/Vera trace ainsi un « méridien », une ligne de sang, afin d'échapper à son « gardien » qui la retient prisonnière. Le livre est ici significatif (les titres indiquent le geste, comme s'ils avaient dicté à Vicente/Vera son acte d'incision), mais il constitue aussi une échappatoire possible.

Comme nous l'avons précédemment vu, la combinaison entre la pensée et le tracé relève de la dimension diagrammatique. Le graphique précède la pensée, il aide son accomplissement. C'est l'informe, non conceptualisé, qu'il fait émerger. Contrairement à l'illustration ou à la représentation, il émet une connaissance nouvelle pour passer du virtuel au visible, pour faire advenir ce qui n'est pas encore clairement conçu. L'imagination visuelle, graphique, se retrouve aussi bien dans les systèmes de notation des scientifiques que dans les brouillons et les manuscrits d'écrivain, mettant en valeur le tracé, le geste. On appelle cette pensée « diagrammatique » car elle est à l'œuvre dans la littérature, les arts et les sciences[406], elle se prête à un nomadisme qui lui confère sa plasticité. Quand il est question de traces, de tracés, d'empreintes, de graphie, c'est autour de la notion de ligne que se recoupent ces formes. La ligne est un concept général qui se matérialise sous différentes formes, utilisées en art (notamment les arts graphique – peinture, sculpture, architecture, écriture) ainsi que dans la vie quotidienne). La ligne est un contour, une frontière structurante qui contextualise dans le temps, l'espace et les relations en établissant de la distinction. Le contour est un processus paradoxal car simultanément homogénéisant et hétérogénéisant. Il sépare le dedans du dehors, il crée de l'identité personnelle par la séparation entre le soi et le non-soi. L'empreinte est à la fois une réappropriation du corps et de l'espace dans lequel le corps se meut.

---

[405] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 09 : 02.

[406] BATT, Noëlle, « L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée », *in Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, T.L.E, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004, p. 5-28.

Lorsque Vicente reçoit des robes afin de devenir Vera (c'est-à-dire, afin de déterminer les contours de sa nouvelle identité), il les déchire, les éparpille, les transforme en pistes d'une identité fragmentaire. Lorsque Robert lui envoie du maquillage, il s'approprie les crayons afin de graver les murs de sa chambre-geôle et d'y inscrire les postures de yoga, les dates de chaque jour passé en captivité : ce sont des marques qui stabilisent son quotidien. L'écriture se fait mantra, litanie rassurante. La pratique de l'écriture et du dessin sur les parois permet à Vicente/ Vera de reprendre conscience d'elle-même, non seulement par l'inscription temporelle (compter les jours plutôt que vivre dans un enfermement dénué de repaires), mais aussi de formuler graphiquement, par des lignes, la représentation qu'elle a d'elle-même. On voit ainsi à l'écran des dessins de corps de femme dont la tête est une maison, reprenant la série « *Femme Maison* » (voir annexes visuelles) de Louise Bourgeois. La *Femme Maison* identifie l'espace enfermant avec le corps féminin. Elle incarne la métaphore de l'habitation, de la (re)prise de possession de soi. L'écriture et le tracé lui permettent de prendre de la distance, ce que le corps ne permet justement pas par son immédiateté, par ses réactions incontrôlables.

Le découpage cartographique cisèle l'espace corporel, mais aussi l'espace géographique dans lequel le corps s'inscrit. Il délimite ses zones de marginalité. Les bas-fonds[407] concernent deux types d'espace : les marges, en tant que zones fangeuses, reléguées ; et les lieux où l'autorité concentrent les marginaux contre leur gré. Les marais de Calusa (zones sous le viaduc) dans lesquels évoluent les personnages de Russell Banks, appartiennent aux deux catégories. En effet, c'est par une loi implicite que les marginaux sont contraints d'habiter cette zone, qui est le seul lieu non circonscrit par la loi en vigueur. Construit sur le modèle de la chute et du dessous, les bas-fonds constituent un « antimonde immonde[408] », lieu de déploiement de l'abjection. « Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements[409] ». Comment « stocker » ceux que

---

[407] En anglais, *slum* (lieu d'embrouilles) ou *underworld.* Prostituées, mendiants, rôdeurs, assassins, voleurs, chiffonniers, sans-logis, indigents, anciens détenus ou bohémiens doivent être consignés dans des modèles classificatoires et mis au banc de la société.

[408] KALIFA, Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 37.

[409] FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres. Hétérotopie », *op. cit.*

la société ne veut pas voir ?

Le corps parcourt l'espace, il le foule et établit un contact avec le sol pour sentir sa propre présence au monde,

> Pour que nous puissions nous représenter l'espace il faut d'abord que nous y étions été introduits par notre corps et qu'il nous ait été donné le premier modèle des transpositions, des équivalences, des identifications qui font de l'espace un système objectif et permettent à notre expérience d'être une expérience d'objets. [410]

La motricité engendre la signification spatiale, le corps s'inscrit dans l'espace lorsqu'il est en capacité de le parcourir. Or, les personnages de notre corpus sont enfermés dans des espaces réduits, ils ne sont pas aptes à parcourir des territoires étrangers, à y tracer leur chemin. Takeshi Kovacs est emprisonné dans une enveloppe qui n'est pas la sienne et sur une planète qui lui est étrangère, Vicente/ Vera ne peut sortir de la demeure (clinique et laboratoire d'El Cigarral) où elle est sous le joug de Robert Ledgard. Quant au Kid, il est circonscrit au marais de Calusa. Dans une rêverie, le Kid s'assimile avec les indiens Creek et Miccosukee chassés de leur foyer des Appalaches, tout comme il est lui-même chassé de la vie sociale et citadine pour être relégué dans le marais de Panzacola. « It's as if his personal history has been locked down in a cell alongside their tribal history, as if their fate and the fate of the Panzacola wilderness are now his as well[411]. » Le foyer, le *home*, le *heimat*[412], ne peut se déterritorialiser.

En plus d'être incarnés, nous sommes situés ; lorsque la situation spatiale est défaillante, c'est l'incarnation qui chancelle. L'espace est conceptuel (*space*), le lieu est factuel (*place*). L'espace devient territoire après son appropriation. L'écriture permet alors de se réapproprier un espace aliéné. Les graffitis font résistance contre la structure en laissant des empreintes en périphérie. Graffitis de Vicente/Vera sur

---

[410] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 177.

[411] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 342. Traduction p. 438 : « Comme si son histoire personnelle et leur histoire tribale avaient été enfermées côte à côte dans la même cellule, comme si leur destin et le destin de cette région sauvage qu'est le Panzacola se confondait désormais avec le sien. »

[412] Les notions, en anglais et en allemand, de *home* et de *heimat* associent la maison avec le foyer, le lieu d'habitation qui est aussi espace d'intimité, le « chez-soi », le nid, ce que ne dénote pas l'idée seule de *foyer* en français.

les murs de sa chambre-prison ; « graffiti » corporels de Nagiko sur les corps des hommes qu'elle rencontre ; tatouages initiatiques chez Russell Banks : la ligne est une résolution[413], une barrière contre l'aliénation. L'écriture rend le monde tangible, réel. C'est une façon d'assimiler la réalité pour la narratrice de *Sharp Objects* : « I was compusively writing down everything anyone said to me in a tiny blue notepad [...] Every phrase had to be captured on paper or it wasn't real, it slipped away[414]. » Russell Banks écrit sur la proximité spatiale de ses personnages, sur la condensation des malaises en un lieu réduit. Dans *Continental Drift*[415], la cale du bateau transportant les haïtiens enclot la violence des viols et l'infestation de maladie par la vermine. L'espace concentre crime et maladie dans un rapport de proximité contextuel, que l'on retrouve dans les marais de *Lost Memory of Skin* où se concentrent précarité et criminalité.

Dans *Lost Memory of Skin*, l'espace n'est pas celui de l'intérieur, de la protection, mais un espace extérieur de l'ordre de la ruine. Pour accéder au campement du Kid, il faut dépasser « the sewage treatment plant on his left [...] catches a whiff of the wind-blown vegetal stink [...] the peeling hull of an abandoned, half-sunk shrimp boat[416]. » Dans les trois œuvres, le manque d'ancrage spatial est commun. Les lieux dans lesquels évoluent les personnages sont désincarnés. Marc

---

[413] Dans le mythe de Thésée et du Minotaure, c'est un fil, une ligne, qui permet de trouver son chemin dans le labyrinthe.

[414] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, 61. Traduction p. 97 : « Je notais de façon obsessionnelle tout ce qu'on me disait dans un petit carnet [...] Chaque phrase devait être capturée sur le papier, sinon elle n'était pas réelle, elle s'esquivait ».

[415] BANKS, Russell, *Continental Drift*, New-York, Harper & Row, 1985. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Chénetier, *Continents à la dérive*, 1987. Ce roman porte sur les chemins croisés de deux personnages en quête du rêve américain : un réparateur de chaudières du New Hampshire abandonne son quotidien misérable et part en Floride avec sa famille ; une jeune haïtienne fuit la violence et la pauvreté de son pays natal pour rejoindre l'Amérique.

[416] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 89. Traduction p. 118 : « L'usine de retraitement d'eaux usées sur sa gauche [...] il sent l'odeur de cette puanteur végétale portée par le vent [...] la coque écaillée d'un crevettier abandonné et à moitié coulé. »

Augé[417] examine cette cartographie de l'espace à l'aide du concept de « non-lieux », lieux de passage anonymes. Les non-lieux sont des espaces communs de circulation, de transit, par opposition aux lieux anthropologiques qui assignent une place, un rôle identitaire, historique et relationnel à celui qui l'habite. L'espace n'est plus isolé du temps, il est le signe même de son déroulement[418]. L'espace devient temps et le temps espace, les deux dimensions s'amalgament, formant ainsi une unité dans laquelle l'un s'exprime à travers l'autre.

« Pour s'ancrer dans la mémoire, le souvenir doit être fixé dans un lieu[419] ». Chaque lieu dans lequel se projette la mémoire est plus qu'un espace, il est chargé de présence, ses contours sont redéfinis par une appropriation et par une transfiguration. Anne Muxel utilise l'image de la coquille pour exprimer cette assimilation affective entre le temps et l'espace :

> Les lieux, tels qu'ils existent dans la mémoire, sont plus qu'un décor, ils sont une coquille. Coquille peu à peu fossilisée par le temps dont l'empreinte marque les terres et les pierres du présent comme de l'avenir. De la façon dont on peut habiter les lieux de son passé dépend la façon dont on peut habiter les lieux de son présent. [420]

Habiter[421], consiste à laisser une trace de soi dans l'espace. Le corps qui n'habite aucun lieu n'acquiert ni sécurité ni stabilité. C'est là le point commun de nos protagonistes : ils sont emprisonnés dans un espace et subissent leur environnement. La ruine est un *memento mori*, elle représente la finitude, le débris, l'incomplétude.

---

[417] « Nous réservons le terme de lieu anthropologique à cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale ». AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 68.

[418] La ruine devient ainsi une figuration du corps. Au XVIème siècle, les planches anatomiques de Vésale représentent des écorchés sur fond de ruine : il y a une équivalence entre le bâtiment laissant voir son architecture et le dévoilement anatomique. La ruine devient un corps démembré, blessé mais encore à demi debout : l'espace est anthropomorphe. Voir annexes visuelles.

[419] MUXEL, Anne, *op. cit.,* p. 44.

[420] *Ibid.*, p. 47.

[421] Du latin *habitare* : demeurer, avoir une manière d'être, une habitude.

La ruine figure la perte, le fragment, elle est un territoire-palimpseste[422]. L'espace est une métonymie du corps, c'est pourquoi habiter les bas-fonds, habiter les ruines, c'est assimiler son propre corps à un fragment, un substrat qui évoque l'absence mais parvient à se détacher de son passé en imposant sa présence. Dans *Zéropolis*, Bruce Bégoût dresse un portrait phénoménologique d'une métropole américaine, Las Vegas : « Il y a un sentiment bizarre à contempler des ruines de bâtiments qui n'étaient pas précisément destinés à durer[423] ».

La ruine chez Russell Banks fait référence à l'imaginaire du marais, du bayou, d'un espace renvoyant à la tradition du *Southern Gothic*[424]. Zone marécageuse, viciée, lieu d'exil, de malheur ; Calusa (le marais où demeure le Kid) est un lieu où la nature figure l'autre, celui qui n'est pas domesticable, qui dégoûte. C'est un espace pour penser l'inassignable[425]. *Locus horridus*, *wasteland* (terrain vague), ses traits

---

[422] On pense au *Roma* de Fellini [1972], dans lequel le sous-sol de Rome communique directement avec le passé. Des fresques apparaissent mais se désagrègent immédiatement au contact de l'air libre, et s'effacent.

[423] BÉGOUT, Bruce, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2010, p. 67.

[424] Le *Southern Gothic* est un genre littéraire spécifique du sud des États-Unis, notamment de la Louisiane (mais aussi du Mississipi, du Texas, du Tenesee). *Gothic*, car des évènements surnaturels ou macabres adviennent, souvent liés à la ritualité vaudoue. Cette forme fonctionne par substitution et déplacement : les ruines médiévales anglaises sont remplacées par des bâtisses coloniales, les marais remplacent les forêts. Les traits du personnage honni sont par contre une constante, ils ne sont pas déplacés : l'étranger, l'autre, est monstrueux car différent. Les thèmes sont fructifiés et transformés, devenant des moyens de discuter autour de problématiques inhérentes à ces régions, dont le racisme. Le fantôme symbolise la tentative pour retrouver une histoire et une culture oubliées. Il symbolise également la perte d'identité provoquée par l'obsession d'individus blancs envers les frontières identitaires. Carson McCullers, William Faulkner, Harper Lee, plus récemment Cormac McCarty et James Lee Burke sont des auteurs affiliés au *Southern Gothic*. Le *Southern Gothic* est l'esthétique d'une Amérique oubliée, d'un Sud qui est devenu le dépôt de tout ce que l'Amérique refoule, de ce que la nation ne doit pas être, un espace où sont confinés les horreurs du racisme, les anomalies, les rituels païens.

[425] LÉCOLE-SOLNYCHKINE, Sophie et LAURY-NURIA, André, « L'imaginaire du marais chez Apollonios de Rhodes et Quintus de Smyrne » *in L'Imaginaire de l'eau dans la littérature antique*, sous la direction de Émilia Ndiaye, p. 27-39. Disponible sur http://revues.aplaes.org/index.php/annales/article/view/8/7 [en ligne], consulté le 13/08/2018.

sont liés à l'abandon, à la dégradation, à la ruine. Le marais est le lieu où les monstres se cachent, où les déchets refluent, une terre d'exil. Ainsi, le marais relève d'une topoïétique[426], d'une construction esthétique par l'entremise de la fiction. L'autre, dans cet espace, est un protagoniste que l'histoire ou la société a éradiqué ou oublié. L'autre, ici, c'est le délinquant sexuel, laissé à l'abandon par les systèmes sociaux et judiciaires. Le Kid relève en effet de la figure archétypique du *white trash*, blanc illettré, sorti du système éducatif, souvent d'origine rurale, économiquement précaire. Dans une perspective géocritique, on notera que Calusa est un lieu réel aux États-Unis, territoire insulaire situé au sud de la Floride dans le parc national des Everglades, mais le marais de Panzacola[427] n'a pas d'équivalent dans la cartographie américaine. Cette dimension fictive du lieu l'engage comme espace fantasmatique, propice aux métamorphoses. Lui-même espace hybride (le marais est un mélange de terre et d'eau), il est en ce sens identifié à l'espace de la transformation qui est en train d'advenir, champ de transition, d'indéfini. Si les parias sont affiliés au bayou, c'est non seulement pour les raisons politiques et pratiques que nous avions examinées (le fichier national des délinquants sexuels conditionne le périmètre de sécurité dans lequel ceux-ci ont le droit de s'installer), mais également pour la tradition mythologique qui le hante (le bayou, le vaudou). Il y a une horizontalité sociale, contextuelle, synchronique dans ce choix, ainsi qu'une verticalité diachronique liée aux mythèmes du bayou.

La métaphore archéologique est un enjeu vertical qui explore les strates de l'espace. Le corps investit l'espace et l'espace se fait miroir du corps, dans un échange où la peau fait office d'interface. Les cinq sens sont accompagnés de l'adjectif « externe » afin d'appuyer le fait que leur rôle consiste à informer quant aux éléments venus du dehors. L'existence des cinq sens est ainsi une référence spatiale, tournée vers l'extérieur. Cette perception purement externe rend la topographie

---

[426] GUÉRIN, Michel, *L'espace plastique*, Paris, La Part de l'Oeil, coll. Théorie, 2008.

[427] Panzacola est un lieu peu référencé : on retrouve sa mention comme une montagne mexicaine. DIGUET, Léon, « Contribution à l'ethnographie précolombienne du Mexique. Le Chimalhuacan et ses populations avant la conquête espagnole », *in Journal de la société des américanistes*, 1903, p. 1-57. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1903_num_1_1_3389 [en ligne], consulté le 07/05/2020.

corporelle conçue comme une tour de garde, avec des défenses spatialement orientées pour alerter et prévenir des dangers. Dans cette vision, les sens informent quant à un corps-objet, corps perçu comme un objet extérieur. *Lost Memory of Skin*, traduit par *Lointain souvenir de la peau*, est un développement spatial du corps comme continent, un continent perdu à se réapproprier. Le corps confère une mesure au monde. C'est à l'échelle de l'homme que l'on définit les catégories de mesure. On remarquera que l'adjectif « *lost* » est utilisé dans la toponymie de formes de relief (*Lost Creek* pour un lac de l'Oregon, *Lost Valey* dans les Highlands…) afin de désigner la perte, l'éloignement, l'isolement. *Lost* marque une toponymie de la disparition, de l'éclipse, de la stratification et de la sédimentation. Cette cartographie du corps, au confluent du dedans et du dehors, à l'interface du monde, est décrite par Samuel Beckett, dans l'*Innommable* :

> Il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans […] je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre, ce n'est pas à moi qu'on parle.[428]

L'extension morbide des limites de la corporéité que l'on peut apercevoir, par exemple, dans l'œuvre *The Matrix of Amnesia* de l'artiste John Isaacs (voir annexes visuelles) soulève cet autre monde dont parle Beckett. L'enveloppe-peau, devenue complètement molle et élastique, semble diluer l'intégrité du corps en une masse graisseuse et informe, et nous rappelle alors la figure du Professeur, la masse excédentaire devenue morbide. La peau a une double-face. La face externe, visuelle, est une surface d'inscription ; et la face interne, informe, sa masse viscérale. Cette dernière n'est accessible que par l'immersion, l'intrusion ou la coupe chirurgicale. Elle montre son existence par production de suintement et d'exécration. L'art contemporain[429] questionne cette notion d'intériorité à travers des installations

---

[428] BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 160.

[429] C'était l'objet de l'exposition *Inside* au Palais de Tokyo, qui matérialise une involution (exploration de soi) par la suspension dans tous l'espace du musée d'un cocon géant, mi-corps mi-intestin, créé par le collectif Numen/For use (voir annexes visuelles), une structure maladive en expansion. Le spectateur devient une mouche prise dans la toile d'une araignée géante,

recherchant à immerger le spectateur au sein d'un espace qui lui est étranger, créant une confusion entre le dedans et le dehors, entre soi et l'altérité.

---

aliment transitant dans un intestin ; animal en reptation dans un tunnel. *Inside*, Palais de Tokyo, du 20/10/2014 au 11/01/2015.

CONCLUSION PARTIELLE - CHAPITRE II

Au cours de ce chapitre, nous avons tâché de percer les relations entre peau et langage : comment le langage exprime les phénomènes cutanés, et comment la peau constitue en soi un langage, une forme d'expressivité propre. Les bruissements de la peau[430] s'incarnent dans des phénomènes aussi divers que la scarification, l'opération chirurgicale, l'entretien maïeutique qui plonge dans le passé et fait récit du corps : le tracé de lignes sur le corps rappelle la condition enveloppée (de parole, de peau, de vêtements) qu'est la condition humaine. Dans *Sharp Objects*, nous lisons la phrase suivante : « My skin, you see, screams[431]. » À travers cette phrase démonstrative, nous constatons que la peau est une entité à la fois propre à la métaphore et aux discours experts. Ainsi, les images par dérivation (une peau qui « hurle ») rendent visibles les sensations, mettent des mots sur des phénomènes vécus à même la chair. Mais les tropes qui lui sont associés révèlent en outre des savoirs extrinsèques (ici, le hurlement est lié au sang qui s'expurge de l'entaille volontaire). Le corps de l'oeuvre[432] est une impression temporelle qui fait appel à la métaphore archéologique : strates, excorporation, excavation, palimpseste. La peau réactualise un moment passé, elle le présentifie. S'il est maintenant manifeste que la peau est une surface – à écrire, à graver, à scarifier, à toucher – il est nécessaire d'approfondir son exploration et de voir en quoi elle constitue également une interface. La peau est écrite pour être maintenue, pour contenir une intériorité en quête d'extériorisation. Lorsque le pas est franchi, quels débordements la peau laisse-t-elle passer ? Quelles strates met à nu le corps-palimpseste ? Comment les auteurs organisent-ils la préservation du corps de leurs personnages ?

---

[430] BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

[431] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 60. Traduction p. 96 : « Ma peau hurle. »

[432] ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

CHAPITRE III

LES DÉBORDEMENTS DU CORPS : L'ALTÉRITÉ

« Ce qui contient s'identifie exactement à ce qui est contenu [...] l'écorce est le noyau ; plus de hiérarchie possible, désormais, entre le centre et la périphérie[433] »

[433] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Être-crâne. Lieu. Contact, Pensée, Sculpture,* Paris, Minuit, 2000, p. 19.

A. Une tension entre *expeausition*[434] et effacement

A.1. Conception de la peau à l'ère moderne

Dans cette mise au point sur le contexte dans lequel surgissent les figures de notre corpus, un arrêt sur l'émergence de l'injonction à être soi s'impose. La singularité individuelle s'inscrit sur la peau, par une *expeausition*. Cette expression, empruntée à Jean-Luc Nancy, permet d'envisager la conception d'un être singulier qui « apparaît, en tant que la finitude même : à la fin (ou au début), au contact de la peau (ou du cœur) d'un autre être singulier, aux confins de la même singularité qui est, comme telle, toujours autre, toujours partagée, toujours exposée[435] ». Camille Preaker, narratrice de *Sharp Objects*, explique : « The last word I ever carved into myself, sixteen years after I started : *Vanish*[436]. » Comment en arrive-t-on au besoin vital de graver des mots, pour se prouver que l'on existe, pour tenter de ne pas *disparaître* ? La peau centralise les questions identitaires ainsi que les angoisses concernant la déréliction de la chair, sa modification au cours du temps. Les œuvres de notre corpus sont toutes des œuvres contemporaines, situées dans un contexte moderne dans lequel tous les regards sont attirés par le corps, perçu comme outil à modifier et à améliorer infiniment. Cette modernité, ère du vide, est issue des bouleversements du XXème siècle (retrait du divin[437], société de la consommation de masse, etc).

---

[434] NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, *op. cit.*, p. 31. La peau expose, elle dit la vérité du corps auquel elle appartient, dont elle est la face externe, reliée au dehors. Son contact inscrit la relation entre le corps et le monde.

[435] NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désoeuvrée* [1983], Paris, Bourgois, 1990, p. 70.

[436] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 62. Traduction p. 99 : « Le dernier mot que j'ai creusé sur ma peau, seize ans après avoir commencé : *disparaître* ».

[437] C'est dans ce même cadre que Walter Benjamin constate, dans le champ esthétique, le retrait de l'aura d'une œuvre (qui liait l'art à la religion). La valeur cultuelle devient culturelle, la société remplace la divinité, la quantité et la productivité remplacent la transcendance de l'unique. BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

Société malade, mal de vivre, fascination pour la pornographie, exclusion de ce qui s'écarte de la norme : la société contemporaine fait écho à l'Europe décadente décrite par Thomas Mann et Oswald Spengler[438]. En effet, c'est au XIXème siècle que fut entamée la construction du sujet moderne, une construction fondée sur le refus du corps. Une excursion par la littérature le corrobore. Le sous-titre du roman de Rémy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* atteste une décentralisation du corps au profit de l'intellect, du cerveau, de la vie des idées plutôt que de la condition incarnée. L'idéal est celui d'un « être né avec la complète paralysie de tous les sens, en lequel ne fonctionne que le cerveau et l'appareil nutritif. Il n'a jamais eu la connaissance des choses terrestres puisque même la sensibilité de la peau est absente[439] » (on remarquera que le corps reste affilié aux nourritures, comme un retour de l'organique, mais qu'il est délesté de sa vie sensuelle). Pour Baudelaire, le naturel doit être repoussé, « la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle contraint l'homme à dormir, à boire, à manger[440] ». On retrouve les mêmes propos chez Huysmans, « la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoutante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attente des raffinés[441]. » La vie corporelle devient un enjeu, notamment dans la dépendance qu'elle implique (et nous soulignerons l'importance du rôle de l'interface dans les actions de manger, boire, respirer). Le paradigme de ce refus du corps réside dans le personnage de Des Esseintes, ce « héros fin de siècle » dont Marc Fumaroli dit qu'il « est atteint d'une schizophrénie qui n'épargne rien et qui dissocie tout : son âme, sa sexualité, mais

---

[438] Le vide civilisationnel réveille les notions de déclin et de décadence pensées par Oswald Spengler. « Une culture *naît* au moment où une grande âme se réveille, se détache de l'état psychique primaire d'éternelle enfance humaine [...] Une culture meurt quand l'âme a réalisé la somme entière de ses possibilités sous forme de peuples, de langues, de doctrines religieuses, d'arts, d'États, de sciences, et qu'elle retourne ainsi à l'état psychique primaire ». SPENGLER, Oswald, *op. cit.,* p. 179.

[439] GOURMONT, Rémy (de), *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* [1890]. Paris, 10/18, coll. Fins de siècle, 1982, p. 187.

[440] BAUDELAIRE, Charles, « Éloge du maquillage », *in Le peintre de la vie moderne* [1863]. Paris, Le livre de poche, coll. Les Classiques, p. 541-544, p. 541.

[441] HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.,* p. 103.

aussi la santé de son corps[442] ». Des Esseintes est l'archétype de la négation du corps naturel. Par l'ennui, par le vide, par l'absence de croyances, ce personnage-type devient un « jeune errant[443] » tel que le désigne MarcFumaroli (une figure dans la lignée de laquelle se situent les jeunes marginaux de Russell Banks).

La fin du XIXème siècle a posé les fondations d'une nouvelle conception du corps, de ses capacités, et de son aberration. Cette déréliction, cette « fin de siècle », nous la retrouvons à la fin du XXème siècle, un contexte dans lequel se déroulent *La Piel que habito*, *Lost Memory of Skin*, et *Sharp Objects* – tandis qu'*Altered Carbon* est situé des siècles plus tard, environ en 2380). Un des premiers bouleversements ayant déclenché ce moment de crise, selon Alain Erhenberg, est apparu dans les années soixante : la mise au point et la diffusion des antidépresseurs, et celle de la télévision. La vie privée, auparavant extérieure au champ politique et social, vécue comme secrète et invisible aux yeux d'autrui, prend alors le même degré d'importance que la vie publique. C'est ainsi que le Professeur surnomme son épouse « his pride and glory[444] », comme si, au-delà de son stigmate, le fait de s'afficher avec elle lui permettait de rentrer dans la norme de l'hétérosexualité, du mariage. Il se sent contraint de prouver les axes normatifs de son existence. Époque de bouleversements sociaux, période d'émancipation (scolarisation précoce à l'extérieure de la sphère familiale), l'accès facilité à l'éducation rend possible la transcendance des classes sociales et la volonté d'être toujours plus haut placé. C'est ainsi que le Professeur, chez Russell Banks, bien que déjà reconnu dans sa carrière de sociologue, souhaiterait obtenir : « An offer from a Washington Think Thank[445] ». La vie privée devient centrale en termes d'épanouissement, la pression de réussite étant déplacée sur elle. Pour réussir sa vie, il faut dorénavant montrer en public que l'on mène une vie privée et professionnelle épanouissante. Après cette étape initiale de mise en avant de soi généralisée, les sujets sont à disposition d'eux-mêmes pour s'accomplir dans ces nouveaux critères de réussite. Le sujet moderne se retrouve alors confronté à de nouvelles problématiques pour trouver sa place en ne pouvant

---

[442] FUMAROLI, Marc, « Préface », *in* HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 7-52, p. 29.

[443] *Ibid.*, p. 15.

[444] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 116. Traduction p. 151 : « Sa fierté et sa gloire ».

[445] *Ibid.*, p. 102. Traduction p. 134 : « Être sollicité par un *Think Thank* de Washington ».

compter que sur lui-même. Chacun s'expose dans son action personnelle[446], son projet qui le définit. C'est là « l'individu-trajectoire », auto-défini, qui, lorsqu'il cède sous le poids de cette injonction autocentrée, se tourne vers des solutions extérieures dont l'augmentation et les produits psychoactifs font partie (une façon de modéliser son comportement).

> Pour prendre enfin chair dans son existence, il importe de multiplier les signes corporels de manière visible, se mettre hors de soi pour devenir soi. L'intériorité se résout en un effort d'extériorité. L'intimité s'efface devant l'extimité.[447]

Être responsable de son corps implique de ne pas faillir, et par conséquent de ne pas supporter les cas de faillite quand ils adviennent. L'individu doit suivre une trajectoire pour conquérir son identité, qui est devenue le maître-mot de la fin du XXème siècle. Hartmut Rosa[448] définit l'identité par le processus d'individualisation, c'est-à-dire par la responsabilité des individus à pouvoir agencer leur vie, à produire leur propre existence par leurs actions. Cette injonction crée à la fois un espace de liberté par l'ouverture à tous les possibles, mais aussi une responsabilité culpabilisante puisque chacun est maître de lui-même, sans pouvoir imputer ses échecs à des causes qui lui seraient externes. Ce processus est à l'œuvre chez Russell Banks avec une distinction entre le sentiment de honte et le sentiment de culpabilité :

> There's a difference between shame and guilt. And the Kid has begun to realize that he's not ashamed of having spent most of his life so far watching pornography [...] he is not a bad person, and being a bad person is what makes you feel shame. No, he's guilty instead because that's what you are if you do a bad thing. And if the women being abused on camera [...] were almost-real as he, then paying money to watch

---

[446] Hartmut Rosa, dans son essai *Rendre le monde indisponible*, considère l'aliénation comme une situation de relation sans relation dans laquelle le sujet et le monde sont indifférents voire hostiles. L'accomplissement culturel de la modernité réside en une mise à distance du monde par une conduite agressive, « un comportement politique impuissant fondé sur l'agression ». ROSA, Hartmut, *Unverfügbarkeit*, Vienne, Residenz Verlag, 2018. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, R*endre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2020, p. 9.

[447] LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p. 229.

[448] ROSA, Hartmut, *op. cit.*

them being abused and degraded was a bad thing.[449]

Le Kid ne se sent pas honteux, il se sent coupable, ses actes sont un poids.

La fatigue d'être soi est alors la conséquence de cette nouvelle normativité. Une nouvelle loi règne, celle de devenir soi-même, de s'accomplir, d'être responsable de sa propre existence. La dépression est le nom de cette maladie de la responsabilité dans laquelle domine le sentiment d'insuffisance. La dépression est insinuée dès le premier plan de *La Piel que habito*, lorsque Marilia, la domestique, fait monter des « antidepressil[450] » à Vicente/Vera. Les interdits s'abaissent, la culture de la culpabilité devient culture de la responsabilité. La dépression marque alors le contrecoup de ces évolutions, le vertige face à cette obligation de la trajectoire et de l'angoisse de l'auto-détermination. L'impuissance de vivre se manifeste par la fatigue, l'inhibition. La souffrance est issue de l'intériorité ; le soi en est l'objet, portant sur l'autogestion de sa vie. Un sentiment d'insécurité s'accroît ; l'intime ne désigne plus un espace secret, personnel, de repli et de protection, mais « ce qui permet de se déprendre d'un destin au profit de la liberté de choisir sa vie[451] ». On devient propriétaire de sa propre vie : la vie est conçue en des termes de capital, de gestion : une véritable « passion d'être soi[452] ». L'individu responsable de lui-même devient alors responsable – coupable – des maux (et des maladies) qu'il contracte[453].

---

[449] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 413-414. Traduction p. 525 : « Il y a une différence entre le sentiment de culpabilité et la honte. Et le Kid commence à comprendre qu'il n'a pas honte d'avoir passé la plus grande partie de sa vie à regarder de la pornographie [...] il n'est pas quelqu'un de mauvais [...] et c'est quand on est quelqu'un de mauvais qu'on se sent honteux. Non, ce qu'il est, c'est coupable, parce que c'est ce qu'on est si on commet une mauvaise action. Et si les femmes qu'on abusait en vidéo [...] étaient en fait comme lui, tout aussi *presque réelles* ; alors le fait de payer pour les voir soumises à des abus et des avilissements sexuels était une mauvaise chose. »

[450] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 01 : 44.

[451] ERHENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, coll. Essais, 1998, p. 143.

[452] *Ibid.*, p. 133.

[453] Parmi les clichés liés au cancer que soulève Susan Sontag, le facteur psychologique imputé est lié à ce mouvement de culpabilisation – on attribue cette pathologie aux personnes qui seraient incapables de s'extérioriser. La maladie naîtrait d'un refoulement des passions, de pulsions

Michel Foucault relève une extension progressive de l'aveu, de la confession, d'une communication intersubjective transparente : « Tout doit être dit[454] ». Le corps – et plus particulièrement le sexe – est pris en charge par le discours, dans une injonction de « dire, de se dire, à soi-même et de dire à un autre, aussi souvent que possible, tout ce qui peut concerner le jeu des plaisirs[455] ». Cette injonction implicite à tout dire et tout montrer a pour conséquence une pression à la normativité, à la comparaison entre les individus, que l'on constate dans *Sharp Objects* (un corps mutique qui ne trouve son expression et sa mise en langage que par la coupure) et *Lost Memory of Skin* (les corps débordants, d'adiposité pour le Professeur et de *libido sentiendi* pour le Kid). Les stigmates, qu'ils soient physiques (entailles, obésité) ou moraux (délinquance) sont ainsi renforcés et pérennisé à cause de cet impératif du dévoilement.

Si auparavant l'individu ne pouvait et ne devait pas être lui-même (sa trajectoire étant choisie par son rang social ou par le régime politique lui conférant une place à maintenir), l'individu moderne doit s'auto-déterminer. Délesté des contraintes socio-politiques impérieuses et externes, c'est l'avènement d'une nouvelle forme d'injonction, plus insidieuse : celle de devenir soi. Ce déplacement engendre une nouvelle structure de la subjectivité, une subjectivité « libérée », non réprimée. La subjectivité libérée souffre alors d'une pathologie de l'idéal, donnant lieu à des individus incertains évoluant dans une société « du malaise[456] », dans une

---

inhibées, d'un sentiment de frustration. La potentielle victime du cancer est un être passif, indifférent, prudent, sans état d'âme. Les passions restent à l'intérieur et s'attaquent aux cellules. Le cancer est donc rattaché à un sentiment de honte puisqu'il est provoqué par un refoulement. On associe le cancer avec des comportements à risque dont il serait la conséquence. Aux fumeurs, le cancer des poumons ; au tatoué, le cancer de la peau… L'imputation psychologique sert avant tout à tenter de contrôler des évènements sur lesquels nous n'avons pas d'emprise. La psychologisation traduit un manque de connaissances et identifie des angoisses à la maladie.

[454] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, *Tome 1 : La volonté de savoir*, *op. cit*, p. 28.

[455] *Ibid*., p. 29.

[456] Nous reprenons là les deux titres des ouvrages d'Alain Erhenberg, *La Société du malaise* et *L'individu incertain*. ERHENBERG, Alain, *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Levy, 1995 et *Ibid.*, *La société du malaise*, Paris, Odile Jacob, 2010. Sur l'analyse de la mélancolie, on se référera à Jean Starobinski : lourdeur, torpeur, désespoir, mutisme… Le mélancolique est englouti par sa

foule « solitaire », pour reprendre les catégories établies par David Riesman[457]. Chaque individu est « *other-directed* », « extro-déterminé », il porte la responsabilité de lui-même, tout en cherchant à se conformer au regard d'autrui. Si autrefois, c'était le passé, la famille, les ancêtres qui déterminaient une personne, c'est aujourd'hui son avenir qui en trace les contours.

Cette société s'appuie sur deux registres de l'amélioration de soi : la mise en scène et les techniques de modification. La mise en scène passe notamment par l'exposition – *expeausition* – permanente, avec la démultiplication des présences de dispositifs d'enregistrement d'image. Le Kid se retrouve filmé à son insu, dans son intimité : « Brandi's father had taped with a hidden camera[458] ». Les techniques de modification de soi sont l'autre solution, via des moyens artificiels et/ou chimiques (chirurgie plastique, prise de psychotropes). Les techniques de mise en scène sont les moyens utilisés dans *Lost Memory of Skin*, tandis que *La Piel que habito* et *Sharp Objects* se concentrent sur les techniques. Dans ces deux œuvres, l'ingestion de substances psychotropes apparaît avant la modification de la chair. Chez Almodovar, ce sont les antidépresseurs qui sont montrés à l'écran en premier (« antidepressil » sur le plateau-repas porté par Marilia), avant l'apparition du corps suturé de Vicente/Vera. Dans *Sharp Objects*, l'alcool intervient avant la découverte de la scarification. Le lecteur apprend d'abord la dépendance de la narratrice à cette substance avant de comprendre que son addiction principale est celle de l'incision : « I took my second bourbon in one smooth shot, unclenched my shoulders [...] and wished for a third drink[459] ». Ces substances offrent ainsi soit une dépossession, soit

---

propre langue, le langage lui est retiré. La mélancolie est une discordance entre le temps vécu subjectivement et le temps extérieur, figé, au ralenti. « La mélancolie se manifeste comme un ralentissement de rythme interne. Inhibé, ralenti, le mélancolique vit à un tempo inférieur à celui du monde environnant ». STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, p. 223.

[457] RIESMAN, David, *The Lonely Crowd. A study of the changing American character*, London, Yale University Press, 1950.

[458] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 413. Traduction p. 524 : « Le père de Brandy l'avait réalisé à partir d'une caméra cachée ».

[459] FLYNN. Gillian, *op. cit.*, p. 17-17. Traduction p. 32 : « Après avoir avalé mon second bourbon d'un trait, je me suis dénoué les épaules [...] en rêvant d'en boire un troisième ».

un plus grand contrôle de soi : il s'agit toujours de construire une subjectivité telle que le sujet n'y parvient pas par ses propres moyens. Dans notre corpus, les substances psychoactives sont présentes au début des œuvres, comme nous venons de le mentionner, mais aussi progressivement, comme des jalons : dans *La Piel que habito* il s'agit de l'opium que Robert fait fumer à Vicente/Vera pour l'apaiser et la maintenir sous son pouvoir ; dans *Altered Carbon*, diverses substances sont mentionnées au cours du roman comme faisant partie du quotidien (hormones pour contrer l'impatience « hormone enhancers[460] » ou pour augmenter l'adrénaline, etc). La dépendance génère l'addiction, pathologie de l'agir qui réduit le désir au besoin. C'est un « acte-symptôme » qui remplace angoisses et phobies par un asservissement à des comportements, un phénomène que l'on retrouve chez Russell Banks – concernant le Professeur, il s'agit de la prise de nourriture, ainsi que de l'addiction au visionnage d'images pornographiques, concernant le Kid. Cette dernière obsession pathologique est comparée à la dépendance aux psychotropes : « It was as if he had been addicted to heroin during those years[461] ».

L'ajout concerne non seulement l'augmentation matérielle (prise de nourriture compensatoire, substances psychoactives, chirurgie esthétique…), mais il est aussi entendu comme un encodage du corps pour le rendre conforme aux normes et aux attentes sociales. À partir du XIXème siècle,

> Une thérapeutique d'extraction (le mal est un surcroît – quelque chose de plus ou de trop– qu'il faut enlever du corps par la saignée, la purge, etc) est remplacée par une thérapeutique d'adjonction (le mal est un manque, un déficit, qu'il faut suppléer par des drogues, des soutiens…)[462]

L'alcool, dans *Sharp Objects* est à la fois un outil social et un objet d'addiction. Une addiction qui est consubstantielle à l'auto-mutilation, qui permet de la retarder : « Instead I drink so I don't think too much about what I've done to my body and so I

---

[460] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 237. Traduction p. 292 : « Des amplificateurs d'hormones ».

[461] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 182. Traduction p. 237 : « C'était comme s'il avait été accro à l'héroïne pendant toutes ces années ».

[462] CERTEAU, Michel (de), *op. cit.*, p. 211.

don't do anymore[463] ». Mais une addiction qui joue aussi le rôle d'outil social, lorsque la narratrice retrouve sa mère (aux antécédents de maltraitance), celle-ci initie la rencontre par un verre d'alcool : « She pressed a chilled glass of fizzing amaretto into my hand[464] ». La propriété de l'objet devient propriété du corps qui incorpore la substance, la convertissant en énergie personnelle pour l'assimiler. Plus la pression autour de la responsabilité individuelle augmente, plus le sujet se recentre sur son corps comme dernier espace qu'il est encore possible de maîtriser et d'investir. Les agents de médiation prennent alors la forme de substances à incorporer et rassurent sur le fait d'être en capacité d'agir en désinhibant l'action, en permettant le contact avec une mère maltraitante pour Camille Preaker. Si l'homme moderne doit être autonome, son autonomie est assistée, prothétisée. Le sujet se recentre sur la sensation et en devient dépendant. L'action de manger comble le vide dans une sensation d'ingestion continue : « It is who he is and what he has been for long as he can remember, a never-ending appetite[465] ». Le Professeur cherche à s'oublier dans la nourriture et dans la sensation liée à sa prise.

Nous venons de voir que les substances psychoactives émergent au XXème siècle comme *pharmakon* (solutions et poisons) à des crises sociales et identitaires affligeant le sujet moderne. En parallèle, l'hygiénisme devient une norme et la santé une priorité, encouragée par la vulgarisation des découvertes médicales et pharmacologiques. Le corps doit être sain, il faut en prendre soin, il ne sera valorisé que s'il est entretenu. Il s'agit de devenir soi par l'utilisation de son corps, un corps capitalisé par l'obsession de l'agir, la valorisation du travail et la glorification de l'apparence. Ces trois modalités sont centrales dans l'élaboration de soi à l'ère de l'exaltation d'une construction individuelle autocentrée et performante. On comprend d'autant plus la stigmatisation du Kid, qui ne constitue pas une force de travail mais un poids pour ses susceptibles employeurs : «He's confused [his employer] since the day he walked in an asked for a job that always went to a

---

[463] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 62-63. Traduction p. 100 : « Je bois pour éviter de trop penser à ce que j'ai fait subir à mon corps , et du coup, je ne me coupe plus. »

[464] *Ibid.*, p. 25. Traduction p. 45 : « Elle m'a tendu un verre glacé d'*amaretto* pétillant ».

[465] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 253. Traduction p. 327 : « C'est ce qu'il est depuis aussi loin que remontent ses souvenirs : un appétit sans fin. »

Honduran or a dry-footed Cuban off the boat[466] ». Le déficit d'adaptabilité, le manque d'initiative seront alors perçus comme des marqueurs sociaux négatifs qui contredisent la norme d'une existence vécue comme série de projets pour un individu-trajectoire.

Le corps doit être surveillé, être vu, d'où le développement d'un idéal de transparence qui met en avant la forme, le muscle, le volume, le corps asséché pour dévoiler son contenu, tel un écorché. Cet idéal de transparence se reflète sur le corps de Vicente/Vera, revêtu d'une combinaison seconde-peau, collant, laissant voir tous ses volumes, impudique. Ce corps transgénique représente un idéal féminin conforme aux normes esthétiques en vigueur : taille fine, volumes aux hanches et à la poitrine, peau et cheveux lisses, visage symétrique. La créature Vera est conforme à l'idéal du chirurgien. Les scènes d'observation de Vicente/Vera par Robert sont nombreuses, elles constituent la modalité principale par laquelle le chirurgien « admire » son oeuvre. Le grain de la peau est transmis par les pixels de l'écran de surveillance. Le Professeur dans *Lost Memory of Skin* adopte également ce comportement entre voyeurisme et observation. Si lui-même est un corps défaillant, peu admirable, il observe sa compagne, Gloria (celle-ci ayant un rôle de normalisation du Professeur, représentant la *doxa*, la norme) : « He does indeed like looking at her when she is naked[467] ». Les corps dissidents, à l'inverse, ne se laissent pas voir. Leur peau est cachée : Camille Preaker est enveloppée de vêtements, « she's prone to black and grays[468] » ; tout comme le Professeur : « Wraps his body in his bathrobe[469] ».

Le stigmate devient la seule condition d'existence, le seul trait perceptible. Le corps (de Camille Preaker, du Professeur, de Vicente/Vera…) est socialement perçu sous un seul angle, de façon univoque, dans une aspiration propre aux sociétés

---

[466] *Ibid.*, p. 60. Traduction p. 85 : « Il l'embrouille depuis le jour où il est entré en demandant le genre de travail qu'on donne presque toujours à un Hondurien, ou bien à un réfugié cubain tout juste réfugié en règle ».

[467] *Ibid.*, p. 122. Traduction p. 160 : « Il aime la regarder quand elle est nue ».

[468] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 119. Traduction p. 185 : « Elle a tendance à ne s'habiller qu'en noir et en gris ».

[469] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 156 : « Enveloppe son grand corps dans un peignoir ».

modernes à montrer tous les corps, à transgresser la pudeur et le domaine de l'intime. L'omniprésence du corporel s'exprime également avec un phénomène de sur-érotisation, une « inflation érotique des corps et du porno[470] ». Russell Banks décrit ainsi les séances photos d'enfants-mannequins ayant lieu en plein air, sur l'île de Benbow, « a slow, erotic dance around an invisible Maypole[471] » ; cette ronde, désintéressée aux yeux des enfants qui en sont acteurs, est pourtant dirigée par des adultes, « their movements are choregraphed and directed by someone you can't see but can hear now in a voice amplified electronically, a man telling the children to turn and face him[472] ». Ce tournage va servir à créer des publicités, « they are selling an atmosphere, a mood, a feeling of low-key, nonthreatening sexual arousal that can be associated with a product, any product[473] ». En se plaçant du point de vue interne du sociologue/anthropologue (celui du Professeur), Russell Banks initie une réflexion autour de la corrélation entre avènement du capitalisme, modernité et pédophilie. « It's the imagery that does the selling, the Professor reasons, and the imagery is sexual [...] in this case, it's sex of a particular kind : barely conscious fantasies of pedophilia[474] ». L'attirance envers les enfants est une particularité humaine, absente des comportements des autres vivants. En suivant un raisonnement par inversion (en cheminant de la mesure légale d'interdiction vers le comportement à prohiber plutôt que l'inverse), le Professeur tente d'éclairer et d'expliquer ce comportement. « Until the modern, postindustrial era there have been

---

[470] LIPOVETSKI, Gilles, *L'ère du vide*, *op. cit.*, p. 33.

[471] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 149. Traduction p. 196 : « C'est une danse érotique autour d'un arbre de mai invisible. »

[472] *Ibid.*, p. 150. Traduction p. 197 : « Leurs mouvements obéissent à une chorégraphie et son dirigés par quelqu'un qu'on ne peut voir mais dont on entend maintenant la voix amplifiée électroniquement, celle d'un homme qui dit aux enfants de se tourner vers lui, de s'avancer ».

[473] *Ibid.*, p. 152. Traduction p. 200 : « Ils vendent une atmosphère, un état d'esprit, un sentiment d'excitation sexuelle de faible intensité, inoffensive, qu'on puisse associer à un produit, n'importe lequel ».

[474] *Ibid.*, p. 153. Traduction p. 200 : « C'est l'imagerie qui fait vendre, en l'occurrence il s'agit de sexe d'une nature bien particulière : de fantasmes pédophiles à peine conscients ».

very few laws against pedophilia[475] », car la société n'en avait pas besoin afin de protéger les enfants. La pédophilie serait, à son sens, un mal social, « he believes that one's sexual identity is shaped by one's self-perceived social identity, that pedophilia, rightly understood, is not about sex, but power[476]. » Ce raisonnement est explicité longuement un peu plus loin :

> When a society commodifies its children by making them into a consumer group, deshumanizing them by converting them into a crucial, locked-in segment of the economy, and then proceeds to eroticize its products in order to sell them, the children gradually come to be perceived by the rest of the community and by the children themselves as sexual objects. And on the ladder of power, where power is construed ally instead of economically, the children end up at the bottom rung. [...] It led the Kid to believe that, except for him, there's no one in the community who has less control over his or her fate than a child.[477]

À partir de cette analyse, le Professeur pense être capable de guérir le Kid.

La vision pornographique d'un individu est fragmentaire, c'est un assemblage de morceaux. La pornographie serait le symptôme d'une conception du corps morcelée, de corps qui ne se rencontrent plus mais subsistent dans une contiguïté spatiale. Un corps découpé, offert par fragments aux yeux du spectateur ; un corps consommable, sans contours. Zeca lèche l'écran de surveillance sur lequel il voit l'image de Vicente/Vera, comme si ce corps sur écran était une publicité à consommer en libre-service. La pornographie est une composante majeure de l'existence du Kid :

---

[475] *Ibid.*, p. 153. Traduction p. 201 : « Avant l'époque moderne, post-industrielle, il existait très peu de lois contre la pédophilie ».

[476] *Ibid.*, p. 159. Traduction p. 208 : « Il pense que l'identité sexuelle d'un individu est façonnée par son identité sociale telle qu'il la perçoit, et que la pédophilie, si on la comprend bien, ne concerne pas la sexualité mais le pouvoir ».

[477] *Ibid.*, p. 162. Traduction p. 211 : « Quand une société réifie ses enfants en les transformant en groupe de consommateurs, quand elle les déshumanise en les convertissant en un secteur économique crucial fermé sur lui-même, quand elle érotise ensuite ses produits pour les vendre, les enfants en viennent peu à peu à être perçus comme des objets sexuels par le reste de la communauté mais aussi par eux-mêmes. Et sur l'échelle du pouvoir, quand le pouvoir en vient à être interprété en termes de sexualité et non plus d'économie, les enfants se trouvent relégués à l'échelon le plus bas [...] ce qui a amené le Kid à croire qu'à part lui, dans cette communauté, personne ne maîtrise moins son destin qu'un enfant. »

> It's always about sex too. First it was from watching his mother making it with some guy and then it was from jerking off all the time since he was ten and then skin magazines and Internet porn and when he got older it was porn DVDs and shows at sex clubs and sex-chat room conversations on the internet with teenage girls [...] [478]

Plus tard, il sera renvoyé de l'armée[479] pour diffusion de pornographie[480]. « What else you gonna do with your free time ? Everybody's into porn, even the officers [...] It's practically un-American not to be into porn[481] ». La consommation est admise et tacitement répandue telle un rite de passage, mais pas sa distribution. L'addiction à la pornographie se substitue à tout autre intérêt, « it was not normal for him to be jerking off five or ten times a day especially as he grew into his late teens and should have been getting blow jobs from girls like the other guys at school[482] », devenant un refuge contre la solitude. C'est un cercle vicieux qui se met en place : âgé de onze ans, le Kid, laissé seul chez lui par sa mère, occupe son temps en regardant ce type de document. Ce visionnage est devenu une habitude, banalisée : « If he got bored and lonely it was only the porn that was boring and making him lonely but then it was

---

[478] *Ibid.*, p. 76. Traduction p. 104 : « Et aussi, c'est toujours une histoire de sexe. Lui, c'était d'abord parce qu'il avait regardé sa mère se taper un mec, et puis, à partir de l'âge de dix ans, parce qu'il se branlait tout le temps ; ensuite c'était à cause des magazines et des sites pornos sur internet, et, quand il avait été plus âgé, à cause des DVD pornos, des spectacles de sex-clubs et des forums où il avait des conversations érotiques avec des adolescentes. »

[479] Voir : NOTHOMB, Amélie, *Une forme de vie*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 28. Dans cette autofiction, Amélie Nothomb relate une correspondance qu'elle aurait entretenue avec un dénommé Melvin Mapple, soldat américain envoyé en Irak qui compense les horreurs en avalant des quantités débordantes de nourriture.

[480] On relèvera que l'armée américaine est un espace fictionnel propice à l'exploitation des troubles obsessionnels compulsifs. Pornographie chez Russell Banks, nourriture chez Amélie Nothomb : les thématiques se recoupent autour du dénominateur commun qu'est la compulsion.

[481] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 143. Traduction p. 188 : « Qu'est-ce que tu veux faire d'autre avec ton temps libre ? Tout le monde regarde du porno, même les officiers [...] Pas regarder du porno, c'est pratiquement pas être américain »

[482] *Ibid.*, p. 179. Traduction p. 234 : « [Ce] n'était pas normal pour lui de se branler cinq à dix fois par jour, surtout alors qu'il était en fin d'adolescence et aurait dû se faire tailler des pipes par les filles comme les autre garçons du lycée ».

working on him like a drug[483] ». Le régime de l'image se charge de réalité. Le Kid ne dissocie plus l'image du réel, tout comme le chirurgien de *La Piel que habito* ne dissocie plus Gal, son épouse décédée, de Vera, sa reconstruction artificielle. L'image contient ce qu'elle représente ; celui qui regarde fait plus que de regarder, il abuse de celui qui est représenté. Le *dire* est devenu *faire*, formes et contenus sont amalgamés[484].

La transparence comporte aussi une force inverse, qui l'étend à la figure de la blancheur. La transparence désigne une société cherchant à tout voir et tout connaître, tout montrer, mais son corollaire consiste en un mouvement de disparition. Ce mouvement correspond à l'état de blancheur. État d'absence à soi, la blancheur est une quête pour relâcher la pression et pallier au sentiment de saturation. Le *blank* est un espace inoccupé, vide, une page blanche dans laquelle le monde ne fait plus pression et ne touche plus, « un engourdissement, un laisser-tomber né de la difficulté à transformer les choses[485] ». Chez Banks, la blancheur s'exprime d'abord par l'habitation, le retrait du lien social, puis la dépersonnalisation, l'aspiration à l'insignifiance. La blancheur fond dans le décor, ce qu'on note chez Almodovar avec les murs immaculés de la chambre et du bloc opératoire (qui ressemble à une cage transparente). Cette aspiration met le corps dans une posture de transparence, pour le fondre dans l'environnement, comme la seconde peau de Vicente/Vera. Celle-ci ne veut plus se nourrir, plus rien recevoir, elle voudrait mettre le temps en suspens pour essayer de quitter l'ordre de la surveillance généralisée sous le regard permanent de Robert Ledgard. Ne pas se faire remarquer, se taire, se rendre invisible, se retirer de l'économie sociale : Vicente/Vera aspire à la blancheur, c'est-à-dire à l'oubli, à se délester de son identité. La blancheur résulte de contextes dans lesquels l'individu ne se sent pas à sa place.

---

[483] *Ibid.*, p. 199. Traduction p. 258 : « S'il se sentait seul et s'il s'ennuyait, c'était seulement parce que le porno l'ennuyait et l'isolait, mais à ce stade-là, le porno exerçait déjà sur lui l'effet d'une drogue ».

[484] IACUB, Marcela, *De la pornographie en Amérique. La liberté d'expression à l'âge de la démocratie délibérative*, Paris, Fayard, 2010.

[485] LE BRETON, David, *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, p. 19.

C'est le temps de la transparence, temps sans destin ni événement, sans singularité. Une vie sans adhérence, désinvestie. Pour ne pas être vu, le Professeur ne mange que dans le noir, dans la nuit, « The Professor likes eating in the near dark[486] », seul, « The Professor likes to eat standing up at the kitchen counter, alone, unseen, without his intake being observed, quantified, and juged[487] ». Se fondre dans le décor, pour ne plus être jugé : telle est la motivation de son comportement.

Cette vie désinvestie, sans emprise, est modélisée à travers le temps, la durée, dont le séquençage tend à être toujours plus condensé. La vie liquide est la nouvelle forme que revêt l'existence inscrite dans une société liquide moderne. Cette caractérisation a été établie par Zygmunt Bauman[488] pour désigner une société dont les membres agissent et changent tellement vite que leurs modes d'action ne peuvent se fixer en habitudes ou en routine. Le commencement est incessant, rien n'est fixe, rien n'est stable, tout doit bouger, muer, muter. L'existence du Kid correspond à cette description glissante, dénuée d'ancrages et de stabilité, faite de campements précaires, sans effets personnels : « Everything the Kid owns, including his bicycle, the dog Annie, and Einstein, the gray parrot, has been stashed in the Professor's van[489] ». L'homme liquide est un homme sans liens. Les négations entourent les descriptions du Kid et de son environnement. Le chapitre IX de la première partie s'ouvre sur « nowhere except back [...] Nowhere else to go [..] nowhere new[490] », des négations qui portent sur l'espace. Il se prolonge sur des négations verbales à valeur descriptive : « The Kid is definitely not an optimist [...] he can't just face it [...] The Kid's not psychologist and he wasn't much insight into what makes a sex

---

[486] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 245. Traduction p. 318 : « Le Professeur aime manger quasiment dans le noir ».

[487] *Ibid.*, p. 119. Traduction p. 155 : « Le Professeur aime manger debout devant le plan de travail de cuisine, seul, sans qu'on le voit, sans que ce qu'il ingurgite soit observé, quantifié et jugé ».

[488] BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Life*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005. Traduit de l'anglais par Christophe Rosson, *La Vie liquide*, Paris, La Rouergue/Chambon, 2006.

[489] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 158. Traduction p. 207 : « Tout ce que possède le Kid, y compris son vélo, la chienne Annie et Einstein le perroquet gris, a été entassé dans le monospace du Professeur ».

[490] *Ibid.*, p. 63. Traduction p. 87 : « Nulle part, sauf à retourner [...] pas d'autre endroit où aller [...] Rien de nouveau ».

offender[491] ». Ces tournures marquent le blocage de l'action, la passivité du personnage qui n'est plus que le spectateur de sa propre vie. Le régime négatif est principalement utilisé pour le Kid dans *Lost Memory of Skin*. Au chapitre suivant, la négation porte sur ses lacunes culturelles : « He never got along to reading […] He's not actually read the Bible[492] ». Toute l'existence de ce personnage est donc soumise à l'empêchement : lacunes culturelles et sociales, pauvreté, manque de connaissances… Ces failles entraînent un manque de certitude et un immobilisme, un état amorphe, une paralysie[493]. La disparition des espaces fixes est un gage d'instabilité qui insécurise. Cette perte généralisée de repères touche également la sphère temporelle, empêchant rétrospection, introspection et projection : « [The Kid] is too fucked up […] to think about anything that might be considered his future or his past[494] ».

La modernité tend à « réduire la chair […] avec laquelle nous vivons et appréhendons non seulement notre corps mais aussi celui des autres et du monde – à une pure et simple peau […] nous n'habitons plus seulement notre chair mais la peau[495] ». Le corps n'est plus chair, mais oripeau de chair, simple enveloppe plutôt que contenant. À travers un monologue du Professeur, Russell Banks laisse

---

[491] *Ibid.*, p. 64. Traduction p. 65 : « Le Kid est tout sauf optimiste […] il ne peut pas encore y faire face […] Le Kid n'est pas un psychologue et n'a guère d'idée de ce qui pousse un délinquant sexuel à commettre ses actes ».

[492] *Ibid.*, p. 72. Traduction p. 98 : « Le Kid n'a jamais été fort pour ce qui est de lire […] il n'a encore jamais lu la Bible. »

[493] C'est cette tension, cette dualité, cette facette contradictoire qu'Hartmut Rosa analyse comme une forme contemporaine de mélancolie, rejoignant les discours d'Alain Erhenberg et Zygmunt Bauman. Ennui, mélancolie, *boredom* (anglais), *langeweile* (allemand) sont les divers noms qui furent apposés à ce symptôme, maladie du temps. Le vide mélancolique abolit passé et avenir. Les sujets qui ne parviennent pas à être flexibles, ouverts au changement, sont jugés inaptes par la société.

[494] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 71. Traduction p. 97 : « Il est trop démoli […] pour penser à quoi que ce soit qu'il puisse considérer comme son avenir ou son passé ».

[495] BOURLEZ, Fabrice, « Corps contemporains : vers des pulsions « post-humaines ? », *in Corps contemporains, corps politiques*, Paris, L'Esprit du temps, Champ Psy, 2013, n° 64, p. 9-24. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2013-2-p-9.htm [en ligne], consulté le 15/07/2018.

transparaître une analyse sociale, considération sur l'aboutissement d'une société où la peau ne serait plus qu'un souvenir :

> There is something in the wider culture itself that has changed in recent years, and these men are like the canary in the mine shaft, the first among us to respond to that change, as if their social and ethical immune systems, the controls over their behavior, have been somehow damaged or compromised. And if we don't identify the specific changes in our culture that are attacking our social and ethical immune systems, which we usually refer to as taboos, then before long we'll all become sex offenders [...] Perhaps in a sense we already are.[496]

Les corps de notre corpus sont examinés, surveillés, modifiables, perméables, décomposés, recomposés, opérés, médicalisés… Face à ce régime de l'observation généralisée, la tentation de l'effacement apparaît comme une échappatoire, et la peau apparaît métaphoriquement comme un souvenir (dans le sens où le corps est désinvesti, pesant).

---

[496] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 125-126. Traduction p. 164 : « Il y a quelque chose dans notre civilisation en général qui s'est modifié au cours des dernières années, et ces hommes-là sont comme le canari dans le puits de la mine, ce sont les premiers d'entre nous à réagir à la modification, comme si leur système immunitaire social et éthique, ainsi que ce qui régule leur comportement, avait été endommagé ou rendu vulnérable d'une façon ou d'une autre. Et si nous n'identifions pas les changements qui, dans notre civilisation, attaquent nos systèmes immunitaires sociaux et éthiques – systèmes auxquels nous nous référons d'habitude pour parler de tabous – il ne faudra pas longtemps avant que nous succombions tous. Nous deviendrons tous des délinquants sexuels [...] Il est possible que, dans un sens, nous le soyons déjà. »

« Methinks my body is but the lees of my better being[497]. »

A.2. La peau, ce souvenir

Selon Michel Henry, la chair se définit comme :

> *cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant, et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes*, se trouve, pour cette raison, susceptible de sentir le corps qui lui est extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui.[498]

L'incarnation consiste à avoir une chair, à être cette chair de façon essentielle. Michel Henry dit de la chair qu'elle nous « colle à la peau[499] » à travers les impressions qu'elle transmet. La chair est instinctive, dans le sens ou chacun la ressent à travers ses impressions, sans avoir besoin d'un savoir théorique à son propos. Cette chair, nous l'observons pourtant disparaître progressivement dans nos œuvres. « The stigmatised individual can use his disadvantage as a basis for organizing life, but he must resign himself to a half-world to do so[500]. » *Lost Memory of Skin*, écrit par l'auteur américain Russell Banks, a été traduit en français par *Lointain souvenir de la peau*. Dans la version originale du titre, nous remarquons que Russell Banks évoque la perte, tandis que le traducteur Pierre Furlan a remplacé la notion de perte (« *lost* ») – suggérant l'absence – par une connotation spatiale : la notion de distance (« *lointain* »). La version originale du titre de l'œuvre est funeste, elle se fonde sur la défaillance, la carence, représentant une peau morte ; tandis que la version française

---

[497] MELVILLE, Herman, *op. cit.* Traduction p. 80 : « Je crois que mon corps n'est pas que la lie de mon être supérieur ».

[498] HENRY, Michel, *op. cit.*, p. 8-9.

[499] *Ibid.*, p. 9.

[500] GOFFMAN, Erving, *op. cit.*, p. 21. Traduction p.33 : « L'individu stigmatisé peut faire de son désavantage une base d'organisation pour sa vie, à condition de se résigner à la passer dans un monde diminué ».

joue sur le contact et son contraire, l'écart. Nous tâcherons justement de mettre en lien ces deux notions (perte et distance des corps) induites par le choix du titre, afin de voir en quoi l'isolement du corps, l'abandon du toucher, est nuisible et entraîne une mort sociale. Le « *lointain souvenir de la peau* », c'est l'absence de contact sensible, tactile ; ainsi que l'absence de statut de sa peau, qui, parce qu'elle est stigmatisée, n'a plus de fonction sociale.

La pornographie que le Kid visionne empêche le discours, elle étrangle le langage, enclôt le corps dans un silence bâillonné. La pornographie diffère de l'érotisme car « les représentations érotiques veillent à conserver la possibilité de toucher l'autre et d'être touché par lui, que ce soit physiquement ou psychiquement[501] », alors que la pornographie est un régime de l'invasion sans reconnaissance de l'altérité. La dimension du toucher est sapée dans la pornographie. La virtualité[502], l'essor des écrans – en l'occurrence, la consommation de pornographie absorbée à outrance – éloigne le jeune spectateur de la dimension tactile de son existence en le limitant au contenu visuel. L'expérience sensorielle s'amenuise, en terme de quantité (moins de temps passé à faire usage de ses cinq sens) et de diversité (non-usage de certains sens, notamment ceux qui sont catégorisés comme étant les plus triviaux, dont l'odorat[503] et le toucher). La dématérialisation des liens et des corps mène à être piégé dans son propre corps, dénué de tout contact. « Look out only for himself. Forget communal living,

---

[501] MARZANO, Michela, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p. 28.

[502] « Les humains, à force de toucher les écrans, de frôler les tablettes, d'effleurer les claviers, happés par la sensualité répétitive de leurs gestes, se désespèrent trop souvent de trouver la tendresse d'un contact ». BOURLEZ, Fabrice, *op. cit.*

[503] La sur-utilisation du langage et de l'image se ressent à travers les nouvelles technologies. On borne l'acte communicationnel à parler, à regarder ou à écouter en oubliant de sentir (et de toucher), ce qui est en partie dû à une hiérarchie entre les sens « nobles » (la vue et l'ouïe, supposant une distance entre les corps) et les sens « triviaux » (goût et toucher, impliquant la proximité des corps). L'odorat se situe à un niveau intermédiaire, sens à la fois abstrait mais établissant un contact avec l'environnement.

collaboration, cooperation. Forget community completely[504]. » Le « *lointain souvenir de la peau* », c'est être enfermé dans sa peau, dans son existence, sans porte de sortie. L'identité n'est plus que numérique, circonscrite au champ du virtuel.

La disparition du toucher prive de la jouissance du monde et induit l'encombrement dans un corps devenu pesant et inutile. David Le Breton constate que « l'anesthésie cutanée bouleverse le geste [...] L'homme se dissout dans l'espace, il glisse en apesanteur. Seul sens indispensable à la vie, le toucher est la souche fondatrice du rapport de l'homme au monde[505]. » La peau est indispensable car elle recouvre les autres dimensions de la sensorialité et elle assure une fonction de dépositaire paradigmatique du réel. Parce qu'elle est une frontière entre le dedans et le dehors, la peau est une surface jouant le rôle d'interface où s'établit le contact entre le sujet et le monde. Or le monde est également un monde relationnel. Si la peau est une coupure, alors la relation ne fonctionne pas, et il en résulte « [a] sense of weightleness[506] » pour Camille Preaker de *Sharp Objects*, « states of high anxiety[507] » pour Takeshi Kovacs, et de la peur pour le Kid, « he's scared [...] he's afraid of the answer to the question that drove him here even though he already knows it[508] ». Cette question, que mentionne le personnage, et sa réponse, concernent son rejet par la société. En effet, l'*incipit* s'ouvre sur la recherche du Kid concernant son référencement sur internet. Sa catégorisation de délinquant sexuel aux yeux de la loi est publique, visible et lisible par tous. L'œuvre de Russell Banks fait écho à une inclination du sujet contemporain ayant tendance à se replier dans la conception d'un corps recroquevillé sur lui même, caché sous une carapace rigide.

Perdre le toucher, c'est avoir un corps paralysé, en apesanteur. Comme nous l'avons vu, « les dermatologues font partie des médecins qui évoquent le plus souvent une participation psychologique aux affections qu'ils ont à traiter dans leur

---

[504] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 303. Traduction p. 388 : « Ne s'occuper que de lui-même. Oublie la vie en communauté, la collaboration, la coopération. Oublie complétement la communauté. »

[505] LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p. 178-179.

[506] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 95. Traduction p. 149 : « Une sensation d'impondérabilité ».

[507] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 9. Traduction p. 16 : « Un état avancé d'anxiété ».

[508] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 4. Traduction p. 14-15 : « Il a peur [...] il a peur de la réponse à la question qui l'a conduit ici ».

spécialité[509]. » Le dehors avive et stimule le dedans. Soustraire l'organisme à toute stimulation est un supplice faisant que le « corps contemporain est un vestige[510] ». Ce corps-vestige est notamment dû à l'atrophie des activités corporelles et à l'idéal d'un corps uniformisé, sans aspérités, neutralisé. Les sensations imprimées sur la peau expriment ce repli, dont le froid que ressent le Kid : « The Kid [...] suddenly realizes he's shivering. But The Kid's not cold, he's scared[511] ». Ce froid – et cette peur – que nous avons déjà évoqués, concernent la peur du rejet, la peur d'être perçu comme un monstre. Le contact est forcé, il ne s'effectue que par la froideur, l'insensibilité. L'épuisement du sensible entraîne une présence au monde atrophiée, détachée de son corps, inconsciente de sa corporéité. Le Kid ne comprend pas les interactions entre corps et environnement : « So why is he shaking and his arms all covered with goose bumps like he's standing naked inside a meat locker[512] ? ».

Au-delà du toucher se situent alors l'excès et l'absence, deux dimensions qui définissent nos personnages. Les délinquants sexuels sont des « pariahs of the most extreme sort [...] They were men beyond redemption, care, or cure[513] ». La présence est une extension du toucher, « everybody needs somebody to report to at the end of the day or in the morning when you wake. But here under the Causeway the Kid has no one to report to[514] ». Le Kid ne dispose plus d'aucune famille, ni d'aucun entourage (ne faisant pas confiance aux autre habitants logés sous le pont). Le second protagoniste de *Lost Memory of Skin* mérite lui aussi notre attention de ce point de vue. Les personnages ne portent que des pseudonymes, leur identité est

---

[509] SZWEC, Gérard, « Les maladies de la peau dans quelques modèles psychosomatiques », *Revue française de psychosomatique*, n° 29, 2006, p. 31-49.

[510] LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 185.

[511] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 4. Traduction p. 14 : « Il frissonne. Mais Le Kid n'a pas froid, il a peur ».

[512] *Ibid.*, p. 4. Traduction p. 15 : « Pourquoi tremble-t-il, pourquoi ses bras ont-ils la chair de poule comme s'il était debout tout nu à l'intérieur d'une chambre froide ? »

[513] *Ibid.*, p. 90. Traduction p. 119 : « Les parias absolus [...] Des hommes inaccessibles à la rédemption, aux soins ou aux traitements ».

[514] *Ibid.*, p. 201. Traduction p. 261 : « Tout un chacun a besoin de quelqu'un à qui il peut parler à la fin de la journée ou au début, quand il se réveille. Mais ici, sous le Viaduc, le Kid ne peut se confier à personne ».

liquide, hors du langage, non nommée. Le Professeur est un érudit, universitaire renommé, sociologue qui prend le Kid comme objet d'étude représentatif des délinquants sexuels. Lui aussi est un corps au « *lointain souvenir de la peau* », souffrant d'une obésité morbide, excessive, il est caché sous d'épaisses couches de graisse. Un corps dissout et en souffrance, pris dans un engrenage addictif : « Until the ache in his cells has faded[515] ». La sexualité occupe également une place mineure dans son existence, y compris dans la relation avec sa compagne : « They did not marry for sex [...] Sexual intercourse, at least in the beginning, was merely a requirement, an obligation on both their parts determined mostly by convention and proximity[516] ». Rien ne parvient à le faire ressentir des émotions, affections et sensations s'éclipsant avant d'avoir effleuré son corps. La pornographie ne l'excite pas, « it didn't work for him. His fly stayed zipped, his cock remained stubbornly flaccid, buried beneath rolls of belly fat[517] ». Dans *L'Envie*, Sophie Fontanelle narre l'asexualité et la perte de contact avec les corps, entraînant un jugement social : « Aucun ne supportait ma solitude parce qu'elle aurait pu être la leur[518] ». Sa chair est exténuée, inapte à véhiculer le désir. Elle aboutit ainsi au constat qu'être un corps est une construction liée à autrui : « Je ne pourrais plus vivre car je réalisais que la vie physique, c'est un autre qui vous la donne[519] » ; « le contact m'apprenait mes limites, mes contours[520].»

Le toucher secrète de l'ocytocine dans l'hypophyse, hormone générant plaisir et attachement. Le manque de contact entraîne donc un double manque, « à ne point

---

[515] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 156 : « Jusqu'à ce que la douleur qu'il ressent dans ses cellules finisse par s'apaiser ».

[516] *Ibid.*, p. 123. Traduction p. 160 : « Mais en réalité, ce n'est pas pour des raisons sexuelles qu'ils se sont épousés, et le sexe n'a jamais tenu une place essentielle dans leur relation. Le fait d'avoir un rapport sexuel, en tout cas au début, loin de provenir d'une attirance ou d'un désir, résultait d'une simple obligation, d'une exigence s'imposant à l'un comme à l'autre déterminée principalement par les conventions, leur proximité physique ».

[517] *Ibid.*, p. 132. Traduction p. 173 : « Rien ne marchait pour lui. Sa braguette restait fermée, sa bite restait obstinément flasque, enfouie sous des rouleaux de gras de bide ».

[518] FONTANELLE, Sophie, *L'envie*, Paris, Robert Laffont. Réédité en 2013, coll. J'ai Lu, p. 48.

[519] *Ibid.*, p. 107.

[520] *Ibid.*, p. 124.

se soucier de son corps on en devient la victime[521] », écrit Milan Kundera dans *l'Insoutenable légèreté de l'être*. Ceci n'est pas sans coïncidence avec cette « fatigue d'être soi » propre aux sociétés modernes que souligne Alain Ehrenberg (*La fatigue d'être soi*, 1998). Perdre la dimension tactile de l'existence fait vivre en apesanteur, paralysé, incomplet. Lorsque Camille Preaker unit son corps avec un autre, pour la première fois en dix ans de scarifications, elle constate : « It was the first time I'd been with a man in ten years. *Trash, pump, little, girl*. His groaning was soon louder than my skin. Only then could I enjoy it[522]. » Les termes en italique désignent les mots scarifiés qui se réveillent dans ce contexte, et nous constatons que c'est le toucher autre que la coupure, le toucher de caresse qui seul peut faire taire sa douleur. La perte du sens tactile engage la surface tégumentaire entière. Le sensible est le premier contact avec le monde environnant, ne serait-ce que par les sensations de chaud et de froid que nous ressentons quotidiennement. Le tactile signifie l'interaction (d'où les expressions « avoir un bon contact », « toucher juste », « le courant passe », « se tâter »…).

Ne plus toucher et ne pas être touché affectent la relation à autrui. La violence[523] est proportionnelle au défaut de contact, lorsque le corps ne sait pas comment toucher l'autre, elle le marque par la force et l'intrusion. Chez le Professeur, l'hyperphagie est une forme d'intrusion, de violence envers soi-même, une forme de réflexivité :

> A man with two bodies, one dancing inside his brain, a hologram made of electrons and neurons going off like a field of fireflies or a midsummer night, the other a moist quartet-ton packet of solid flesh wrapped in pale human skin. [524]

---

[521] KUNDERA, Milan, *Nesnesitelná Lehkost Bytí*, Toronto, 68 Publishers, 1984. Traduit du tchèque par François Kérel, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1987, p. 63.

[522] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 172. Traduction p. 263 : « C'était la première fois en dix ans, que je me retrouvais avec un homme. *Ordure, pomper, petite, fille.* Ses grognements ont bientôt recouvert les psalmodies de ma peau. Ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai pu prendre du plaisir ».

[523] Chez David Cronenberg, c'est souvent la main, organe métonymique du toucher, qui est malade, et qui ne parvient plus à toucher. Dans *Videodrome* (1983), la main fusionne avec l'arme, rentre en elle ; dans *The Fly* (1986), du pus jaillit de la main de Seth Brundle face au miroir.

[524] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 320. Traduction p. 411 : « Un homme à deux corps : l'un danse à l'intérieur de son cerveau, tel un hologramme fait d'électrons et de neurones qui fusent comme

Paradoxalement, la seule peau que la pornographie entraîne à toucher, ce n'est pas la peau d'autrui, mais sa propre peau : « They're not really skin, they're just pictures of skin. The only skin they get touching, is your own[525] ». Lorsque le Kid s'est vu, en film, parce que le père de la jeune fille de 14 ans avec qui il avait communiqué sur internet a enregistré leur rencontre, il a enfin pris conscience de son corps. La réflexion de la caméra l'aide à saisir que ce corps correspond avec lui-même, qu'il en est responsable :

> He had an actual body and it was not just his body, something he merely possessed, it was him ! And who was he ? He was the digitalized body of an about-to-be convicted sexual offender.[526]

La tragédie de ces personnages provient de leur tiraillement entre l'exhibition et la transparence. Socialement stigmatisés, ils sont paradoxalement à la fois transparents et trop visibles aux yeux de la société qui les conjure, annihilant toute reconnaissance[527], les repoussant tout en les pointant du doigt. L'archétype même de

---

un champ de lucioles par une nuit d'été, l'autre est un paquet humide, un quart de tonne de chair solide dans un pâle emballage de peau humaine. »

[525] *Ibid.*, p. 205. Traduction p. 265 : « Ils ne sont pas en peau, ils montrent juste des images de peau. La seule peau qu'ils te font toucher, c'est la tienne ».

[526] *Ibid.*, p. 413. Traduction p. 524 : « Il avait bien un corps, mais ce n'était pas seulement son corps, quelque chose qu'il n'aurait fait que posséder, c'était lui ! Et qui était-il ? Il était le corps numérisé d'un jeune délinquant sexuel sur le point d'être condamné. »

[527] Nous faisons ici référence au processus de reconnaissance hégélienne mis en valeur par Axel Honneth. Cette reconnaissance intersubjective s'organise en trois sphères. La reconnaissance relationnelle (les liens affectifs en tant qu'individu doté de particularités individuelles) ; la reconnaissance juridique (être une personne autonome dotée de droits ; et la reconnaissance culturelle (être reconnu dans ses productions, dans son travail). Celles-ci permettent une auto-appréciation du sujet, une prise de confiance en lui-même, tout en l'inscrivant dans l'économie socio-politique. L'action sociale est une lutte continue où chacun cherche à conserver et défendre son identité, personne (autonomie formelle) et individu (besoins concrets). HONNETH, Axel, *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1992. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, éditions du Cerf, 2000. Voir annexes textuelles.

ce phénomène est le jeûneur de Kafka, « l'artiste de la faim » : un jeûneur professionnel dont l'art consiste à ne pas se nourrir. Enfermé dans une cage, il est admiré ; mais une fois sa discipline passée de mode, le jeûneur n'existe plus aux yeux de personne. Ce personnage incarne la transparence. Il représente l'inverse de la présence, l'absence même : « Il pouvait jeûner de tout son saoul, et c'est bien d'ailleurs ce qu'il faisait, – mais rien ne pouvait plus le sauver, on passait devant lui sans le voir[528] ». Le jeûneur n'est plus bon qu'à travailler dans un cirque, enfermé dans une cage située sur le couloir menant à la ménagerie, « il n'était, à tout prendre, qu'un obstacle sur le chemin de la ménagerie[529] ». Le stigmate étant devenu la seule caractéristique identitaire de ce personnage, il ne peut s'en défaire ; faute d'être trop « passionnément adonné au jeûne[530] », le jeûneur (on notera une nouvelle fois la puissance onomastique stigmatisante et assignant à un rôle) « [est] forcé d'avoir faim, [il] ne peu[t] faire autrement[531] ». Cette incursion dans l'univers kafkaïen fait preuve de la circularité et de l'enfermement du stigmate, auquel la personne est réduite et assignée.

La peau est un souvenir, ces personnages vivent dans une enveloppe qu'ils ne maîtrisent pas et qu'ils ne reconnaissent pas comme étant digne d'être habitée et contrôlée par eux. Les surfaces réfléchissantes, absentes ou fragmentées, signalent ce décalage entre le sujet et son enveloppe. Celles-ci sont ainsi absentes de *Lost Memory of Skin* : le Kid et le Professeur n'accèdent pas à la perception de leur extériorité. Robert Ledgard cherche également à priver Gal de réflexion, mais son épouse se regardera dans le reflet d'une fenêtre et ne supportera pas l'image que son corps brûlé lui renvoie. Le morcellement de soi à l'issu d'une vision d'horreur est représenté dans l'adaptation d'*Altered Carbon* à l'écran, lorsque Takeshi Kovacs, encore enveloppé dans son corps premier, est assassiné et tombe à terre : nous voyons son visage se refléter dans un miroir brisé, signal anticipateur de l'identité

---

[528] KAFKA, Franz, « Ein Hungerkünstler » [1922]. Traduit de l'allemand par Claude David, « Un artiste de la faim », réédité à Paris, Gallimard, coll. folio classique, *in Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*, 2012, p. 188-202, p. 200.

[529] *Ibid.*

[530] *Ibid.*, p. 197.

[531] *Ibid.*, p. 201.

fragmentée qui va être la sienne dans une nouvelle enveloppe. Dans *Sharp Objects*, le miroir est figuré lors d'une scène d'essayage de robes – on retrouve une association critique entre le corps, la robe, le canon féminin imposé par la mère qui cherche à tout prix à habiller sa propre fille à travers les codes de beauté qu'elle juge convenables. Mais le miroir ne renvoie à Camille Preaker qu'une vision d'abomination : « I caught sight of myself again in the miroir. I was horrifying[532]. » L'image de soi est repoussante.

La dualité, le fait de ne pas reconnaître son enveloppe comme étant sienne, est un vécu phénoménologique qui innerve les oeuvres. Cette expérience se répercute sur le caractère aléatoire du choix des enveloppes dans *Altered Carbon*, elle se perçoit dans la réincarnation dans une nouvelle peau et un nouveau genre sexuel chez Almodovar. Chez Russell Banks, le Kid est inconscient de ses actes, le Professeur « with two bodies, one dancing inside his brain [...] the other a [...] pale human skin[533]. » C'est la perception duelle de son corps qui entraîne la sensation de se sentir étranger dans sa propre enveloppe. « A big blur of scorched skin[534] » : voilà comment se décrit Camille Preaker lors de la séance d'essayage de vêtements. Alors que sa mère la force à enfiler des robes non couvrantes, décolletées, ayant pour objectif de montrer le plus de surface possible, celle-ci ne se doute pas de l'étendue des écorchures qui parcourent le corps de sa fille. « The neckline was lower than I'd thought : The words on my chest looked swollen in the fluorescent light, like worms tunneled beneath my skin[535]. » La peau, lorsqu'elle n'est plus qu'un souvenir, a besoin d'être stratifiée et protégée. Le vêtement doit alors prendre le relai pour couvrir et protéger cette peau qui n'est plus un bouclier ou un appui sur lequel compter mais une surface de souffrance.

---

[532] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 187 : « J'ai de nouveau aperçu mon reflet dans le miroir. Un spectacle horrifiant. »

[533] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 320. Traduction p. 411 : « Un homme à deux corps : l'un danse à l'intérieur de son cerveau [...] l'autre [...] un pâle emballage de peau humaine. »

[534] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 187 : « Une masse confuse de peau écorchée ».

[535] *Ibid*. Traduction : « Le décolleté était plus profond que je ne l'avais cru : sous l'éclairage au néon, les mots sur ma poitrine, paraissaient avoir enflé, comme si des vers avaient creusé des galeries sous ma peau. »

A.3. Vêtement, coupe, découpe et suture

Le vêtement donne au corps une silhouette, il comble l'angoisse de fragmentation du corps par l'enveloppe, qui trouve sa résolution par la modification de soi (l'action dite « autoplastique »). Dans *Sharp Objects*, Camille Preaker masque sa peau parcourue de coupures à l'aide de couleurs sombres et de vêtements amples. « We need to get my sweetheart a new dress. Something colorful. She's prone to blacks and grays. Size four[536]. » L'identité se renforce par l'apparence[537] (vêtement, peau), l'étoffe est semblable à l'écriture car la peau est le modèle commun à chacun. On se souvient des métaphores langagières vestimentaires, du vocabulaire corporel dans lequel le tissu désigne l'enveloppe, le volume, la stratification : « S'étoffer » ; « les tissus adipeux » ; « être enveloppé ». On soulignera que l'enveloppe, en anglais[538], se dit « *sleeve* ». Or, le terme « *sleeve* » est d'abord affilié à la définition du vêtement qui recouvre le corps plutôt qu'à l'organisme en soi, alors qu'en français,

---

[536] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 119. Traduction p. 185 : « Il nous faut une robe pour ma petite chérie. Quelque chose de coloré. Elle a tendance à ne s'habiller qu'en noir et gris. Du 36 ».

[537] Ainsi, la coquille, élément de surface, devient un modèle de pensée. Paul Valéry, dans *L'homme et la coquille*, stipule que les mêmes lois s'appliquent à la croissance des formes naturelles et des formes artistiques, comme si la trace qui s'imprime dans la matière première est similaire à celle qui informe le langage poétique. La coquille manifeste un processus d'auto-génération, des forces au mouvement en spirale se répètent en boucle. Le mollusque extrait de son environnement des sels de calcium qui vont servir à poser la matière de sa coquille en formation. L'organe chargé de cette synthèse s'appelle le manteau, ce qui nous réfère à la notion de surface, à la pensée de la surface par stratification. Maillage, nouage, tissage, sont autant de composants d'une ligne, d'un signe graphique, d'un tracé qui fait empreinte. VALÉRY, Paul, *L'homme et la coquille*, Paris, Nouvelle Revue Française, n° 281, 1937. Réédité chez Marguerite Waknine, coll. Livrets d'art, 2017. Le tissu donne une visibilité au tracé (chaque vêtement étant au départ un croquis, une ligne sur du papier). L'analogie entre la peau et le tissu est explicite.

[538] « Sleeve : a part of a piece of clothing that covers all or part of your arm ». Disponible sur : https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/sleeve?q=sleeve [en ligne], consulté le 06/01/2018.

l'enveloppe revêt une définition géologique et botanique. Elle désigne une des couches géochimiques de la sphère terrestre, où se manifeste la vie organique ; en botanique, l'enveloppe est la membrane protectrice recouvrant certains organes ou organismes. Si *Altered Carbon* se développe à partir de ce terme, « *sleeve* », c'est pour souligner le sens anglais, la conception de la peau comme un vêtement que l'on peut changer. Le tissu désigne non seulement l'étoffe, le vêtement qui recouvre la nudité du corps en le couvrant d'une dimension artificielle et culturelle, qui pare le corps d'une intention esthétique, mais il porte également une dimension textuelle. Le latin *textus*, racine étymologique du texte, désigne le tissu, « c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique[539] ». L'habit est une architecture de matières créant une ligne, une structure, un agencement de plusieurs épaisseurs. Dès le XIIIème siècle[540], la chemise a structuré la tenue, imposant une épaisseur intermédiaire entre la peau et le vêtement visible. Le tissu fin reste caché, recouvert par le tissu épais qui joue un rôle social. La chemise est un sous-vêtement qui fait doublure entre la laine et la peau. Le vêtement ne doit pas être totalement hermétique, ni trop ouvert ; comme la peau, c'est une interface œuvrant à la dialectique entre le dehors et le dedans, l'ouvert et le fermé, le caché et le visible. Quand Camille Preaker enfile une robe trop courte et décolletée, laissant ses scarifications au jour, c'en est trop à supporter : « I caught sight of myself again in the mirror. I was horrifying[541]. » Tout contour délimite la place du sujet et le sépare de l'autre tout en établissant des liens avec lui. « Le désir de l'autre propre à l'homme dénie toute frontière ; mais son vêtement la lui restitue[542] ». De la sorte, le vêtement est un accessoire qui relie l'individu à une communauté, « c'est l'objet soustrait à son usage pratique[543] », investi de diverses fonctions signifiantes. Le Neurofem joue le rôle d'accessoire pour Takeshi Kovacs (un

---

[539] BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *op. cit.*

[540] VIGARELLO, Georges, *op. cit.*

[541] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 187 : « J'ai de nouveau aperçu mon reflet dans le miroir. Un spectacle horrifiant. »

[542] LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1983, p. 41.

[543] HOQUET, Thierry, *op. cit.*, p. 71.

accessoire-cyborg, accessoire-substance, accessoire d'augmentation de soi), permettant de décupler ses capacités physiques. L'iguane pour le Kid, l'enregistreur du Professeur ; le stylo de Vicente/Vera, sont autant de prothèses de soi prolongeant leurs corps, mais n'occupant pas directement une fonction vitale – ce sont donc des accessoires. L'artefact est adjoint, il ne se greffe pas à la peau. L'habitation, l'espace de vie dans lequel évolue le corps peut aussi être considéré comme une extension, « le vêtement et l'appartement sont deux adminicules qui augmentent la protection thermique assurée par l'épiderme. Mais ils constituent aussi deux degrés d'intimité[544] ». Ainsi, l'habitation de Vicente/Vera lui est étrangère ; elle ne joue pas un rôle protecteur mais coercitif. Vicente/Vera y est enfermée à clef, surveillée par des caméras situées dans chaque recoin de la pièce. Son vêtement occupe également une place paradoxale : à la fois contenant nécessaire à la survie (une combinaison qui maintient la peau récemment greffée en place), tout en étant une membrane subie, dont le port réfère sans cesse à la chirurgie intrusive (la peau de Vicente a été artificiellement remplacée par la peau synthétique de Vera créée par le chirurgien). Cette combinaison, ce « body », sert à cacher ses coutures, ses sutures de peau qui rappellent l'opération qu'elle a subi. Le vêtement joue un rôle de second corps, d'où la nécessité de ce « body » pour maintenir le corps transformé. La puissance de signification de cette tenue est très forte dans le film. Les combinaisons ont en effet été conçues par le couturier Jean-Paul Gaultier, telles de véritables costumes, soulignant les formes et le dynamisme, n'entravant pas le mouvement. Le couturier explique sa démarche : « Il m'a demandé des "peaux". Voilà. Et donc j'ai fait des peaux. Alors j'ai fait des peaux noires, j'ai fait des peaux "peau", des peaux couleur chair, et donc voilà un travail sur le corps puisque c'est un corps qui est en transformation[545]. »

Ces signes corporels stratifiés font acte de reconnaissance du personnage par ses signes distinctifs. Emanuele Coccia, dans *La Vie sensible*, mentionne une

---

[544] *Ibid.*, p. 73.

[545] « *La Piel que habito*. Présentation du dernier film de Pedro Almodovar à Cannes. » Retranscription des entretiens journalistiques. Disponible sur : https://fresques.ina.fr/festival-de-cannes-fr/fiche-media/Cannes00528/la-piel-que-habito-de-pedro-almodovar.html [en ligne], consulté le 14/10/2019.

puissance « radioactive[546] » du vêtement, qui envoie des signes, produisant une émanation (de personnalité, de genre, de position sociale, etc). Dans *La Piel que habito*, Vicente/Vera a perdu son apparence, sa structure corporelle et son visage, si bien que c'est le tissu qui va rendre possible la scène de reconnaissance finale. Le vêtement, outre l'apparence, a ainsi une fonction presque *métaphysique*, dans le sens où il transporte un *surplus* d'être, un *substrat* auquel nous « conférons le pouvoir de porter notre propre esprit[547] ». Au début du film de Pedro Almodovar (alors que Vicente est encore dans son corps d'homme), on le voit regarder, dans l'atelier où il est employé, une robe aux motifs floraux. C'est cette robe qui va, dans la scène de clôture du film, remplir le rôle d'objet-substantiel, une deuxième peau qui rappelle un souvenir commun de la première peau, lorsque Vicente observait cette robe sans pouvoir la porter avec son corps masculin. Vicente, avant de devenir Vera, était couturier : on le voit habiller un mannequin, l'envelopper de tissus, le parer d'une robe et d'aiguilles, comme une anticipation de la transformation qu'il va lui-même subir. Cette ornementique indirecte (vêtements, parures et bijoux) contraste avec l'ornementique directe (la beauté surajoutée : tatouage, maquillage, scarifications…). Travailler la matière-corps est différent du travail de l'apparence vestimentaire. Par la matière-corps, nous incluons les modifications pérennes à même la chair ainsi que les substances psychoactives, tout ce qui relève de la sculpture charnelle, tandis que le vêtement ne se positionne qu'aux limites, sans outrepasser la barrière tégumentaire. Ainsi, Pedro Almodovar a placé son personnage en équilibre entre les deux dimensions (ornementique directe et indirecte). La matière-corps, lorsqu'elle est touchée, relève d'un travail de longue haleine, non seulement dans le processus même de modification mais aussi dans les conséquences pérennes et irréversibles qui s'ensuivent au sein de la dialectique intérieur/extérieur : Vicente est devenu Vera, il ne retrouvera jamais son corps masculin. La modification corporelle façonne la plasticité tandis que l'apparat se dissout dans la multiplicité des possibles.

---

[546] COCCIA, Emanuele, *La vita sensibile* [2010]. Traduit de l'italien par Martin Rueff, *La Vie sensible*, Paris, Payot-Rivage, 2010. Réédité en coll. Poche, 2018, p. 140.

[547] *Ibid.*, p. 142.

Le contour délimite la place du sujet et le sépare de l'autre[548], c'est pourquoi Vicente/Vera a besoin d'une robe chargée de souvenirs, pour ne pas dissoudre son identité. S'habiller lui permet de se réapproprier son histoire et ses souvenirs. Ainsi, l'écriture et le vêtement sont des systèmes de recouvrement, des formes de palimpseste qui recouvrent le corps d'une autre histoire. La peau de Vicente est devenue peau de Vera, peau de femme ; mais porter cette robe florale à laquelle des souvenirs de sa vie, en tant que Vicente, sont attachés, lui permet de garder en lui cette ancienne forme de vie. C'est là la principale fonction du vêtement : la protection[549]. Ainsi, le vêtement remplace le toucher lorsque le corps est défaillant. Le Professeur et son épouse font du vêtement un rituel érotique qui remplace le toucher et l'acte sexuel :

> Several times a month, wearing only his size XXXL terry cloth bathrobe, he sits across from her in their bedroom in his forest green leather Barcalounger, and she takes off her clothes, slowly, article by article, and then poses on her narrow bed [...] while he masturbates. That's the nature and extent of their sexual activities. They did not have sex as such.[550]

Les excursions nocturnes du Professeur (des crises d'hyperphagie) se font sous couvert d'un grand peignoir derrière lequel se cacher, cacher la honte, la culpabilité,

---

[548] Récits initiatiques et contes ont saisi cette fonction primaire et significatrice du vêtement : le Petit Chaperon rouge est déterminé nominativement par sa vêture (Charles Perrault, 1697, et Jacob et Wilhelm Grimm, 1812) ; de la même façon que Peau d'Âne (Charles Perrault, 1694) se cache sous l'habit qui lui donne son épithète ; le corps du père dans *Le Roi des Aulnes* (Goethe, 1792) se fait habit pour loger l'enfant, écran contre les menaces extérieures.

[549] Ainsi que l'affichage du rang social et la séduction. Dans son histoire du propre et du sale, Georges Vigarello souligne que durant longtemps (XVIème et XVIIème siècles), c'était le linge, le tissu, qui lavait le corps. Le renouvellement du linge de peau efface la saleté accumulée (alors que l'eau s'insinuerait dans les pores du corps pour le salir). C'est seulement à partie du XVIIIème siècle que la propreté commencera à passer par la libération d'une peau non recouverte, baignée dans des eaux froides, qui en resserrent les pores par protection. VIGARELLO, Georges, *op. cit.*

[550] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 122-123. Traduction p. 160 : « Plusieurs fois par mois, dans leur chambre, vêtu de son seul peignoir en éponge taille XXXL, il s'assoit en face d'elle dans son fauteuil inclinable Barcalouger en cuir vert bouteille, et lentement, elle ôte ses vêtements un à un, puis prend la pose [...] tandis qu'il se masturbe. Telle est la nature et l'étendue de leurs activités sexuelles. Ils n'ont pas eu de relations sexuelles proprement dites. »

la différence.

> He slips into the kitchen again and again, long into the night, and frequently even after he has gone to bed himself the Professor rises, wraps his body in his bathrobe and strolls through the darkened house.[551]

Tout comme la peau, le vêtement a une fonction métonymique : la garde-robe est un vestige de la personne, un testament de ce qu'elle fut intimement, un duplicata du corps réel, une ombre matérialisée. Afin de percevoir la profondeur de cette ontologie du vêtement, nous pouvons faire une parenthèse sur la réflexion menée par Nelly Kapriélian dans son œuvre *Le manteau de Greta Garbo*, relatant son expérience d'appropriation d'un manteau ayant appartenu à l'actrice nommée. Vendre la garde-robe revient à tuer la personne une seconde fois, à la dépecer[552]. Lorsque l'auteur porte ce manteau, qu'elle a acquis dans une vente aux enchères, elle se sent comme portant la dépouille sanguinolente d'une autre femme. La vente aux enchères des vêtements outrage l'intimité du défunt. Les acheteurs se réapproprient des fragments du corps de Greta Garbo par le biais d'un objet fétiche. Roland Barthes en faisait déjà le constat : « Le vêtement est périssable, il fait à l'être aimé un second tombeau[553] ». Barthes en a fait l'expérience en regardant des photos de sa mère, lorsqu'elle était jeune, alors qu'il n'était pas né – et qu'elle est décédée lors de l'écriture de *La chambre claire*. Son attention est détournée sur ses parures, qui sont les présences fantomatiques de la chose qui a existé. Antoine Leiris, journaliste et écrivain, lorsqu'il regarde les vêtements de son épouse disparue, en fait le constat : « Sur le tissu inanimé son corps se dessine peu à peu[554] ». Le vêtement fait revivre la personne absente, il la rend présente. Antoine Leiris semble voir les vêtements de sa défunte compagne, posés sur le lit, se soulever. Le vêtement se fait faille, fragilité – la « faille » désigne d'ailleurs une étoffe en soie noire à gros grains ; elle désigne la

---

[551] *Ibid.,* p. 120. Traduction p. 156 : « Le Professeur se glisse dans la cuisine maintes et maintes fois jusque tard dans la nuit, et souvent, même après s'être couché, il se relève, enveloppe son grand corps dans un peignoir et se promène dans la maison obscure. »

[552] KAPRIÉLIAN, Nelly, *Le manteau de Greta Garbo*, Paris, Grasset, 2014.

[553] BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 101.

[554] LEIRIS, Antoine, *Vous n'aurez pas ma haine*, Paris, Fayard, 2016. Réédité au Livre de poche, p. 101.

maille, les trous, les ouvertures qui aèrent une étoffe. La faille marque un manque, l'endroit où la substance textile fait défaut, un négatif.

Si la fonction première de toute enveloppe est la protection (le rôle de cuirasse, d'armure), elle s'avère faillible, trouée, percée. Vicente/Vera doit porter une combinaison afin de protéger sa peau reconstruite, qui ne s'avère pas si parfaitement indestructible puisqu'elle fera des tentatives de suicide par scarification, en s'ouvrant les veines. Le vêtement permet de s'approprier un rôle, une identité. C'est un carcan tout autant qu'une échappatoire, un paradoxe que Rainer Maria Rilke percevait de façon phénoménologique :

> J'appris à cette époque l'influence immédiate que peut exercer un costume précis. À peine avais-je mis un de ceux-là que j'étais obligé de m'avouer qu'il me tenait en son pouvoir ; qu'il me dictait mes gestes, l'expression de mon visage, et même les idées qui me venaient ; ma main, sur laquelle tombait continuellement la manchette de dentelle, n'était pas ma main ordinaire ; elle se mouvait comme un acteur [...] ces déguisements n'étaient cependant point tels que je me sentisse étranger à moi-même ; au contraire, plus mes métamorphoses étaient nombreuses, plus j'étais convaincu de ma propre existence.[555]

L'ivresse du vêtement donne des possibilités de liberté d'incarnation. Le vêtement établit également un transfert : en portant la tenue d'un autre, on s'approprie sa personnalité, on se barricade derrière le mur d'apparence qu'il a érigé. Greta Garbo ne portait que des vêtements masculins, comme pour réconcilier le corps réel avec le corps idéalisé, l'identité souhaitée. « Le désir d'être une autre et de s'offrir sa peau en la prélevant sur le corps de l'autre femme[556] ». Vicente réagit violemment lorsqu'il voit ses premiers vêtements posés sur le lit, après que Robert l'ait renommé « Vera » et lui donne la possibilité d'être vêtu autrement qu'avec des combinaisons faisant seconde peau. Vicente, n'ayant pas encore adhéré à sa nouvelle identité de Vera, déchire les robes. Il lui est impossible d'adhérer au vestiaire féminin, métonymie de la nouvelle identité qui lui est imposée. Le vêtement est un code. Comme tout code, il peut paraître outrancier, exagéré. Le ridicule du vêtement, son aspect grotesque, est

---

[555] RILKE, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel, 1910. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, *Les carnets de Malte Laurids Bridge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995, p. 108.

[556] KAPRIELIAN, Nelly, *op. cit.*, p. 131.

figuré par « El Tigre », le fils de Marília, la domestique (et mère non avouée) du chirurgien Robert Ledgard. Criminel en cavale, celui-ci vient se réfugier auprès d'elle dans une tenue outrancière de tigre. Robert pense que les parures identitaires assimilées à un genre permettront à Vicente de devenir Vera (garde-robe culturellement assimilée au genre féminin, maquillage). Le vêtement donne le sentiment de devenir quelqu'un à travers la possession d'un signe qui métaphorise le sentiment de soi.

Le vêtement assigne à un rôle, c'est pourquoi Takeshi Kovacs voit dans sa tenue d'infiltration « [a] surface assimilation[557] ». Une assimilation par la surface, une adaptation de l'apparence en contexte pour se fondre dans la masse. La transformation inachevée de Vicente se figure dans le tissu qu'il porte (la combinaison couleur chair par dessus la peau de synthèse greffée) : à la fois souple (le mouvement du corps est conservé et facilité) et rigide (la combinaison ne peut être ôtée, sinon la peau de synthèse en serait écorchée). Le Professeur lui aussi est caractérisé, lors de sa première apparition, par ses vêtements. Le costume fait office de corps lorsqu'il fusionne avec son porteur, lorsque celui-ci ne peut pas porter autre chose, telle une seconde peau. Le vêtement est alors une malédiction stigmatisante, un piège, une armure :

> And The Professor's not just fat, he's two or three times fat. He's enormous all over and wears clothes that make him look even fatter than he is as if he's trying to warn people off his mountain of flesh. His three-piece suit and buttoned-up shirt and wide necktie strangling his neck with a Windsor knot the size of a fist and his hard leather brogans are like body armor.[558]

Le vêtement vient augmenter et accentuer la caractéristique principale du Professeur, son volume. Le vêtement façonne l'identité des personnages, appuyant

---

[557] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 126. Traduction p. 158 : « [Une] assimilation de surface ».

[558] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 190. Traduction p. 247 : « Et le Professeur n'est pas simplement gros, il est gros deux fois, trois fois. Énorme de partout, il porte des fringues qui le rendent encore plus gigantesque qu'il n'est, comme s'il voulait mettre les gens en garde contre la montagne de chair qu'il représente. Son costume trois pièces, sa chemise boutonnée, sa large cravate qui lui étrangle le cou avec un nœud Windsor aussi gros qu'un poing, ses chaussures de marche en cuir rigide, tout cela fait penser à une armure sur son corps. »

leur identité sociale[559]. Adora, la figure maternelle de *Sharp Objects*, cherche à tout prix à habiller ses filles pour les faire adhérer à leur rôle en société. Amma, la petite soeur de Camille Preaker, a treize ans, mais sa mère souhaite la conserver dans son rôle d'enfant, ne pas la laisser s'échapper vers l'adolescence et l'âge adulte. « I wear this for Adora. Then I'm home, I'm her little doll[560] ». « Amma » est d'ailleurs l'anagramme de « mama », maman. Le vêtement infantilise et coercise, à tel point que la jeune fille brûle ses robes à l'insu de sa mère : « Every year Adora buys me a red-and-green checked dress only for the occasion [Christmas]. And as soon as we're done I throw it in the fire[561]. » Camille n'échappe pas au contrôle maternel : « Strapless, spaghetti straps, cap sleeves. My mother was punishing me[562]. » Si Adora souhaite que sa fille de treize ans reste dans un corps d'enfant, modelé par une garde robe enfantine, elle punit son aîné en lui faisant essayer un vestiaire qu'elle juge féminin, dénudé, dans lequel les scarifications ne seront plus dissimulées. L'essayage devient une séance de torture psychologique pour Camille Preaker : « I was horrifying[563] ».

Vêtements amples pour le Professeur, et justaucorps pour Vicente/Vera. Ces deux tenues ne signent pas seulement une apparence accessoire. En effet, Umberto Eco énonce que « l'habit armure a influencé la contenance et donc la moralité extérieure[564] » d'une époque. Les mœurs se déterminent par la façon de se vêtir.

---

[559] L'habit implique un mode de vie, il forme le corps social. L'habit se réfère justement à l'*habitus*, qui suppose un travail routinier sur le corps. « L'habitude vestimentaire qui met en scène un corps propre et le fait disparaître dans un corps collectif est [...] paradigmatique. Le vêtement en la matière est "véhicule de conventions" ». MAFFESOLI, Michel, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, *op. cit.*, p. 151.

[560] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 43. Traduction p. 71 : « Je m'habille comme ça pour Adora. Quand je suis à la maison, je suis sa petite poupée. »

[561] *Ibid.* Traduction : « Chaque année, Adora m'achète une robe écossaise verte et rouge juste pour ces photos. Et sitôt qu'elles sont prises, je la jette au feu. »

[562] *Ibid.*, p. 120. Traduction p. 187 : « Robe bustier ; robe à fine bretelles ; robe à manches courtes. Ma mère me punissait. »

[563] *Ibid*. Traduction : « Un spectacle horrifiant ».

[564] ECO, Umberto, « Il piensero lombare » [1976]. Traduit de l'italien par Myriam Tanant « La pensée lombaire » *in La Guerre du faux*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 1985, p. 299-304,

L'habit façonne son porteur dans le sens où il remodèle le corps et ses volumes ; il contient le corps non seulement en le cachant mais aussi en lui donnant une nouvelle forme. La pensée est influencée par le vêtement qui prend contrôle du corps. L'habillement serré contraint à avoir conscience de cette enveloppe supplémentaire, à se focaliser en partie sur elle : l'habit pèse dans le mouvement. « La pensée abhorre le justaucorps[565] » et les penseurs luttent pour se défaire des armures vestimentaires, pour retrouver une intériorité, un retrait dans l'exercice de la pensée plutôt qu'un déploiement vers le domaine externe[566]. C'est parce que la pensée abhorre le justaucorps que Vicente/Vera chercher à s'en débarrasser, à sortir de sa combinaison seconde-peau, et que le Professeur ne se vêtit que de vêtements informes : pour être en capacité de se concentrer sur leur pensée plutôt que d'être focalisés sur leur corps.

Le vêtement est la mesure de la contenance du corps : c'est l'enveloppe artificielle qui lui donne la mesure de son enveloppe naturelle, l'unité de son volume. Dans *La Piel que habito*, Vera manifeste un fort désir de coudre, assimilant peau et tissu, deux sutures identitaires par l'épaisseur. Robert recoud poignets et gorge de Vicente/Vera lorsque celle-ci tente de se suicider. Vicente veut se débarrasser de la féminité de ce nouveau corps, renier sa seconde peau, détruire ses robes en les découpant. Couture et tissage sont les exemples les plus évidents de la constitution d'une surface par des fils. La couture en fait des nœuds, des réseaux, dont l'arrêt du vêtement par l'encolure, l'ourlet, marque les lieux de dévoilement. Le vêtement découpe des formes : un corps modelé, mesuré, contenu et contenant.

Par conséquent, le corps charnel est assimilable à une poupée de chiffon, il redevient une masse informe *post-mortem*, comme nous le constatons dans la description qu'en fait Maylis De Kerangal :

---

p. 301. Redingotes, chapeaux haut-de-forme, cols serrés correspondent à une bourgeoisie corsetée, raide, austère. De la même façon, les vêtements féminins (corsets, talons hauts, porte-jarretelles, guêpière) compriment, fragilisent, ralentissent les mouvements. Le *blue-jean*, en comprimant la région lombaire, adhère au corps, le compresse, et incite à faire des mouvements particuliers, à suivre une démarche (à la différence d'un vêtement plus ample comme le bermuda dans lequel l'habit se fait oublier et laisse les mouvements libres et épars).

[565] *Ibid.*, p. 303.

[566] Les moines ont ainsi trouvé un habit répondant au besoin de fluidité nécessaire à la méditation, laissant le corps libre et oublieux de lui-même.

> [Il] est creux, la peau semble par endroits ventousée de l'intérieur. Cette apparence atrophiée n'était pas la sienne à son entrée au bloc, elle crie les mutilations subies [...] Il faut combler. Les praticiens créent rapidement une garniture en usant de champs textiles et de compresses, bourre grossière qu'il s'agit de modeler au mieux selon le volume et la forme des organes prélevés, puis de disposer en lieu et place.[567]

Le vêtement, placé par-dessus la peau, fait sac, enveloppe, contenant : il donne une seconde forme par-dessus la forme première. Le travail plastique de Nicole Tran Ba Vang vise lui aussi, dans cette lignée d'assimilation entre la peau et le tissu, à déshabiller ce tissu tégumento-textile à l'aide de lacets de chair (voir annexes visuelles). Elle photographie des corps qu'elle détourne et retouche afin de déstabiliser la frontière entre intérieur et extérieur. L'artiste mène alors une réflexion autour de la couture, de la découpe qui précède la couture, faisant de l'ourlet une cicatrice.

Travailler sur l'ourlet cicatriciel est le propre du chirurgien, qui doit lui-même porter une seconde peau (masque et blouse) pour opérer. La scène d'opération de Vicente en Vera souligne cette ritualité du recouvrement avant l'acte de perforation du corps : les mains ne doivent rien toucher avant d'être munies de gants. Le vêtement fait ainsi acte de démarcation entre le domaine intime et l'espace extérieur. Nécessité à la fois hygiénique, sociale et pudique, le tissu sépare la chair propre de la chair étrangère.

La pudeur[568] consiste à renforcer les frontières, voiler le dessous, privilégier la réserve, la distance gestuelle, l'éloignement des corps. Le vêtement est un gage de pudeur (qui se manifeste également par l'attitude, l'intonation, les comportements, le

---

[567] KERANGAL, Maylis (de), *op. cit.*, p. 265. Il s'agit là du retrait des reins, du foie, des poumons, du cœur.

[568] La pudeur est sujette à une codification sociale qui a évolué selon les époques. Au XVIème siècle, se montrer nu devant une personne appartenant à un rang social inférieur ou faire devant lui ses besoins naturels est un signe de confiance, d'affection, de proximité et d'estime, alors que l'inverse est impossible. La pudeur a une fonction sociale. COURTINE, Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, « La physionomie de l'homme impudique. Bienséance et « impudeur » : les physiognomies au XVI et XVIIème siècles », *in Parure, Pudeur, Étiquette*, sous la direction d'Olivier Burgelin et Philippe Perrot, Paris, Seuil, coll. Communications, 1987, p. 79-89.

placement du corps dans l'espace). La pudeur fait peser un interdit sur les limites en gommant les manifestations immédiates du corps. C'est le visage[569] qui est désigné comme l'élément le plus apte à figurer la pudeur, champ spatial contenant le plus d'expressivité et risquant le plus de montrer ce passage de l'externe à l'interne. Par conséquent, Camille Preaker scarifie tout son corps sauf son visage et ses mains, organes visibles. Le corps pudique est renfermé sur lui-même, il ne laisse rien transparaître, tandis que le corps impudique est saturé d'indices quant à son intériorité. Il n'est qu'excroissances, saillies, constamment tourné vers l'extérieur, sortant hors de lui-même. Nous pouvons faire un rappel de l'histoire des représentations des corps ouverts, des corps saillants. Le Moyen-âge et son cortège carnavalesque a apporté des corps grotesques, béants, mêlés, confondus, rabelaisiens. Le corps vit, se meut, il est animé par sa propre force vitale. Le grouillement des insectes[570] que l'on voit en gros plan dans *La Piel que habito*, juste après un plan sur des éprouvettes de solutions visant à créer les peaux artificielles, rappelle cette vie incoercible intrinsèque à tout organisme vivant. Les chairs sont pleines de saillies, de protubérances, de limites transgressées marquant une inversion des valeurs[571]. Les orifices ouvrent sur le monde, la bouche mange à outrance dans une expansion permanente. Le corps déborde du sujet, qui est impudique (ses excroissances sont étendues dans le comportement, la présence sonore – le bruit en mangeant). Ce corps est agité, grotesque, sa vie est organique, stimulée par les cycles d'absorption et d'excrétion. Le bas-corporel prévaut, localisé autour du ventre, de l'intestin, de la gloutonnerie. Le corps impudique est excessif dans ses ouvertures, béant dans ses orifices ; corps troué, inapte à la rétention, sans retenue ni contenance. Sa bouche est largement ouverte, il respire fort, fait du bruit

---

[569] Le visage va progressivement prendre une place de plus en plus importante dans l'économie de la beauté. Il supplante le reste du corps, puis ce sont les yeux sur lesquels l'attention est portée, au détriment du nez et de la bouche. Plus que les yeux, ce sera le regard qui va entrer au cœur des préoccupations, à tel point que l'expression va remplacer la morphologie.

[570] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 11 : 54.

[571] BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* [1970]. Traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970. Le retournement détrône et transforme la mort. Il s'agit de réutiliser des éléments préexistants pour les réinterpréter en leur inverse afin de régénérer les valeurs d'un monde en déréliction.

en mangeant, parle avec agitation[572]. Le Professeur, bien qu'atteint d'hyperphagie, relève également du corps pudique, qui se cache pour ne pas révéler ses symptômes : « The Professor likes to eat standing up at the kitchen counter, alone, unseen, without his intake being observed, quantified, and judged[573] ». Aucun des personnages principaux ne relèvent de cette catégorie, excepté Zeca, le frère caché de Robert, arrivant grimé dans un costume de tigre pour profiter de l'hospitalité de Marilia. Personnage grossier, obscène, bruyant, il agressera Vicente/Vera. Zeca correspond aux corps impudiques.

Enlever les vêtements donne accès à la sphère intime. Norma, la fille du chirurgien Robert Ledgard, se sent libérée lorsqu'elle ne se soumet plus à la lourdeur du vêtement. Durant sa première sortie (après avoir vu sa mère se défenestrer) elle énonce « me hace claustrofobia tanto vestido[574] ». Cette satisfaction de légèreté exprimée par le rire, va se rebiffer en angoisse criée lorsque Vicente abuse d'elle une fois dénudée. À la suite de cet événement traumatique, Norma s'enferme dans une pathologie autistique. Placée en institut, elle ne supporte ni de toucher autrui, ni de s'habiller : « Ella no soporta ropa ajustada[575] ». Son corps a revêtu une peau métaphoriquement brûlée, écorchée, intouchable. S'interdire le toucher, c'est conserver le domaine intime (du latin *intimus*, ce qui est le profond, le plus en-dedans) pour soi, refuser l'ouverture, l'extérieur. L'intime est accessible par le toucher, le contact, l'étreinte. L'autre, par son regard et son toucher, donne la certitude de la consistance à notre existence, permettant la sculpture du corps en

---

[572] Le corps impudique est grotesque, rabelaisien. Le corps mis en valeur, canon classique, est clos, atténué, contenu, unifié. Il est la preuve d'un sujet unifié, unitaire. Les canons classiques s'expriment à travers le contenu du langage (ce qui se conçoit bien s'énonce clairement), le style de langage (aucun superflu). Ces formes classiques se retrouvent à travers une grammaire corporelle dont la pudeur constitue l'ensemble des règles permettant de produire et d'interpréter des « énoncés » acceptables en société.

[573] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 119. Traduction p. 155 : « Le professeur aime manger debout devant le plan de travail de la cuisine, seul, sans qu'on le voie, sans que ce qu'il ingurgite soit quantifié et jugé ».

[574] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 57 : 26. Traduction : « Ça me rend claustrophobe tous ces vêtements ».

[575] *Ibid.*, 01 : 09 : 25. Traduction : « Elle ne supporte pas les vêtements ajustés ».

dessinant les contours : « Ce toucher [me] prouvait qu'il y a une forme à nos corps. Au lieu de dessiner une musique dans l'air, le contact m'apprenait mes limites, mes contours[576] ». La caresse ne laisse pas de traces et ne produit pas de signes mais elle est une forme alternative d'expression, permettant au corps de cicatriser dans une union entre lui-même et ce qui lui est étranger mais qui pourtant le touche sans l'envahir. Il y a dans ce contact un soulagement, une sortie du corps possible, qui « transcende le sensible[577] » et rajoute une strate de protection entre le corps propre et le corps autre. La caresse est gratuite, sans but, dans le sens où elle ne se saisit de rien mais confère au corps sa capacité d'acceptation de l'altérité via un geste silencieux. Si « l'intérieur n'est pas seulement l'envers, il est aussi l'intime[578] », le franchissement des strates du vestème et du tégument constitue un accès à ce que le sujet a de plus vulnérable. La peau est tendue entre exposition et effacement car elle ouvre sur la profondeur, via des phénomènes d'introjection.

---

[576] FONTANEL, Sophie, *op. cit.*, p. 124.

[577] LÉVINAS, Emmanuel, *op. cit.*, p. 235.

[578] QUÉVAL, Isabelle, « Une catégorie du corps rationnel : l'intérieur et l'extérieur », *op. cit.*, p. 103.

« Le rapport au monde est tout le temps un rapport entre le corps et ce qui n'est pas lui, même quand on mange, quand on ouvre les yeux[579] »

B. De la porosité de la peau : introjection et incorporation

B.1. Entre l'introjection et l'injection, à l'assaut du dedans

Le tissu-peau d'Hannibal Lecter, dans *The Silence of the Lambs*[580], sert à s'approprier les qualités de l'autre – de la peau de femme – pour devenir soi-même une femme en revêtant son tissu organique. La perforation sert ici un but esthétique, le prélèvement et la souillure de l'autre dans le but de faire de sa peau une robe, un vêtement identitaire. En psychanalyse, l'introjection désigne le processus inconscient par lequel l'image (la représentation-modèle idéale d'une personne), est incorporée, identifiée au Moi ou au Surmoi ; et par laquelle le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du dehors au dedans des objets et des qualités inhérentes à ceux-ci. Le concept d'introjection peut alors être étendu aux processus de transferts, d'incorporation de sens et non pas seulement d'incorporation matérielle et physiologique.

Camille Preaker, protagoniste de *Sharp Objects*, scarifie sa peau, y introjectant des mots afin d'incorporer le monde qui l'entoure, de faire sien cet environnement dans lequel elle se sent étrangère, notamment pour stabiliser une relation anxiogène et pathologique avec sa mère. Une mère qu'elle associe à la nourriture : « I dreamt my mother was slicing an apple onto thick cuts of meat and feeding it to me, slowly and sweetly, because I was dying[581]. » Peau, introjection et ingestion sont reliées

---

[579] DERRIDA, Jacques, *Papier Machine*, *op. cit.*, p. 381.

[580] DEMME, Jonathan, *The Silence of the Lambs*, Orion Pictures Corporation, 1991.

[581] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 27. Traduction p. 47 : « J'ai rêvé que ma mère découpait une pomme en gros quartiers de viande et me les faisait manger, lentement, avec douceur, parce que j'étais en train de mourir ».

dans leur rôle de médiateur face au monde extérieur. La peau est l'organe même de l'introjection et de l'incorporation, elle reçoit et excrète. Comme le souligne Didier Anzieu dans *Le Moi-peau*, c'est un contenant psychique qui transporte des images de soi (corps perforé, corps poreux). Elle fait ainsi office de sac (retenir le dedans), d'interface (marquer la limite du dehors) et de communication (en tant que surface d'inscription). Le *contenant*, bien que jugé superficiel, est pourtant nécessaire à la survie du *contenu*, comme le prouvent la brûlure ou l'écorchement : sans peau, le corps ne peut subsister. Ainsi, la peau de Vicente reste un tissu mais ne devient jamais une enveloppe incarnée, malgré ses tentatives pour se l'approprier à travers diverses pratiques : yoga, assouplissements, combinaison, dessin.

Le lien entre le toucher et l'incorporation peut s'effectuer par un jeu de dialectique entre le plein et le vide, l'intérieur et l'extérieur[582]. L'incorporation est le geste d'appropriation de ce vers quoi l'on tend, ce en quoi l'on veut se transformer. L'incorporation se situe dans les échanges entre le centre et la périphérie, qui n'a aucun moyen d'action directe sur ses organes si ce n'est en leur donnant de quoi se nourrir, c'est-à-dire en incorporant. Le dialogue entre l'intérieur et l'extérieur fait appel à différents gestes : mettre dans une assiette, caresser, respirer, s'alimenter, se scarifier… Dans *Altered Carbon*, on constate dès la première scène (dans l'adaptation sérielle, après le générique) que le corps encore endormi de Takeshi Kovacs, dans sa nouvelle enveloppe, est intubé : l'intubation est ici une métaphore de l'incorporation identitaire. L'intubation a lieu pendant la transition, avant que la personne réenveloppée ne se réveille dans son nouveau corps.

Le corps est un contenant, la peau est chargée de retenir l'intérieur, de le préserver[583]. Rien ne nous fait soupçonner que nous avons des organes internes

---

[582] On remarquera également que l'alimentation, l'incorporation, joue un rôle dans la pigmentation de la peau (qui dépend des mélanocytes, de l'environnement et aussi des pratiques alimentaires).

[583] En psychiatrie, on nomme *pack* ou *packing* la technique consistant à provoquer chez le patient une seconde enveloppe, une seconde peau qui remplace la peau malade. Il s'agit d'une enveloppe thermique, faite par application de bandes de tissu froides et humides. Par réaction de vasodilatation au contact du froid, le corps se réchauffe. Cette méthode de soin agit en donnant des sensations tactiles « limitantes », permettant au corps puis à l'individu de

(cerveau, foie, etc…) car nous ne pouvons pas agir dessus. « Les besoins, primordialement centripètes de dévoration ou d'incorporation imaginaires, se tournent ainsi vers l'extérieur[584] », le sujet « pousse ses ectoplasmes ou ses pseudopodes vers l'extérieur[585] », le champ interne est sans cesse poussé vers le domaine externe. Manger consiste à introduire en soi des parcelles du monde environnant. Emmanuel Lévinas analyse ce geste comme le revirement du constitué (l'objet) au constituant (le corps), « la réversibilité du constitué en constituant[586] », une immersion menant à une imprégnation de l'extérieur vers l'intérieur. Par l'effet de notre métabolisme, nous devenons les aliments que nous mangeons. Les aliments dotent le corps de postures morphologiques spécifiques (poids, taille, volume). Russell Banks décrit le Professeur comme « a conductor at the podium in front of his orchestra[587] », un chef d'orchestre qui choisit ce qu'il s'apprête à ingérer, dans un intérêt sur l'objet qui va transiter de l'extérieur à l'intérieur. L'alimentation relève de la non-constitution (tout comme on ne choisit pas l'air que l'on respire, nous devons le respirer ; nous sommes également obligés de nous nourrir). Les aliments ne sont pas que des carburants (qui mettent également en jeu les notions de plaisir et de convivialité), ils sont aussi une incorporation de l'altérité.

« Être enveloppé[588] » : cette expression utilise la figure de la litote pour désigner le corps excédentaire, le corps dont l'enveloppe est trop épaisse. Ce corps enveloppé prend de la place et occupe l'espace, dévorant le champ des autres corps.

---

reconnaître enfin ses limites. Elle est notamment utilisée avec les patients autistes ou psychotiques pour contenir les angoisses.

[584] LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *op. cit.*, p. 41.

[585] *Ibid*. p. 42.

[586] LÉVINAS, Emmanuel, *op. cit.* p. 135. Cette formule est reprise par Corine Pelluchon dans *Les Nourritures. Philosophie du corps politique* (2015) pour décrire l'apport de la phénoménologie dans la transitivité de l'existence, ce « vivre de » par lequel tout être vivant est dans une situation de dépendance, qui éprouve le contact des choses et en ressort transformé.

[587] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 245. Traduction p. 318 : « Un chef d'orchestre sur scène à son pupitre ».

[588] On observera que c'est le terme *sleeve* qui donne son nom à la chirurgie de l'obésité, the *sleeve* gastrectomie, ou « gastroplastie verticale calibrée avec résection gastrique » consiste à retirer une grande partie de l'estomac, pour former un tube.

Gloria, l'épouse du Professeur, est imprégnée par l'aura de celui-ci, à tel point que son corps en devient le reflet,

> When the Professor stands in front of you, no one else in the room is visible [...] It was almost as if she had been absorbed by him, as if she had become huge too, four times her unusual size, with all the authority and high visibility of a lone adult in a schoolyard surrounded by children. [589]

Le geste d'incorporation alimentaire est un paradigme de la dimension substantielle du corps, c'est là sa fonction dans le roman, pour le personnage du Professeur. En effet, le Professeur apparaît dans le chapitre X de la première partie du roman, lorsque le lecteur est encore en train de découvrir le mode de vie du Kid. La focalisation est omnisciente, si bien que nous découvrons les pensées du Kid, sa perception du Professeur. Nous remarquerons que le Professeur n'est pas *vu* en premier lieu, mais il est *entendu* : c'est sa voix qui arrive avant son aspect physique, « a low voice [...] a man's voice dark and old[590] ». Ensuite, le Kid le voit et le décrit physiquement selon son attribut atypique, son volume : « An enormous white man[591] ». La première donnée, la donnée la plus importante concernant le Professeur, est la dimension de son corps. La cause de ce corps excédentaire (les crises d'hyperphagie) seront explicitées plus tard au cours du roman (au chapitre V de la deuxième partie), depuis le point de vue omniscient du Professeur cette fois-ci, incluant le lecteur dans la souffrance existentielle et incontrôlable qui va de paire avec ce trouble du comportement alimentaire. La nourriture fait du corps une matière (qui le compose) et un matériau (à sculpter). Nous avons déjà soulevé le fait que la peau et l'intestin sont les deux organes qui peuvent être considérés comme nos deuxièmes cerveaux. Véritable centre névralgique de notre corps, ce dernier gère aussi bien notre digestion que nos émotions, notre stress, notre santé mentale et

---

[589] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 124. Traduction p. 162 : « Lorsque Le Professeur est debout devant vous, on ne voit personne d'autre dans la pièce [...] On aurait dit qu'elle avait été absorbée par cet homme, qu'à son tour elle était devenue gigantesque, mesurait quatre fois sa taille habituelle et qu'elle avait toute l'autorité et la visibilité d'un seul adulte entouré d'enfants dans une cours d'école. »

[590] *Ibid.*, p. 78. Traduction p. 106 : « Une voix grave [...] une voix d'homme sombre, vieille ».

[591] *Ibid.* Traduction : « Un énorme Blanc ».

physique. Il y a une interdépendance entre l'homme et son microbiote, à tel point qu'on se sait plus qui est la cause et qui est la conséquence dans ce couple. L'acte de manger est irréductible à la seule sensation de réplétion, au simple remplissage, réponse d'un besoin physiologique. Manger est une condition d'existence, une modalité nous rendant dépendant à des substances étrangères qu'il faut assimiler et pouvant procurer des sensations de plaisir ou de dégoût, qui en font un geste révélateur de mode d'existence au monde, du pouvoir d'incorporation[592]. Le Professeur ne *mange* pas, il *ingurgite* « until the ache in his cells has faded[593] », comme si l'ingestion était le seul moyen de s'ancrer dans la réalité. Le terme « ingurgiter » a été choisi par le traducteur Pierre Furlan pour la phrase suivante : « An entire multicourse meal, which he proceeds for the next half hour or more to serve himself[594] ». « *Proceed* » et « *serve* » sont des verbes factuels, qui désignent des actes sans leur assigner une connotation positive ou négative. « Ingurgiter » signifie se remplir, engloutir – du latin *gurges*, *gurgitis*, gouffre – dans un geste visant à combler un vide. Le choix de traduire par un mot davantage chargé de sens montre la vacuité du geste. Les objets du réel sont ainsi assimilables de deux manières : par le toucher et par le manger[595]. Ces deux actes permettent de saisir l'amplitude de la réalité.

Il n'est pas anodin que Russell Banks attribue cette caractéristique – la focalisation sur l'acte de manger, sur la diète particulière – au personnage qu'est le Professeur. Nietzsche, dans *Par-delà bien et mal*, écrit que « c'est bien à un estomac

---

[592] En Tunisie, la mère détient le pouvoir d'introduire sa volonté dans le corps de celui qu'elle nourrit. Le surnom de l'enfant est « *kiddi* », « mon foie ». Il y a une continuité corporelle entre l'enfant et sa mère via le langage et la nourriture. SELLAMI, Meryem, « Les vomissements auto-provoqués comme purifications du corps féminin chez des adolescentes tunisiennes », *in Corps abimés*, sous la direction de Denisa Butnaru et David Le Breton, Laval, Hermann, 2013, p. 19-40.

[593] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 156 : « Jusqu'à ce que la douleur qu'il ressent dans se cellules finisse par s'apaiser ».

[594] *Ibid.* : « Tout un menu qu'il va ingurgiter pendant une demi-heure, sinon plus ».

[595] L'interface digestive d'incorporation transporte de l'altérité vers l'intérieur : l'altérité du constituant, la nourriture, constituant l'intériorité intime du corps. Les éléments, les forces, les propriétés du non-moi deviennent moi. La déglutition sert à ingérer des aliments et à protéger nos voies respiratoires.

que l'esprit ressemble encore le plus[596] ». Il y a une identification entre l'esprit, la pensée, et l'estomac, la digestion. La pratique d'un régime particulier conditionne la pensée, la digestion est la matrice du travail interprétatif, comme le précise Arnaud Sorosina dans son travail sur le régime philosophique de Nietzsche : « Ce que nous mangeons définit bel et bien ce que nous sommes, en même temps que le type d'aliments que nous consommons, leur quantité et qualité, le rythme de leur absorption, témoignent de nos *inclinations* et rétroagissant sur elles pour définir nos *penchants*.[597] » Le corps assimile, il incorpore les savoirs, se les approprie. La digestion est un processus de transformation qui ne laisse pas intact, qui modifie l'objet ingéré. La digestion est ainsi une métaphore de l'acte de lecture : digérer, c'est comprendre, s'approprier les connaissances. Or le Professeur digère trop, car il ingurgite trop. La nourriture, comme les savoirs, sont ingérés sans filtre, dans l'opulence. Le Professeur n'a pas réellement de diète, il n'établit pas de choix dans ses aliments : il ingère, avec excès. L'absorption de la nourriture fonctionne chez ce personnage comme l'ingestion des savoirs : sans filtre, sans limites.

Se nourrir, c'est prendre le risque de l'ouverture au dehors qui va venir façonner morphologiquement le corps. Le manger est une forme de toucher intérieur, un toucher inversé. Le corps est alors considéré comme un gant retourné, touché par la nourriture. Emmanuel Lévinas dit que « la nourriture, comme moyen de revigoration, est la transmutation de l'autre en Même, qui est dans l'essence de la jouissance : une énergie autre, reconnue comme autre[598] ». L'intérieur du corps semble échapper à la possibilité d'accès à la connaissance ; le geste de l'alimentation consiste alors à recevoir un élément extérieur pour accéder à cette intériorité. L'assimilation de la nourriture concourt à la connaissance ; « le réel est de prime abord un aliment[599] ». L'enfant porte à sa bouche les objets pour les connaître. La

---

[596] NIETZSCHE, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse - Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Leipzig, Naumann, 1886. Traduit de l'allemand par Patrick Wotling, *Par-delà bien et mal. Prélude à une philosophie de l'avenir*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, § 230, p. 204.

[597] SOROSINA, Arnaud, Du régime philosophique. Nietzsche diététicien, Paris, Manucius, 2019, p. 28.

[598] LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 113.

[599] BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938, p. 169.

digestion correspond à une prise de possession ; c'est le phénomène d'intériorisation qui aide à formuler l'intériorité. L'altérité pure, parce qu'elle est ingérée, est alors assimilée[600], « dans la satisfaction du besoin, l'étrangeté du monde qui me fonde perd son altérité : dans la satiété, le réel sur lequel je mordais, s'assimile, les forces qui étaient dans l'autre deviennent mes forces, deviennent moi[601] », le moi se découvre dépendant du non-moi. Ainsi, les dérèglements du sujet s'incarnent dans son rapport à la nourriture. En littérature, un rapport solipsiste au réel s'installe chez Des Esseintes (*À-Rebours*), qui règle « les heures immuables des repas : ils étaient d'ailleurs peu compliqués et très succincts. Les défaillances de son estomac ne lui permettant plus d'absorber des mets variés ou lourds[602] » ; « il vivait sur lui-même, se nourrissant de sa propre substance[603] ». La nourriture ne sert pas à ajouter des forces, elle conditionne une posture face au monde.

Le pouvoir de l'incorporation et son emprise sur le sujet conduisent le Kid a se questionner sur les effets de la *junk-food* :

> [He]'s heard about Twinkies having chemicals that can change a normal person into a murderer. Maybe junk food like Big Macs and Whoppers can damage the immune system of certain susceptible men and convert them into sexual offenders.[604]

Cette réflexion intervient au début du roman, dans la première partie, alors que les troubles du comportement alimentaire du Professeur n'ont pas encore été

---

[600] Michel Leiris perçoit quant à lui le langage comme quelque chose de dense, de solide, de palpable, mangeable, à mettre en bouche. L'alphabet se tient dans la bouche, en le prononçant : « Une chose qui a capacité et consistance. En même temps qu'un assemblage filiforme de traits, lignes droites, lignes, courbes, lignes brisées – c'est un corps solide autant que creux dont se compose le goûter de quatre heures et substantiel comme l'hostie qui est le dieu que les croyants peuvent toucher et manger ». LEIRIS, Michel, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 40.

[601] LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 135.

[602] HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 98.

[603] *Ibid.*, p. 169.

[604] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 66. Traduction p. 91 : « Il a entendu dire que les *Twinkies* contiennent des produits chimiques qui peuvent transformer un homme normal en meurtrier. Il se peut que la bouffe du genre hamburgers de McDo ou de Burger King soit capable d'endommager le système immunitaire de certains hommes prédisposés et qu'elle les métamorphose en délinquants sexuels. »

mentionnés. Dans un moment d'introspection, le Kid fait le constat de sa précarité sociale et matérielle et cherche des causes à son comportement. Ainsi, la nourriture est aussi un fait de culture. Le plateau-repas[605] se fait palette[606] d'objets variés à réorganiser selon le rythme de mastication. L'alimentation est un jeu sur la matière première qui prend un caractère vivant, tributaire des gestes de division et de prélèvement. L'outil-baguette – ou l'outil-fourchette – sert à désigner, montrer, choisir, pincer pour ne pas couper ni violenter l'aliment. l'ingestion est une cérémonie d'absorption où l'individu est assimilé par le groupe. La nourriture est culturelle et communautaire. Pourtant, cette valeur sociale ne concerne pas le Professeur, qui ingurgite plus qu'il ne choisit les aliments, et qui s'alimente seul, isolé, hors de la vue des autres.

L'aliment fait prendre corps à une culture, la nourriture marque toujours une appartenance à un groupe social. La nourriture est un marqueur ethnographique et socio-culturel dans lequel s'ancre la mémoire ; elle devient un vecteur d'affirmation identitaire. La nourriture fonctionne comme outil de construction de soi par rapport au groupe, pouvant se situer dans l'opposition (ce que nous venons de voir avec la réaction du Kid face à la *junk-food*) ou dans la réconciliation avec sa culture d'origine. La nourriture en devient investie d'une symbolique autant culturelle que sociale, pouvant être la preuve d'un quotidien aliéné.

La nourriture apparaît dans le roman de Russell Banks comme un élément incontournable pour ancrer l'intrigue dans une identité américaine, une culture propre aux États-Unis. En instaurant des rituels autour de la nourriture, la société valorise une réplétion raisonnée de la faim. La nourriture est une marque d'assimilation (on parlera de cuisine « fusion »), de métissage (croisement des cultures), qui figurent parmi les plats que le Professeur mange : « Cuban, Chinese, and Indian takeout, Dominican meat patties and Mexican fajitas [...] purchased at the Watson New-York Deli or delivered to the house by the nearby ethnic

---

[605] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1970. Réédité à Paris, Seuil, coll. Points, 2005.

[606] Voir CALLE, Sophie, *Le régime chromatique*. Performance-photographiée sur une semaine au cours de laquelle l'artiste ne prend ses repas que d'une couleur. Voir annexes visuelles.

restaurants[607] ». *A contrario*, lorsque la nourriture ne fait pas office de réplétion, elle est un marqueur social de précarité. Le Kid ne mange pas selon ses besoins nutritifs, « he's got a craving for healthy food and knew he needed a nutritional break from his usual diet of Cheetos and canned stew[608] ». Par ailleurs, la responsabilité de la nourriture et de son service reste le domaine de la subalterne. C'est Gloria qui est chargée de nourrir son époux : « Dozens of topped-off plastic, paper and cardboard containers of ready-to eat-eat food [...] and much, much more – all prepared over the last few days by Gloria[609] » et c'est Marilia qui occupe cette fonction dans *La Piel que habito*, en tant que gouvernante de maison. La nourriture est un outil du *care*, de l'attention portée au corps de l'autre. Ainsi, la nourriture apparaît dans *la Piel que habito* en ouverture et en fermeture du film, lorsqu'un des personnages féminins s'approprie la confiance du chirurgien. C'est Marilia qui ouvre cette fonction, mais c'est Vicente/Vera qui se réapproprie cette tâche afin d'entrer en contact avec Robert en lui faisant parvenir son petit-déjeuner, afin de l'adoucir pour pouvoir s'enfuir. La prise de nourriture est ritualisée. Mais avant même la ritualité sociale, la motivation première de la prise d'aliments réside en la sensation de faim. La faim est une manifestation de la matière entraînant une saisie, une prise de la nourriture, qui figure une façon d'être au monde. Elle illustre la dialectique entre le dedans et le dehors, une dialectique qui se joue sur la peau et qui constitue le nœud de notre travail. Le Professeur sacralise la prise d'aliments par la disposition de ceux-ci, ce que l'on remarque par l'accumulation et la superposition de verbes d'action : « He heads for the restaurant-size refrigerator [...] pulls open the door and scans the gleeming contents [...] He slips into the kitchen again and again, long into the

---

[607] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 119. Traduction p. 155 : « Plats cuisinés cubains, indiens et chinois, pâtés de viande à la dominicaine, *fajitas* mexicaines [...] chez le traiteur *New-York Deli* de Watson, ou livrées par les restaurants exotiques des environs ».

[608] *Ibid.*, p. 100. Traduction p. 131 : « Il a terriblement envie de nourriture saine, et il sait que son hygiène nutritionnelle exige qu'il rompe quelque temps avec son régime habituel de biscuits Cheetos et de ragoût en boîte ».

[609] *Ibid.*, p. 118. Traduction p. 155 : « Des douzaines de récipients en plastique, en papier et en carton remplis à ras bord de plats cuisinés [...] et mille autres choses encore, toutes préparées par Gloria les jours précédents ».

night[610] ». Ces actes ritualisés apportent un réconfort au quotidien. Lorsqu'ils se vident de leur sens, les rituels deviennent des actes fantômes, des actes vides. Ainsi, la ritualité sociale du repas liée au partage devient creuse une fois que l'autre avec qui les effectuer n'est plus présent. Ces « actes fantômes » comme les décrit Joyce Carol Oates venant de perdre son époux, sapent le quotidien : « For a meal it's a social ritual or it is not a meal, it is just a plate heaped with food[611] ». Le repas est une métonymie de l'autre, un rappel de celui qui n'est plus. Manger seule est une épreuve qui répugne car elle rappelle les habitudes longuement acquises. Joyce Carol Oates ne supporte plus que de manger en faisant autre chose simultanément, subordonnant la prise d'aliments avec une autre activité. Il ne s'agit plus de cuisiner, qui était un acte partagé, mais de prélever des denrées pour les incorporer sans transformation. La ritualisation de la saisie de nourriture, dans le roman de Russell Banks, ressemble à la description de Joyce Carol Oates, dans le sens où un déplacement est opéré : la ritualisé est présente, mais elle a perdu son sens. Le Professeur accomplit les gestes, mais il les répète à outrance, « long into the night », comme une litanie.

La nourriture dans *Sharp Objects* ancre également dans une identité américaine (l'intrigue se déroule à Wind Gap, en Pennsylvanie), mais elle a de surcroît une valeur symbolique. La famille de la narratrice a fait fortune par son entreprise d'élevage – et d'abattage – si bien que la nourriture carnée est mentionnée à plusieurs reprises, en écho aux désordres relationnels et sociaux. La première mention intervient lors du buffet après la cérémonie funèbre dédiée à la première victime sur laquelle la journaliste enquête. « The buffet table held mainly mets : turkey and ham, beef and venison[612] ». L'omniprésence de la viande rappelle que les États-Unis en sont l'un des premiers producteurs et consommateurs. Mais la

---

[610] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 118-119. Traduction p. 154 : « Il se dirige vers le frigo – taille restaurant – […] il ouvre la porte et parcourt des yeux le contenu qui miroite […] Le Professeur se glisse maintes et maintes fois dans la cuisine jusque tard dans la nuit ».

[611] OATES, Joyce Carol, *A Widow's Story*, *op. cit.* Traduction p. 175 : « Un repas est un rituel social, sans quoi ce n'est pas un repas, mais juste une assiette remplie de nourriture. »

[612] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 34. Traduction p. 57 : « Le buffet, pour l'essentiel, se composait de viandes : dinde, jambon, boeuf et venaison ».

mention de l'alimentation carnée intervient systématiquement dans des moments d'hypocrisie, comme lors de ce buffet funèbre aux dialogues de déplorations et d'accusations de boucs émissaires. C'est notamment lors des repas pris dans la demeure familiale que la viande est récurrente, figurant les tensions et la relation vampirique entre la mère et ses filles : « A plate of ham in front of Amma [...] The sick smell of meat and sweetness wafted over me[613] ». L'adjectif « sick » et le substantif « sweetness » ne désignent pas seulement la viande, ils concernent également le comportement de la mère envers ses filles – qui cherche à contrôler leur apparence et leur alimentation. Adora, leur mère, énonce que « except from our little outfit, meat is getting completely unreliable these days[614]. » Excepté ce qu'elle produit et transforme, ses filles ne doivent rien consommer, ce qui lui permet de mieux les contrôler. Les corps, dans *Sharp Objects*, ne sont pas les objets de désordres alimentaires, contrairement à *Lost Memory of Skin*, mais l'alimentation et son contrôle problématisent l'autonomie, qui est l'enjeu même de l'ingestion. Ne faire confiance qu'aux nourritures maternelles (validées et produites par Adora) constitue un refus du monde extérieur et de l'altérité.

La nourriture du Professeur est une sorte de palimpseste substantiel qui lui permet d'échapper à son passé, un passé qu'il ne veut pas faire connaître :

> An entire multicourse meal, which he proceeds for the rest half hour or more to serve himself, chewing and swallowing and cutting off another slice and chewing that and spooning another clump and chewing and swallowing that, until the ache in his cells has faded.[615]

La nourriture comble un vide, une solitude, elle étend sa peau et lui permet de se masquer. « Notre manière de manger exprime notre intimité plus profonde encore

---

[613] *Ibid.*, p. 67. Traduction p. 107 : « Une assiette de jambon devant Amma [...] Une odeur écoeurante de viande et de sucre a flotté jusqu'à moi. »

[614] *Ibid.*, p. 190. Traduction p. 290 : « Excepté celle qui provient de notre petite usine, la viande n'est plus tout à fait fiable, ces temps-ci ».

[615] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 156 : « Tout un menu qu'il va ingurgiter pendant une demi-heure, sinon plus : il mastique et avale, se coupe une nouvelle tranche, la mastique et l'avale, se verse une louche de plus, la mastique et l'avale, jusqu'à ce que la douleur qu'il ressent dans ses cellules finisse par s'apaiser. »

que nos actes[616] ». Le Professeur est enfermé dans ses habitudes, dans son cadre de vie contraignant et ritualisé. La vie du Professeur est organisée autour de l'addiction. C'est là que résident paradoxalement sa supériorité et sa vulnérabilité, sa dépendance, ce qui le rapporte à sa finitude. Lui qui, par ailleurs, est d'une intelligence hors norme, presque « inhumaine » – ou en tout cas, d'une intelligence qui le différencie des autres – a compensé son exclusion par l'ingestion de nourriture. « His appetite and expectations regarding food soon turned into need, as if he would shrivel and die if he were not overfed[617] ». L'alimentation a fait de lui un homme au corps divergent, au corps consacré à l'ingestion (de savoirs et de nourriture) : « Not asleep he was reading and thus was able to take nourishment full-time. His mind and his body grew apace[618] ». Son identité est issue de ce rapport addictif, mais ce comportement d'outremangeur est également ce qui le rend dépendant, « alienated, isolated, alone[619] ». C'est là une autre façon d'exister, de se sentir exister par l'attitude imposée au corps,

> A huge hairy figure sweating inside the ten yards of brown cloth it takes to cover him with a suit, a man submerged in a body as large as a manatee's, graceless, slow moving, arms and thighs rubbing themselves raw, spine and knee and ankle joints stressed nearly to the breaking point by the weight they must support, enlarged heart thumping rapidly from the effort of shoving blood and oxygen through all that flesh. [620]

---

[616] PELLUCHON, Corine, *op. cit.*, p. 187.

[617] BANKS, Russell, *op. cit.,* p. 231. Traduction p. 298 : « Son appétit et ses attentes en matière de nourriture virèrent rapidement au besoin, comme s'il allait se ratatiner et mourir si on ne le suralimentait pas. »

[618] *Ibid.* Traduction p. 299 : « Quand il ne dormait pas, il lisait, ce qui lui permettait de s'alimenter à temps complet. Son esprit et son corps grandirent dans les mêmes proportions. »

[619] *Ibid.* Traduction : « Aliéné, isolé, seul ».

[620] *Ibid.*, p. 320. Traduction p. 410-411 : « Un personnage énorme et velu qui transpire dans les dix mètres de tissu marron nécessaires pour le couvrir d'un costume, un homme immergé dans un corps aussi gros que celui d'un lamantin, sans grâce, lent, dont les bras et les jambes frottent si fort les uns contre les autres qu'ils mettent la peau à vif, dont la colonne vertébrale, les genoux et les chevilles sont sous le point de céder tellement ils peinent sous le poids à porter, dont le cœur dilaté bat à tout rompre sous l'effort de pomper du sang et de l'oxygène dans toute cette chair. »

L'existence du Professeur est entièrement conditionnée par l'hyperphagie et ses conséquences sur le corps. À l'inverse, le Kid doit fouiller les bennes à ordures des grands magasins pour trouver de quoi s'alimenter. La faim du Kid, liée au manque, diffère de celle, démesurée, du Professeur. Son alimentation recueillie dans les ordures contraste avec la profusion de ce dernier. Russell Banks soulève ici la problématique du gaspillage alimentaire. Le moindre défaut esthétique de l'aliment entraîne son rejet, notamment dans les magasins de produits naturels, dont la clientèle aisée est en quête de « beaux » produits – « upscale shoppers [...] are fussy about their diet[621] », « It's a feast of imperfect but perfectly edible organic and all – natural pesticide – and preservative free goceries[622]. »

Dans les pathologies liées au trouble du comportement alimentaire, dont nous voyons l'illustration à travers le personnage du Professeur, la nourriture n'est plus transcendée par sa dimension sensible (celle d'une nécessité transformée en goût, en choix, la réappropriation d'un besoin vital en une intentionnalité du mets ingéré).

> Like a drug-addict, he has compartmentalized his life, not simply in an order to remain an addict, but so that he can continue to treat his addiction with more of what he's addicted to without contaminating any other part of his life, public or private, inner or outer.[623]

Le seul traitement de sa maladie, c'est le mal par le mal, mais le mal en se cachant, en agissant la nuit, lorsque sa famille dort et ne peut le voir agir. La bouche ne fait plus échange mais elle ne fait qu'incorporer, espace vide par lequel la substance vitale pourrait s'échapper[624]. Il faut alors endiguer le risque d'échappement par une mécanique inverse. Le remplissage du corps avec la substance-nourriture l'endort

---

[621] *Ibid.*, p. 100. Traduction p. 132 : « Les clients chics [...] font très attention à ce qu'ils mangent ».

[622] *Ibid.* Traduction : « C'est un festin d'aliments imparfaits mais parfaitement mangeables, bios et naturels, sans pesticides ni conservateurs. »

[623] *Ibid.*, p. 121. Traduction p. 157 : « Tel un toxicomane, il a divisé sa vie en compartiments, pas simplement pour rester toxicomane, mais pour pouvoir continuer à traiter sa dépendance par la dépendance sans contaminer d'autres compartiments de sa vie publique ou privée, extérieure ou intérieure. »

[624] VARGIONI, Jean, *Corps obèses, corps mélancoliques*, Paris, PUF, 2015.

dans un *blank*, un blanc psychique, un état narcoleptique, second, non-conscient, appelé « vécu crépusculaire[625] ». Manger dans cet état semi-conscient, dans l'absence de pensées (les automatismes de mastication prennent le relai) disperse les affects et les sensations. L'enveloppe adipeuse est un deuxième corps protecteur :

> When he was a youngster he was both morbidly obese and taller by a head than any of his contemporaries. He was a child imprisoned in the body of a very fat adult, a boy who was strong [...] and if he did not keep entirely to himself and out of public sight, he would look ridiculous.[626]

Les crises d'hyperphagie transforment la prise de nourriture en instant de douleur. Peu de romans mettent en scène des personnages obèses, boulimiques ou hyperphages, en cherchant à mettre des mots sur des sensations, des pulsions. Amélie Nothomb s'y mesure dans *Une forme de vie*, auto-fiction dans laquelle elle incarne son propre rôle de romancière recevant les lettres d'un certain Malvin Mapple, soldat obèse envoyé en Irak. Celui-ci tente de résoudre ses angoisses et les traumas liés à la guerre avec la suralimentation : « C'est pas croyable ce qu'on peut avaler. On est fou. Quelque chose est cassé en nous[627] ». Dans la boulimie et l'hyperphagie, le corps assimilant ne se nourrit pas, il est traversé de nourriture. Camille de Peretti constate qu' « elle ne sait plus ce qui la traverse, si elle est son propre vomi, si elle est étrangère à toute cette matière qui sort d'elle[628] ». La boulimie et l'hyperphagie recherchent la sur-satiété. Or, la satiété n'est pas qu'une question physiologique : l'appétit est aussi appétit de vivre et d'être au monde. Le rapport malade à la nourriture s'étend du ventre à la qualité existentielle du sujet.

La satiété doit se former au fur et à mesure de l'ingestion des aliments, dans une sensation de réplétion. Ainsi, continuer à manger une fois le stade de rassasiement atteint va transformer le plaisir de manger en sensation neutre, sans

---

[625] *Ibid.*, p. 29.

[626] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 86. Traduction p. 114 : « Lorsqu'il était jeune garçon, il était à la fois d'une obésité pathologique et plus grand d'une tête que tous ses contemporains. C'était un enfant emprisonné dans le corps d'un adulte très gros, un garçon costaud [...] il lui fallait rester absolument seul et hors de la vue des autres pour ne pas avoir l'air ridicule. »

[627] NOTHOMB, Amélie, *op. cit.*

[628] PERETTI, Camille (de), *Thornytorinx*, Paris, Belfond, 2005. Réédité en coll. Pocket, 2006, p. 12.

saveur. L'hyperphagie est un réflexe de défense à satisfaire dans l'urgence, « he is actually hungry again. It's always there, like his breath. It is who he is and what he has been for long as he can remember, a never-ending appetite[629] ».

Plus que d'hyperphagie (comportement), le Professeur souffre d'une obésité[630] morbide (état du corps) qui étend sa peau, qui occupe tout l'espace de son enveloppe corporelle. Son corps est trop présent, il empiète sur les autres : « A self-protecting disguise, an affect and posture designed to make his outsized body as irrelevant and close to invisible as possible[631] ». La personne souffrant d'obésité s'impose au regard malgré elle, même si elle voudrait disparaître : son corps est débordant, il outrepasse ses propres limites. C'est une enveloppe excédentaire qui semble ensevelir le corps lui-même sous son épaisseur, un devenir-nourriture[632] du corps qui devient ce qu'il ingère. Comment caractériser le corps-gros ? Gros, gras, obèse, *fat*, ample, adipeux sont autant de traits lexicaux désignant ce corps enveloppé via différentes connotations. L'adjectif *fat* implique à la fois l'adiposité (le corps gras comme substance) et la taille, l'ampleur, la grosseur. Ainsi, le Kid prohibe le terme *fat* de son vocabulaire pour décrire le Professeur : « The Kid explains that it's hard to to tell

---

[629] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 253. Traduction p. 327 : « L'appétit est toujours là, comme sa respiration. C'est ce qu'il est depuis aussi loin que remontent ses souvenirs : un appétit sans fin. »

[630] Du latin *obesitas*, excès d'embonpoint. Jusqu'au XIXème siècle, l'embonpoint est un signe de bonne santé, de bonne condition et de richesse : c'est la bourgeoisie qui vit aux dépens des pauvres. Ce signal d'aisance sociale s'inverse lorsque l'abondance alimentaire devient accessible. L'obésité devient alors une maladie par hypertrophie des tissus adipeux, ainsi qu'une évolution du phénotype, réponse physiologique et morphologique à un changement d'environnement.

[631] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 87. Traduction p. 116 : « Un déguisement protecteur, une posture et une disposition destinées à mettre son corps démesuré le plus possible hors-jeu, à le pousser vers l'invisible. »

[632] Le plasticien Théo Mercier intègre la nourriture à son travail de sculpture dans *Le Solitaire* (voir annexes visuelles), monstre géant fait de spaghettis. La nourriture s'anime et donne corps à la figure qui devient ce qu'elle a ingéré. Le monstre est ici montré contre son gré, dans une pose renfermée sur lui-même.

how old he is because of the beard and his size – he choses not to say *fat*[633]. » Le vocabulaire français se sépare pourtant en deux catégories aux connotations dissemblables pour traduire « *fat* » : *gros* n'est pas *gras*. Le corps *gros* met en valeur l'amplitude, la place, le volume, l'espace, l'étendue, le contenant en tant qu'enveloppe extensive (un vocabulaire spatial) ; tandis que le corps *gras* fait valoir son contenu, sa matière, l'adiposité (qui relèvera plutôt d'une esthétique du corps et de l'apparence). En plus de ces deux qualificatifs, on rajoutera celui d' « *obèse* », qui médicalise le discours sous l'angle de la pathologie. Le volume est perçu soit sous un angle esthétique, valorisant[634], tandis que la matière est péjorative, connotant la chair, l'abjection de l'organicité. Voilà la première apparition et par conséquent la première description du Professeur :

> An enormous white man with a gray beard and a tangled mass of grey hair [...] He has red puffy lips and a face as broad as a shovel. His body is wide as the tent and He's very tall. He's the largest man the Kid has ever seen. [635]

À première vue, l'accent est mis sur la grandeur du personnage, l'impression qu'il dégage, plutôt que son adiposité comme le montre le choix de la première occurrence traductive du terme *fat* : « Un gros grand géant barbu » – « a gigantic bearded fat man[636] ». Ce n'est pas seulement le corps pris comme un tout, dans son ensemble, qui est perçu comme colossal, mais aussi chaque partie qui le compose : « Son énorme ventre » – « his enormous belly[637] ». La description de l'espace remplace

---

[633] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 227. Traduction p. 293 : « Le Kid lui explique qu'il a du mal à dire son âge, à cause de sa barbe et de sa taille – il évite de dire *grosseur*. »

[634] « Le sûmo est un univers où le poids résout bien des choses : les mots "grand" et "lourd" deviennent ici presque des qualités morales ». KIRISHIMA, Kazuhiro, *Fumareta mugi wa tsuyoku naru-Shinbô atai senkin*, Tokyo, The Massada, 1996. Traduit du japonais par Liliane Fujimori, *Mémoires d'un lutteur de sumo*, Paris, Le Mas de vert, 1998. Réédité chez Philippe Picquier poche, 2001, p. 65.

[635] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 78. Traduction p. 106 : « Un énorme Blanc avec une barbe grise et une masse de cheveux gris emmêlés [...] Il a des lèvres rouges gonflées et un visage aussi large qu'un fer de bêche. Son corps prend toute la largeur de la tente et Il est très grand. C'est l'homme le plus immense que le Kid ait jamais vu. »

[636] *Ibid.*, p. 79. Traduction p. 79.

[637] *Ibid.*

celle de l'esthétique en désignant la taille plutôt qu'un critère normatif de beauté. L'obésité prend alors un nouveau sens, une nouvelle définition à travers ces deux mouvements (le volume plutôt que l'esthétique et le point de vue intérieur plutôt que le point de vue extérieur).

L'obésité est une enveloppe qui se dilate en enflant par dessus[638] – par distinction du *body-building*, également une action d'ajout, mais un ajout de l'intérieur, une conquête de volume interne, du muscle profond, tandis que la personne obèse voit son *enveloppe*, sa surface, prendre du volume. Si la maigreur et le *body-building* rendent apparent le dedans en retournant la peau sans l'écorcher, l'obésité cache le corps de ses stratifications. Le corps est débordant, excédentaire, dans une économie du surplus, du trop-plein ; un corps en trop dont il faudrait se débarrasser. Le personnage d'Amélie Nothomb, Melvin Mapple, porte sa graisse comme une seconde personne, « je me suis enrichie d'une personne énorme[639] », qu'il nomme Schéhérazade, une femme qui lui tient compagnie, comme une personnification de la matière qui cherche à résoudre la solitude inhérente à ces personnages. En effet, Siri Hustvedt, lorsqu'elle décrit un de ses personnages, dans le roman *What I Loved*, appuie sur l'isolation et la séparation protectrice que crée l'enveloppe adipeuse :

> She's turned her own body into a cave where she can hide [...] from her point of view, everything outside herself is dangerous. She feels safe in all that padding [...] she's out of sexual marketplace. Nobody can get through all that blubber.[640]

La chair est, pour cette femme, une enveloppe, une carapace, une couche

---

[638] L'obésité relève d'une pathologie de la peau dans le sens où celle-ci est maladivement étendue par une masse intérieure à l'ampleur grandissante. John Isaacs, avec *The Matrix of Amnesia* que nous avons déjà mentionné, a travaillé la chair comme extension, la peau qui coule, le corps qui s'étend, se répand (voir annexes visuelles), se noie dans la graisse.

[639] NOTHOMB, Amélie, *op. cit.*, p. 30.

[640] HUSTVEDT, Siri, *What I Loved*, New York, Henry Holt and Compagny, 2003, p. 124. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Le Bœuf, *Tout ce que j'aimais*, Actes Sud, coll. Babel, 2003, p. 161 : « Elle avait fait de son corps une caverne où elle peut se cacher [...] de son point de vue, tout ce qui se trouve en dehors d'elle est dangereux. Elle se sent en sécurité au milieu de tout ce capitonnage [...] elle échappe au marché sexuel. Personne ne peut franchir cette masse de chair. »

supplémentaire protectrice et rassurante qui isole d'un extérieur trop dangereux, derrière laquelle disparaître.

Saisie dans un contexte post-moderne mettant en avant la responsabilité et la culpabilité de l'auto-engendrement de soi, l'obèse est stigmatisé car il est le révélateur de l'incapacité à construire une vie régie par un idéal esthétique, de « réussir sa vie en tant qu'œuvre d'art[641] ». La personne obèse ne parvient pas à se conformer à un idéal normatif (physique et moral), elle est jugée comme un(e) « délinquant[e] alimentaire[642] », bouc émissaire d'une société honteuse de trop consommer. Nous avons vu que deux modes de description représentent le corps : la métaphore et la métonymie. C'est cette dernière qui est privilégiée pour caractériser le corps obèse, l'organique substitué, dans lequel la description des vêtements se substitue à celle du corps pour éviter de le représenter directement. Le lecteur doit présumer que le personnage a un corps ; si celui-ci n'est pas décrit objectivement, alors c'est le corps normé qui s'imposera en premier dans son esprit. S'il n'est pas décrit, le personnage s'impose comme relevant d'un phénotype mince. Pour revenir sur la première incursion descriptive du Professeur, les principaux termes le confirment comme étant « an enormous white man[643] » (les deux points mis en relief étant la couleur de peau et le volume de son corps). Très rapidement, il est décrit par comparaison à des objets « a face as broad as a showel. His body is wide as the tent[644] », jusqu'à ce que ses vêtements le représentent : « Dressed like a lawyer or a banker in a chocolate brown suit and white dress shirt and brown-and-yellow-striped tie and vest buttoned tightly over his enormous belly[645] ». La description commence par le signe distinctif, « enormous », qui caractérise le trait identificatoire principal

---

[641] APFELDORFER, Gérard, « De manque de capital-minceur en faute esthétique, le corps de l'obèse est une honte », *in Trop gros ? L'obésité et ses représentations*, Paris, Autrement, coll. Mutations, 2009, p. 136-149, p. 146.

[642] *Ibid.*

[643] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 78. Traduction p. 106 : « Un énorme Blanc ».

[644] *Ibid.* Traduction : « Un visage aussi large qu'un fer de bêche. Son corps prend toute la largeur de la tente ».

[645] *Ibid.*, p. 79. Traduction p. 106-107 : « Comme un avocat ou un banquier, [il] porte un costume chocolat, une chemise blanche habillée, une cravate à rayures jeunes et marron et un gilet boutonné qui se tend sur son énorme ventre. »

du personnage. Ensuite, plutôt que d'appuyer ce trait, qui constitue le stigmate, Russell Banks introduit des comparaisons spatiales qui ancrent le personnage dans une solidité (le comparant étant un outil, un objet fonctionnel) ; puis ce sont les vêtements qui prennent le relai, substituant la métonymie à la comparaison.

Comme le jeûneur de Kafka à l'alimentation déréglée, le Professeur ne semble pas avoir trouvé de nourriture terrestre suffisante, de satisfaction, « je n'ai pas pu trouver d'aliments qui me plaise. Si j'en avais trouvé un, crois-moi, je n'aurais pas fait tant de façons et je m'en serais repu[646] ». Les nourritures terrestres ne suffisent pas, la faim[647] existentielle le pousse à rechercher quelque chose de plus élevé. « It's always there, like his breath. It is who he is and as been for as long as he can remember, a never-ending appetite[648] ». Cette faim qui ne parvient pas à être comblée, aurait besoin d'autres nourritures. La dialectique intérieur/extérieur signale la dialectique Monde/Moi, Non-Soi/Soi[649], étranger/intime dont l'acte de se nourrir, à travers sa formulation en un se remplir/se vider devient un moyen d'accès à une forme de pureté socialement acceptée et glorifiée. Le corps asséché, musclé, sec, figure ainsi un corps maître de lui-même, sain – c'est le corps transgénique de Takeshi Kovacs et de Vicente/Vera. Le corps-tube est fait pour expulser, pour ne pas contenir d'éléments qui lui sont étrangers. Les plis, les rides, les bourrelets, les volumes sont honnis. La peau doit être lisse, le corps plat – le body que porte Vicente/Vera corrobore cette visée.

L'obésité emprisonne dans un corps soumis à l'injonction addictive qui ne

---

[646] *Ibid.*, p. 202.

[647] La faim (du latin *fames*, besoin vital, violente envie), sensation mécanique, signal digestif, est à distinguer de l'appétit (du latin *appetitus*, notion de désir, d'appétence, venant de la racine *petere*, chercher à atteindre), un évènement social, affectif, dépendant de l'environnement.

[648] BANKS, Russell, *op. cit.*, p . 253. Traduction p. 327 : « L'appétit est toujours là, comme sa respiration. C'est ce qu'il est depuis aussi loin que remontent ses souvenirs : un appétit sans fin. »

[649] L'étymologie du terme « parasite » le définit comme étant « celui qui mange à côté » (*para* signifiant « à côté » et *sitos*, la nourriture). Le parasite est donc un organisme qui a besoin du corps de son hôte pour perpétuer son existence, il vit aux dépens de celui-ci. De nombreux organismes vivent sur notre corps. Virus, levures, acariens, bactéries constituent notre microbiote.

laisse plus place au plaisir : « On ne peut pas dire qu'on aime manger comme ça, c'est plus fort que nous, on pourrait se tuer de nourriture[650] ». Les personnages obèses se situent hors de l'économie libidinale : « Faire l'amour : ça ne m'arrivera plus. D'abord parce que personne ne voudra de moi. Ensuite parce que je n'en suis plus capable[651] ». En plus de sa dimension traumatique, l'hyperphagie et l'obésité découlent d'une forme de rébellion. Dans le cas du soldat, décrit par Amélie Nothomb, celui-ci affirme coûter cher à l'armée : cher en denrées alimentaires, en vêtements, en frais médicaux. L'obésité est un sabotage par le pouvoir du corps : « Mon volume donne une idée de l'ampleur des dégâts humain dans les deux camps[652] ». La nourriture cache le traumatisme « des soldats américains bâfrant de façon traumatisante jusqu'à reproduire dans leur ventre les explosions du front[653] ». La préoccupation de l'ingestion, son influence sur la structure de l'enveloppe tégumentaire, est une ouverture de l'interface corporelle. Pour poursuivre cette exploration, nous allons donc nous pencher sur son franchissement.

---

[650] NOTHOMB, Amélie, *op. cit.*, p. 28.

[651] *Ibid*, p. 29.

[652] *Ibid.*, p. 80.

[653] *Ibid.*, p. 33.

« La peau est une enceinte infranchissable sinon à provoquer l'horreur[654] »

B.2. La peau transpercée

« I feel like a warm gust of wind could exhale my way and I'd be disappeared forever, not even a sliver or finger-nail left behind[655] ». Camille Preaker, personnage narrateur de *Sharp Objects,* perçoit son corps comme une tension entre apparition et disparition, tentant de résoudre ce complexe de dispersion qui l'anime. D'après Paul Valéry[656], nous avons quatre corps : le corps vécu de l'intérieur, le corps vu de l'extérieur, le corps anatomique, et le corps abstrait. Le premier nous est familier, c'est le corps vécu de l'intérieur, sensible, celui que l'on possède et que l'on maîtrise. Le second est le corps extérieur, vu par autrui, le corps social que l'on expose au monde et que nous voyons nous-mêmes dans les miroirs. Il est hors de nous, nous en avons conscience lors du dédoublement de l'expérience des photographies. Ce corps est saisi par les arts ; notre connaissance se limite à la surface. Le troisième corps, que nous ne voyons pas, est celui de la médecine, mis en pièce pour être observé. Corps vécu, corps social, corps anatomique deviennent problématiques dès qu'on leur ajoute un quatrième corps : le corps réel ou corps imaginaire. Celui-ci est l'objet de toutes les réflexions problématiques qui nous échappent, objet inconnaissable par lequel nous faisons l'expérience des flux de réflexions liées aux trois premiers corps. Notre sensibilité devient une énigme dès que le toucher engendre malaise ou plaisir ; notre image devient un problème dès qu'autrui la juge ou que le miroir nous renvoie une image qui ne correspond pas à la structure que nous croyons sentir de l'intérieur. Le premier corps est une charge d'instants, le second de visions, le troisième de figures. Le quatrième corps est une abstraction de ces trois données. De cette abstraction naît le recul et les catégories de jugement sur les corps. La littérature et la

---

[654] LE BRETON, David, *La peau et la trace*, *op. cit.*, p. 10.

[655] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 95. Traduction p. 149 : « Je me sens comme quelqu'un qu'une simple bourrasque de vent tiède suffirait à effacer, à faire disparaître à jamais, sans laisser de trace. »

[656] VALÉRY, Paul, « Réflexions simples sur le corps », *Variétés V*, *op. cit.*

mise en texte permettent de cerner ces quatre visions/perceptions et de les questionner. Dans *La Piel que habito*, *Altered Carbon* et *Sharp Objects*, l'accent est mis sur les trois premières catégories : le corps vécu (conséquences physiques et psychologiques des changements d'enveloppe corporelle), le corps vu (le regard porté par les personnages secondaires sur les protagonistes, notamment via le rejet social et la nécessité de vivre caché) et le corps médicalisé (chirurgie plastique, prothétique, et scarification). Dans *Lost Memory of Skin*, il est plutôt question du corps abstrait via les longs monologues réflexifs menés par le Professeur, questionnant sa différence, la construction de son corps hors-norme, son exclusion :

> His life has no single unifying narrative [...] It would be easy to credit this unnatural mix of variety, inconsistency, and relentess constancy to his early childhood obesity and his amazing intelligence, to note how at the start of his life they situated him at the externe outside edge of human interaction.[657]

Les choix narratifs vont permettre d'intégrer le lecteur dans la peau de ces personnages, de les observer de l'intérieur, de vivre *avec* eux, avec ces corps catégorisés, stigmatisés. Dans *Sharps Objects*, le récit est homodiégétique avec une narration interne : nous suivons les pensées, les souvenirs, les troubles de Camille Preaker, nous avons les mêmes connaissances qu'elle des événements. L'adaptation du roman en série transpose cette immersion via des plans caméra à l'épaule, des gros plans sur sa peau lors des séquences d'auto-mutilation. Plusieurs dispositifs adaptent la narration interne. Tout d'abord, les mots auxquels elle pense (mots qui sont scarifiés sur son corps et qui lui servent d'outils pour analyser ce qu'elle vit et ressent), sont montrés sur sa peau (cicatrices), ou apparaissent de façon subliminale dans un élément du décor (une projection des pensées de la narratrice sur l'espace). La musique entre également en correspondance avec Camille Preaker (sessions d'écoute seule dans sa voiture, nombreux passages avec des écouteurs dans les oreilles), dans un usage intradiégétique. Il y a peu de dialogues dans le roman, ce qui

---

[657] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 229-230. Traduction p. 296-297 : « Sa vie n'a pas de récit unique [...] Il serait facile d'attribuer ce mélange peu naturel de diversité, d'incohérence et d'implacable cohérence à l'obésité qui a été la sienne dès la prime enfance et à son extraordinaire intelligence, d'observer que dès le but de sa vie ces deux facteurs l'ont placé à l'extrême périphérie du domaine de l'interaction humaine. »

se traduit par des plans d'ensemble et une prégnance des atmosphères, des espaces, de l'inclusion du personnage seul dans un lieu (chambre d'hôtel, voiture, forêt). À l'inverse, *Altered Carbon* se présente aussi sous la forme d'une narration interne, mais avec des dialogues proliférants. L'oeuvre est moins descriptive, plus dynamique, mais moins immersive. Le lecteur s'identifiera plus facilement à Camille Preaker qu'à Takeshi Kovacs, dont les actes sont narrés de façon factuelle, dialoguée, plutôt que par le ressenti et l'analepse. Dans *La Piel que habito*, le point de vue oscille entre le démiurge (caméras de surveillance) et sa créature (sentiment de vulnérabilité, plans réduits lors de la séquestration). *Lost Memory of Skin* a une structure plus complexe, avec un narrateur hétérodiégétique et une focalisation zéro permettant des moments analytiques. À ceci s'ajoutent les entretiens menés sous la forme de dialogues au discours direct et des insertions de phrases en italique qui concernent le discours rapporté (paroles ou pensées des personnages). Trois régimes coexistent donc, incarnés par des passages en italique qui se différencient du reste du texte. La majeure partie est relatée via une focalisation zéro, aux données objectives, numériques : les faits sont consignés froidement, sans parti-pris. C'est là une stratégie du roman social, tradition dans laquelle Russell Banks se situe, animée par une aspiration documentaire. Ce régime narratif est progressivement envahi par un second niveau, matérialisé par une graphie italique qui signale la présence de dialogues au style indirect libre. Il s'agit à chaque fois des paroles de personnages secondaires, du Kid ou du Professeur, ainsi que de leurs pensées. Aucun tiret ne signale les changements de voix, les dialogues s'écoulent dans la fluidité. Ensuite, les passages d'entretiens entre le Kid et le Professeur sont retranscrits scientifiquement, agrémentés de leurs initiales (P et K) précédant leurs paroles. Ce sont les seuls moments où les dialogues prennent cette forme typographiquement identifiable, via des tirets. Banks fait le choix du réalisme, il redonne la parole aux subalternes, aux opprimés, en réorganisant le discours afin de les replacer au centre. Ces dispositifs permettent au lecteur de tout savoir des personnages sans pour autant vivre de l'intérieur leurs pensées intimes, conservant une barrière d'altérité.

Nous avons les mêmes perspectives que le Kid et le Professeur, si bien que, malgré leur extrême altérité, nous nous identifions à ceux-ci. Cette stratégie narrative nous incite à ressentir l'isolement, la souffrance des personnages, car nous projetons sur eux notre propre vécu, nous nous identifions à eux. Ce mécanisme de lecture met

en place une dialectique de l'écart : nous sommes à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, identique et étranger. Nous prenons ainsi conscience du regard normatif porté sur eux, le Kid apparaissant bien plus humain que les représentants de l'ordre et de la norme (assistant social, forces de l'ordre…) qu'il côtoie .

Le lecteur progresse dans le récit en apprenant toujours plus de détails sur les circonstances qui ont mené le Kid à cette stigmatisation. Placé à l'interface des deux régimes narratifs (omniscient et dialogué), il profite de deux regards (regard neutre, objectivant, et regard intérieur, en tant que victime). Le lecteur, par ce point de vue doublé, crée un contact entre deux réalités qui ne coexistent plus. *Lost Memory of Skin* fait usage de la polyphonie dans un but critique et réflexif, tandis que les narrations internes d'*Altered Carbon* et *Sharp Objects* se concentrent plutôt sur des dimensions expressives, explicatives et sensibles. Dans *Altered Carbon*, la focalisation interne renforce la passivité du personnage lorsqu'il n'est plus maître de lui-même lors des changements d'enveloppes subis : « Somewhere along the line, they'd taken Takeshi Kovacs (d.h), and they'd freighted him[658]. » Le mode impersonnel (« they ») renforce cette impression d'incapacité du personnage qui ne parle plus à la première personne et semble observer de l'extérieur ce qu'il subit. Dans *Sharp Objects*, la narration interne permet de saisir les pulsions de scarification, leur contexte, leur urgence : « I'd written *Richard cop Richard cop* twelve times down my leg, and had to make myself stop because I was itching for a razor[659] ».

Cette dimension introspective jalonne le corpus : chacune des œuvres partage une structure circulaire, dans des épisodes d'anamnèse, des passages rétrospectifs plongeant dans le passé. Ces régressions contrastent avec le processus de prospection, qu'il s'agisse de prospections narratives (le suspens) ou analytiques (prospections et avancées de la science ou de la législation). Cette tension est généralement un signal des fictions de détection, un genre auquel *Sharp Objects* et

---

[658] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 10. Traduction p. 17 : « On avait pris Takeshi Kovacs (humain digitalisé, h.d.) et on l'avait transporté ailleurs. »

[659] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 160. Traduction p. 245 : « J'avais écrit *Richard flic, Richard flic*, une douzaine de fois sur ma jambe, et il fallait que j'arrête car l'envie d'attraper un rasoir me démangeait. »

Altered Carbon appartiennent (recherche de l'identité d'un meurtrier), mais qui ne concerne pas directement *Lost Memory of Skin* et *La Piel que habito*. Néanmoins, les deux dernières oeuvres citées retracent une enquête autour du corps. Si le but du récit de détection est la découverte de l'identité d'un coupable, on peut alors établir une extension de cette visée, qui va prendre une tournure inverse. En effet, *Lost Memory of Skin* donne d'emblée le coupable, stigmatisé par la société. Le roman de détection sera alors un roman de déstigmatisation. *La Piel que habito* présente aussi une structure originale puisque nous connaissons d'emblée l'identité des coupables, il va s'agit de définir celle de la victime. À chaque fois, c'est l'exception qui est au cœur des fils narratifs, des exceptions qui menacent l'ordre et le fonctionnement d'un système incriminé comme monstrueux ou inhumain. Mais à chaque reprise, des jeux de miroir, de reflets, de doubles, inversent cette économie de l'altérité pour la rendre constitutive de l'humanité et redessiner des identités destituées. La fiction de détection se fonde sur la révélation progressive, par assemblage. L'assemblage concerne ici l'opération de reconstitution d'un passé morcelé (pour le Kid, le Professeur, pour Robert Ledgard et pour Vicente/Vera).

Dans le processus de saisie des corps étrangers qui entrent au cœur des discours, l'altérité est désignée par la monstruosité. Plusieurs acceptions en découlent : il y a d'abord la version physique du monstre – un être dont la morphologie est anormale par défaut ou excès organique – ou bien la version morale – lorsqu'il suscite la crainte par des traits de perversion. Il s'agit à chaque fois d'une exception s'échappant d'une forme de référence[660] pour produire sur celui qui le regarde un effet physique, celui du dégoût. Cette réaction de révulsion naît à partir d'une impression visuelle ; le monstre montre[661], la monstruosité est donc éprouvée sensiblement plutôt que constatée objectivement sur des critères rationnels quantifiables. À chaque reprise dans notre corpus, nous allons constater que la

---

[660] Le cadre du monstre humain est la loi, par violation des lois de la société et de la nature : son existence même est une infraction aux lois. Il est la limite, l'extrémité, le point de retournement des lois juridico-biologiques, combinant l'impossible et l'interdit. FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux, Cours au collège de France, 1974-1975*, *op. cit.*

[661] Du latin *monstrum* (*monere* : avertir , signaler) ; qui donna lieu au verbe *monstrer*, ancienne forme de montrer.

monstruosité s'imprime et se révèle sur la peau, ainsi que le malaise consécutif qu'elle suscite, composant alors avec le jugement de laideur. Tout ce qui dégoûte sera jugé comme étant laid : « [Tous les synonymes de] *laid* sont associés à un réflexe de dégoût, voire de violente répulsion, d'horreur ou d'épouvante[662] ». Est considéré comme laid ce qui provoque des réactions passionnelles plutôt que de jugements esthétiques[663]. Le monstre constitue un angle-mort : on le regarde comme un tableau, ce dont témoigne l'expérience emblématique qu'est le visionnage du film *Freaks* de Todd Browning[664]. La déformation de l'autre questionne sur nos propres limites à travers sa différence, c'est un miroir déformé de nous-mêmes qu'il nous tend. La peau questionne toujours la notion d'altérité, sous deux formes : celle de l'autre comme étranger, et celle de notre propre étrangeté. Le monstre est angoissant parce qu'il nous ressemble, sauf qu'un élément de distinction l'exclut des échanges sociaux et le stigmatise. Le monstre symbolise donc quelque chose en puissance, une menace, une épée de Damoclès. Si nous observons les corps des personnages, c'est en effet à chaque fois un élément particulier qui les écarte de la norme et incite à les percevoir comme étant déviants. La scène d'essayage de vêtements dans *Sharp Objects* agit tel un révélateur de ce corps semblable et pourtant si différent. La mère de Camille Preaker exprime un regard sévère et jugeant sur le corps scarifié de sa fille : « Look what you've done to yourself […] I hope you can stand yourself[665] ». Ce jugement se révèle aussi dans le regard que Camille Preaker porte sur elle-même, à travers les mots ayant été gravés dans sa peau : « Dirty […] whore […] nag[666] ». Comme nous venons de le souligner, la narration interne permet alors la

---

[662] ECO, Umberto, *Storia della Bruttezza*, Bombiani, 2007. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 1991. Réédité en 2011, p. 19.

[663] *Ibid.*, p. 16. « […] Est laid ce qui est repoussant, horrifiant, dégoutant, désagréable, grotesque, abominable, rebutant, odieux, indécent, immonde, sale, obscène, répugnant, épouvantable, abject, horrible, atroce, horrifiant, affreux, terrible, terrifiant, effrayant, cauchemardesque, monstrueux, révoltant, répulsif, sordide, nauséabond, fétide, épouvantable, ignoble, disgracieux, pesant, indécent, difforme, déformé, défiguré ».

[664] BROWNING, Todd, *Freaks*, MGM, 1932.

[665] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 121. Traduction p. 189 : « Regarde ce que tu t'es fait […] J'espère que ça te plaît. J'espère que tu peux le supporter. »

[666] *Ibid.*, p. 150. Traduction p. 232 : « Sale […] pute […] harceler ».

compréhension de ces actes d'auto-mutilation : « Why these words ? [...] They're flat out negative. Number of synonyms for anxious carved in my skin[667] ». C'est le décalage qui engendre l'altérité, une altérité issue d'une mutation de la forme archétypale d'un corps jugé sain. On définira comme monstrueux ce qui est à l'origine d'une réaction, d'un effet épidermique : « Il n'est de monstre que par l'effet qu'il produit, non par définition[668] ». Le monstrueux, celui qui est différent, est alors associé à l'idée du mal, comme le souligne Susan Sontag : « The very concept of wrong, which is archaically identical with the non-us, the alien[669]. » Tout corps divergeant de la norme sera considéré comme porteur d'un mal, fautif, responsable, et mis à l'écart de la sphère sociale, inintégré. Vicente/Vera, dans La *Piel que habito*, n'a de cesse de lacérer son corps pour marquer son mécontentement, notamment sur les zones sexuées (la poitrine, les hanches, voir annexes visuelles), pour les souiller, les annihiler, découper et cacher ses volumes – associés au corps féminin. L'ouverture du corps est l'acte même de la souillure, telle que nous l'avons précédemment définie avec Julia Kristeva, comme ouverture, comme franchissement. Nous sommes une tension entre diastole (relâchement, expansion) et systole (contraction, repli vers soi). La peau est un passage de l'en-deçà à l'au-delà, la frontière, la marque de dépassement faite de perméabilité, de perforation et de vulnérabilité (en tant que sujet affecté dont la réalité intérieure est modifiée). La perméabilité est une jauge qui mesure les représentations métaphoriques du corps : corps-coquille, corps-éponge, corps-carapace ou corps poreux. La modernité apporte un corps-puzzle, mécanique, malléable, objet de médecine, démembrable, greffable, aux éléments permutables. Un corps défaillant sera mis en suspension, en « stack[670] » : dans *Altered Carbon*, on lui substituera une autre enveloppe. C'est

---

[667] *Ibid.*, p. 60. Traduction p. 96 : « Pourquoi ces mots-là en particulier ? [...] Il s'agit souvent de mots à connotation négative. J'ai gravé sur ma peau un certain nombre de synonymes pour "anxieux" ».

[668] ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, coll. Science, histoire et société, 2006, p. 3.

[669] SONTAG, Susan, *AIDS and its Metaphors*, *op. cit.*, p. 136. Traduction p. 174 : « Le concept même du mal, qui d'un point de vue archaïque s'identifie au non-nous, à l'étranger ».

[670] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 23 : « They never come off stack ». Traduction p. 31 : « Ils ne sortent jamais de suspension ».

également le rappel d'un corps horloge, indicateur du temps qui passe et que l'on souhaite freiner, que l'on fait alors transiter d'enveloppes en enveloppes afin de résoudre l'équation de la mortalité. *La Piel que habito* ne résout pas encore cette équation, ses démembrements tenant à la fois de la greffe et de la dissection[671]. En effet, les opérations menées par Robert visent la greffe de peau (d'une peau transgénique), et elle s'effectue par morcellement (pose de cette matière fragments après fragments). La dissection est aussi suggérée par le changement de sexe, le passage d'un sexe masculin à un sexe féminin.

Bakhtine, dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, reprend les analyses menées par Victor Hugo sur l'établissement d'une liste de quatorze génies littéraires, dans laquelle figure Rabelais. Le caractère grotesque de ses œuvres contribue à refléter des époques de changement, de transition, témoins d'un monde en voie de transformation majeure. Il y aurait donc une corrélation entre corps grotesques, béants, et vision d'un monde en mutations auxquelles ces corps ne sont pas conformes. Cette représentation matricielle va perdurer, se transformer jusqu'à aboutir aux corps du futur perçus comme des assemblages ou de simples enveloppes permutables. Ainsi, les clones de Kazuo Ishiguro (*Never Let Me Go*), sont prêts à être « déchirés », « dézippés[672] », tandis que chez Richard Morgan, l'humain est digitalisé, « digitized[673] ». Les enveloppes corporelles, dans ces deux romans, sont des assemblages de parties indépendantes, morcelables. L'ouverture du corps engendre une possible échappatoire des organes hors de lui, un morcellement en rupture avec l'unité

---

[671] Le film se rapproche ainsi de plusieurs traditions : le théâtre du Grand Guignol et le cinéma *gore*. Seule scène sur laquelle étaient montrées des mutilations, des opérations, le théâtre du Grand Guignol (ouvert rue Chaptal en 1897) représente des actes médicaux sanglants, théâtre de l'épouvante et de l'exagération.

[672] « Si c'est juste le coude, comme là, ça peut dézipper. Tout ce que tu dois faire, c'est vite plier le bras. Pas seulement ce bout-là, mais le coude tout entier, il peut dézipper comme un sac ». « If it's right on the elbow like that, it can unzip. All you have to do is bend your arm quickly. Not just that actual bit, the whole elbow, it can all unzip like a bag opening up ». ISHIGURO, Kazuo, *Never Let Me Go*, Faber & Faber, 2005, p. 77. Traduit de l'anglais par Anne Rabinovitch, *Auprès de moi toujours*, Paris, Éditions des Deux Terres, 2005. Réédité en coll. folio, p. 137.

[673] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 10. Traduction p. 17 : « Humain digitalisés ».

substantielle. Le contenant est susceptible de perdre son contenu : c'est là la conception d'un corps anatomique, chirurgical, objectivé. La perforation peut prendre diverses formes, des formes qui sont exploitées au cinéma, l'effraction étant un mode opératoire visuel. Dans le film réalisé en 2002 par Marina de Van, *Dans ma peau*, l'héroïne, Esther, se blesse superficiellement. Cette première ouverture va occasionner la plongée dans les épaisseurs du derme : Esther incise, découpe, va jusqu'à prélever de longs lambeaux qu'elle met à sécher, et qu'elle observe avec attention comme s'il s'agissait d'un objet extérieur. La technique des prélèvements nous incite à penser que cette forme d'extériorisation de la peau est une mise à distance paradoxale. En effet, le jeu avec l'enveloppe corporelle en fait un objet étranger, que l'on veut garder cependant proche de soi. La proximité est interrogée, dans la mesure où la pénétration vers la profondeur fait du lambeau un objet horizontal qui s'enfonce dans la verticalité. « Au-delà des vêtements, il y a la peau. Et au-delà de la peau ? Quel secret dissimule la nuit épaisse du corps[674] ? ». Ainsi, arracher la peau est plus que vouloir mettre à nu, c'est concevoir et rechercher la nudité sous la surface. Comme dans *Under the Skin*, film de Jonathan Glazer, il en ressort une nudité impossible : nous avons beau creuser sous la peau, la peler, l'écorcher, ses mystères n'en sont pas résolus. *Dans ma peau* et *La Piel que habito* partagent une même attention portée sur le lambeau, le fragment de peau prélevé. Le lambeau est un objet transitoire, intermédiaire, entre le vivant et l'inanimé. Dans le film de Marina de Van, le fragment cutané est prélevé sur elle-même par Esther, pour être mangé, dans une intention d'autonomie et d'auto-suffisance. Dans *La Piel que habito*, le lambeau est hybride car transgénique, créé in vitro, à partir de peau animale, dans le laboratoire du chirurgien. Le fragment est ensuite déposé et greffé sur Vicente/Vera. À chaque fois, le lambeau est un objet transitionnel, nomade, à valeur identitaire. Il s'agit pour Esther de s'incorporer elle-même et pour Vicente de devenir Vera.

Les fluides, sont également des signes d'une peau qui exsude, d'un corps incontrôlable qui déborde de lui-même. Chez Almodovar, on assistera à l'écoulement des larmes de Vicente/Vera face à Robert qui n'en finit pas de la reconstruire ; on observera la salive de Zeca lorsque, saisi d'une pulsion sexuelle, il lèche l'écran sur

---

[674] LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 245.

lequel Vera apparaît. Le sang est omniprésent dans les violence infligées et auto-infligées. Dans *Sharp Objects*, il signifie l'action sur son corps, le pouvoir, l'emprise : « I adored tending to myself, wiping a shallow red pool of my blood away [...] wispy shreds sticking to the bloody lines[675] ». Pouvoir faire couler son sang est un moyen d'auto-régulation pour Camille Preaker. Nous avons déjà évoqué l'importance du sang dans les métaphores organiques (la scarification comme une hémorragie de souffrance, la parole considérée comme du sang qui s'échappe d'une blessure). Outre la peau, le sang est la deuxième composante de la perforation, son résidu, ce qui s'échappe une fois qu'elle est transpercée. Le sang participe au maintien de la vie tant qu'il demeure à l'intérieur du corps[676] ; il évoque au contraire une menace dès qu'il s'en écoule. Devenu visible, il déclenche d'intenses affects, des peurs, des angoisses. Dans une perspective psychanalytique, il symbolise aussi la fusion : au niveau physiologique, le cordon ombilical « nourrit » l'enfant avec le sang de la mère. Il n'est donc pas anodin que Camille Preaker, cherchant à se démarquer de l'influence néfaste d'une mère intrusive et maltraitante, fasse couler son propre sang. En se coupant, elle évacue ce sang commun, sang partagé et transmis par sa mère. Le corps de la narratrice redouble une violence vécue, réfutant l'introjection de normes

---

[675] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 62. Traduction p. 99 : « J'adorais m'occuper de moi. Éponger un filet de sang avec un gant de toilette mouillé [...] les fibres restaient prisonnières des lignes ensanglantées ».

[676] Historiquement, le sang a mis longtemps avant d'être accepté comme composante de l'acte de soin. Au Moyen-âge, l'Église a une aversion du sang. Au XIIIème siècle, la tâche de soigner se divise entre trois corps de métiers : les médecins (les clercs) ne s'occupent que des maladies externes, ils ne doivent pas faire couler le sang et ne peuvent transgresser la limite de la peau. Ce sont les chirurgiens et les barbiers qui s'en chargent (points de saignée). Il faudra attendre que Clément VII fasse entrer la démarche dans les mœurs universitaires pour que la dissection soit reconnue. Ce sera seulement en 1532 que Charles Quint fera entrer cette pratique dans les procédures judiciaires visant à l'examen de cadavres, mentionnant l'ouverture systématique afin d'établir une pénalité proportionnelle aux conséquences physiques du délit sur la victime. La saignée a longtemps fait partie des dispositifs de soins permettant la purification du corps par élimination du sang et des mauvaises humeurs qu'il fait circuler. LE BRETON, David, *La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, coll. Sciences humaines, 1993. Réédité en 2018 sous le titre *La chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*.

sociales propres à sa mère. Lorsque la verbalisation est impossible, le corps prend le relai, comme une régénération qui suit la blessure.

La peur de la transmission et de la contagion s'inscrivent dans le sang[677]. Toutes deux symbolisent le racisme : la couleur de la peau, critère de définition des sangs « purs » et « impurs ». Par le sang et la peau, la monstruosité semble se transmettre et se diffuser[678]. La crainte de la contamination est issue du partage du même espace, qui donne l'impression de laisser des traces entre les corps. C'est la raison pour laquelle les délinquants sexuels sont exclus des espaces publiques, non seulement par crainte qu'ils entrent en contact avec des enfants, mais aussi parce qu'ils sont considérés comme des lépreux qui risquent de contaminer le reste de la population. La menace de la contagion entraîne une crainte de l'indistinction entre les corps, des frontières poreuses.

Le geste d'incorporation porte une dimension signifiante. L'altérité, l'hétérogénéité des éléments étrangers à soi sont susceptibles de souiller le corps. Les objets qui franchissent la barrière corporelle par ingestion sont ritualisés, ils sont la cible d'une sacralisation et de son corollaire, l'interdit. Le sacré est une notion qui ne peut exister sans son double, sa limite, la prohibition. Or, la prohibition est au cœur de notre réflexion au confluent des interfaces. Il constitue l'interdit fondamental du Nouveau Testament, dans lequel la peau devient taboue[679]. Dans *La Piel que habito*

---

[677] Parmi les pathologies dont le réseau symbolique entremêle sang et peau, le sida se transmet par le sang et s'imprime sur la peau.

[678] Dans le film d'Antoine Barraud *Le Dos rouge*, la tache rouge apparaît alors que le réalisateur est en train de travailler à son prochain film dont le thème principal sera le monstrueux, un thème pour lequel il se lance dans une quête de toutes les œuvres des musées parisiens mettant en scène des formes de monstruosité (portrait de Diane Arbus d'un homme assis en soutien-gorge et en bas ; *Portrait de Siriaco* – nègre pie, atteint d'albinisme incomplet – peint par Joaquim Leonardo da Rocha ; Antonietta Gonsalvus atteinte d'hypertrichose ; Lavinia Fontana ; l'*Alice* de Balthus ; *Les Trois personnages dans une pièce* de Francis Bacon ; *Les Chimères* de Gustave Moreau ; *Le centaure mourant* d'Antoine Bourdelle ; *La mort de la Vierge* du Caravage ; *L'Autoportrait au miroir* de Léon Spilliaert). Cette tache rouge dans son dos qui grandit à vue d'œil (d'où le « dos rouge » du titre), semble être le symbole psychosomatique de la monstruosité après laquelle il court.

[679] Entre l'Ancien Testament et le Nouveau Testament, l'interdit s'est déplacé de la représentation (interdit biblique de la représentation de Dieu, « tu ne feras pas d'images ») au toucher. *Noli me*

et *Lost Memory of Skin*, l'interdit de toucher n'est pas religieux, il est social (l'interdit politique et légal tombé sur le Kid concernant sa réclusion punitive) et auto-infligé. Ainsi, le Professeur s'interdit à lui-même de toucher les autres par crainte du jugement, « he knew that he would look ridiculous. So he never did any of those things[680] ». Norma, suite à son agression par Vicente, refuse d'être touchée par quiconque, excepté par des femmes. L'interdit de toucher garde alors son rôle de protection, une protection démesurée contre l'extérieur.

L'interdit concerne, outre le toucher, la modification des corps ; parmi les commandements moraux et culturels de Yahvé à Moïse : « Vous ne vous ferez pas d'incisions dans le corps pour un mort et vous ne vous ferez pas de tatouage » (*Lévitique*, XIX, 28[681]). C'est sous le lexème de « sceau » que l'inscription tégumentaire sera mentionnée dans le deuxième *Épître aux Corinthiens* de Paul (1, 22) et dans l'*Apocalypse* selon Saint Jean (VII, 214). Les anges portent le sceau de Dieu et demandent : « Attendez, pour malmener la terre et la mer et les arbres, que nous ayons marqué au front les serviteurs de notre Dieu ». La marque sépare les élus de Dieu des esclaves de Satan. Yahvé signe le front de ses fidèles, les élus, il « marque d'un signe au front les hommes qui gémissent et qui pleurent sur toutes les abominations [...] quiconque portera le signe au front, ne le touchez pas » (*Ézéchiel*, IX, 4[682]). Dans l'*Épître aux Galates* (VI, 17), une corrélation entre marques et

---

tangere suggère que Jésus ressuscité ne doit pas être effleuré, mais surtout que sa parole doit être crue en dehors de la vérification par les perceptions. Le corps est sacré parce qu'il est conçu par Dieu à son image, or la modification de la volonté divine est sacrilège. Didier Anzieu interprète ce « ne me touche pas » en un « ne me retient pas » qui instaure de nouvelles modalités d'interactions entre les êtres, en soulignant que, à peine annoncé, l'interdit est transgressé (le soir de sa résurrection, Jésus apparaît à ses disciples ; Thomas ne croit pas en son existence et touche ses plaies de ses mains pour s'en assurer – Jean, XX, 27).

[680] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 88. Traduction p. 117 : « Il savait qu'il aurait l'air ridicule. Si bien qu'il ne fit jamais rien de cela. »

[681] Une prescription que l'on retrouve dans le *Deutéronome* (XIV, 1) : « Vous ne vous ferez pas d'incision ni de tonsure sur le front pour un mort ».

[682] Seul Yahvé peut apposer son sceau sur Caïn (Genèse, IV, 15.), sceau protecteur empêchant de mettre la main sur celui qui le porte, par crainte de représailles des amis et des parents de la victime. Cette marque est également un signe d'errance, « tu seras un errant parcourant la terre [...] Yahvé mit un signe sur Caïn, afin que le premier venu ne le frappât point ».

protection est explicitement désignée : « Dorénavant que personne ne me suscite d'ennuis : je porte dans mon corps les marques de Jésus ». En observant ces occurrences nous constatons que, pour que la marque corporelle soit admise, elle doit provenir de l'extérieur et ne pas relever d'un geste auto-effectué. Dans la *Bible*, l'homme n'a pas un corps, il est son corps, il lui correspond. Ce corps conçu par Dieu deviendra alors l'objet de multiples interdictions visant à le préserver. Les interdits religieux énoncés ci-dessus servent d'armature à Richard Morgan. Dans le monde d'*Altered Carbon*, les catholiques sont une « Old-time religious sect[683] » qui ne croit pas au ré-enveloppement (technologie de changement de corps sur laquelle l'oeuvre est fondée). Selon eux, l'humain perd son âme en changeant d'enveloppe.

> There is only one judge ! Do not believe the men of science [...]
> ONLY GOD CAN RESURECT !! D.H.F. = D.E.A.T.H. [684]

Bien qu'ils acceptent la suspension cryogénique des corps, ils refusent le transport d'humains digitalisés (le passage d'une enveloppe à l'autre par le biais de la pile corticale) et ne se soumettent donc pas au principe d'immortalité[685] prônée par les nouvelles technologies de ré-enveloppement. Le corps comme siège de l'identité est une conception réfutée dans la fiction de Richard Morgan. Chez Pedro Almodovar, aucune référence religieuse n'est faite : la science et l'art ont pris son relai, le film échappe à une interprétation en termes religieux. Chez Banks, l'Église intervient pour situer socialement le Professeur, « a deacon in the Congregational Church[686] », ainsi que comme livre de chevet du Kid. En effet, la Bible est le seul livre dans le

---

[683] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 20. Traduction p. 28 : « Vieille secte religieuse ». Richard Morgan présente ainsi les catholiques, placés sous l'autorité de l'Église du Vatican, comme ayant été opposés aux avancées médicales des cinq siècles précédents (contraception, etc).

[684] *Ibid.* Traduction : « Il n'y a qu'un juge ! Ne croyez pas les hommes de science [...] SEUL DIEU PEUT RESSUSCITER !! T.H.D = MORT. » *Digital Human Freight*, traduit par Technologie Humaine Digitalisée.

[685] Sans mort il n'y a pas de résurrection et sans résurrection il n'y a pas d'Église. À ce sujet, on pourra lire *As intermitências da morte* (*Les Intermittences de la mort*), de José Saramago (2005), qui imagine un pays où plus personne ne meurt – et les conséquences d'une société où la finitude est proscrite.

[686] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 234. Traduction p. 304 : « Un diacre de l'Église congrégationaliste ».

campement des parias, texte auquel le jeune homme fait allégeance malgré son ignorance :

> He's not actually read the Bible before. All or even in part [...] but he's known about the Bible all his life of cours and respects it.[687]

mais conscient que :

> he started to wonder if the authorities have been misrepresenting the originals here and therefore at least interpreting them in a way that is more to their own advantage than to the good use of people like the Kid who are both ignorant and pretty much powerless and therefore usually have to depend on the authorities to tell them what's right and what's wrong. [688]

Les deux fictions figurent le basculement anthropologique, l'émancipation vis-à-vis de la conception chrétienne du corps, souhaité inaltérable parce que créé à l'image de Dieu. Dans *Altered Carbon*, la croyance est évoquée par des micro-regroupements sectaires, voués à la disparition, sans pouvoir sur les mœurs ; dans *Lost Memory of Skin*, elle est tournée en dérision. Les récits bibliques sont considérés comme des divertissements par le Kid : « It reminds him of the dialogue in certain video games and movies about vikings that are set in medieval times[689] » ; « The Kid wonders if it's possible that the whole tree of knowledge of good and evil thing was set up by God as a kind of prehistoric sex-sting with the Snake as the decoy[690] ».

L'ouverture du corps, sa béance, fait alors acte de profanation. Le corps

---

[687] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 72. Traduction p. 98 : « Il n'a encore jamais lu la Bible. Ni en entier ni en partie [...] mais, évidemment, il a entendu parler de la Bible toute sa vie et il la respecte. »

[688] *Ibid.*, p. 73. Traduction p. 99 : « Il se demande si ceux qui détiennent l'autorité n'auraient pas déformé les originaux ici ou là, ou s'ils ne les auraient pas, en tout cas, interprété d'une manière plus profitable pour eux que pour des personnes comme le Kid qui, du fait qu'elle sont à la fois peu instruits et pratiquement sans pouvoir, sont en général obligées de recourir à ces détenteurs d'autorité pour leur expliquer ce qui est bien et ce qui est mal. »

[689] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 75. Traduction p. 101 : « Ça lui rappelle les dialogues de certains jeux-vidéos et films sur les Vikings qui se passent au Moyen-âge ».

[690] *Ibid.*, p. 77. Traduction p. 105 : « Le Kid se demande s'il est possible que toute cette affaire d'arbre de la connaissance ait été organisée par Dieu comme une sorte de coup monté sexuel préhistorique où le Serpent aurait servi de compère ».

fragmentaire, devenu addition de parties, n'est plus un tout, mais un corps à remplir, une masse informe, dénuée de barrière entre le dedans et le dehors. Dans *La Piel que habito*, la blancheur et la transparence des décors (miroirs, vitres, parois, surfaces réfléchissantes sont des leitmotivs) feignent d'estomper la souillure mais ne la suppriment pas. L'abjection est une révolte de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable et du pensable. L'abject est un garde-fou contre l'impensable. L'abject perturbe l'identité, c'est le moi menacé par du non-moi. Il surgit dans l'abolition des limites intérieur/extérieur. Le Moi se retrouve menacé par du non-moi, par le dehors, dont la nourriture fait partie. Le dégoût alimentaire est la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abject : l'abjection, c'est cette sensation de dégoût, ce haut-le-cœur qui écarte et protège de la souillure. L'écœurement provient de l'invasion. L'image même de l'invasion répugne, comme lorsque Camille Preaker, dans *Sharp Objects*, sent ses scarifications pulser sur sa peau, « the words on my chest looked swollen in the fluorescent light, like worms tunneled beneath my skin. Whine, milk, hurt, bleed[691] ». L'image des vers se rapporte au cadavre, qui en est le paroxysme puisqu'il indique la mortalité du vivant. C'est la représentation du grouillement de l'insecte qui semble parcourir Camille Preaker, « I thought of every ugly swarming beneath my clothes[692] ». Le sentiment d'horreur est lié à une révulsion du dehors et du dedans, à la réversibilité de la peau.

Le corps incorpore, mais il secrète également. Les déchets corporels, contrairement aux nourritures, sont perçus comme abjects et objets de tabou. Les corps de Vicente/Vera et de Camille Preaker débordent d'eux-mêmes lorsqu'ils sont scarifiés et que leur sang est versé. Le corps du Professeur, en revanche, ne verse pas de sang, mais de la sueur : « A huge figure sweating[693] ». La sécrétion fait peur car

---

[691] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 187 : « Les mots sur ma poitrine, paraissaient avoir enflé, comme si des vers avaient creusé des galeries sous la peau. *Plainte, lait, blessé, saignée.* »

[692] *Ibid.*, p. 156. Traduction p. 241 : « Je pensais à toutes ces choses monstrueuses qui grouillaient sous mes vêtements ».

[693] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 320. Traduction p. 410 : « Un personnage énorme et velu qui transpire ».

elle semble indiquer un débordement[694] du corps, l'intérieur rendu visible. L'excorporation est associée avec l'expurgation d'un mal, rituel de purification[695].

René Girard énonce que : « Tout sang répandu en dehors des sacrifices rituels, dans un accident par exemple, ou dans un acte de violence, est impur[696] ». La fluidité du sang concrétise le caractère contagieux de la violence (la violence maternelle pour *Sharp Objects*, la violence démiurgique pour *La Piel que habito*). Le rituel doit purifier et dissiper cette violence : Camille Preaker éponge son propre sang, Robert met une combinaison à Vicente/Vera pour maintenir morceaux de peau et cicatrices. Nous constatons ainsi que, lorsque le corps est altéré, perforé, il s'ouvre aux échanges, aux transferts.

---

[694] Comme le souligne Georges Bataille, la souillure est l'un des effets de la violence (en tant que déstabilisation de l'ordre rationnel au fondement de la vie humaine) ; elle est une déchirure, un excès débordant. En un mot, une transgression. Liée à l'horreur de la mort, elle désigne les pourritures qui rendent les chairs mortes à la fermentation et au grouillement. La nausée, l'écœurement, le dégoût naissent de ces matières mouvantes qui pullulent sur le cadavre. Il s'agit de réactions d'anticipation de notre propre mort, qui mènera à la pourriture, à la putréfaction. BATAILLE, Georges, *l'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957. Réédité *in Œuvres complètes*, X, Gallimard, 1987, p. 18-270.

[695] En Tunisie, les *jnouns,* mauvais esprits prenant possession des corps, sortent de leur proie par vomissement.

[696] GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1972. Réédité chez Fayard, coll. Pluriel, 2010.

B.3. Peaux ingérées, altérées, corps greffés

Le terme de greffe identitaire est ici à prendre au sens large, par extension, comme transfert d'un corps à un autre, appropriation des organes et/ou des qualités d'un corps par un autre. Avant d'analyser le phénomène de la greffe à proprement parler (sur lequel *La Piel que habito* repose), nous pouvons faire une halte sur un corpus secondaire fondé sur des notions d'injection et d'ingestion.

Nous avons déjà cité, lors de notre réflexion autour du vêtement, le roman *Silence of the Lambs* de Thomas Harris, dont le protagoniste revêt la peau de ses victimes. Pour s'approprier leurs qualités, il ne fait pas que de revêtir leur peau : il les mange également. Tisser, porter, ingérer : ces actions visent à l'appropriation, l'acquisition. Le cannibalisme[697] est la forme la plus explicite que peut revêtir l'abjection. Dans le cannibalisme, la chair humaine mangée est tenue pour sacrée : elle est interdite, mais c'est justement l'interdiction pesant sur elle qui la conduit à être désirée. Le phénomène cannibale est un éclatement du corps, une perforation menant à un retournement de la peau comme chair comestible. Claude Lévi-Strauss étend le cannibalisme à toute pratique de transfert d'un corps à un autre, « sous des modalités et à des fins extraordinairement diverses selon les temps et les lieux, il s'agit toujours d'introduire volontairement, dans le corps d'êtres humains, des

---

[697] Le cannibalisme est omniprésent depuis les mythes gréco-latins : Chronos mange ses enfants, le cyclope Polyphème mange les compagnons d'Ulysse (*L'Odyssée,* chant IX) ; Tantale invite les dieux à sa table et leur sert son propre fils, Pélops. Dans l'Ancien Testament, le Dieu vengeur « fer[a] manger la chair de leur fils et la chair de leurs filles, et les uns mangeront la chair des autres » (*Lévitique*, 19-9) ; Dante condamne le comte Ugolin à dévorer son adversaire afin de revivre éternellement le crime d'anthropophagie sur ses propres enfants. La dimension sacrée de l'anthropophagisme chrétien à travers la communion a été réinterprétée par Michel Journiac dans sa performance *Messe pour un corps* (1969), au cours de laquelle le public communie avec le corps de l'artiste qui transforme son sang en boudin.

parties ou des substances provenant du corps d'autres êtres humain[698] ». Dans son article « Nous sommes tous des cannibales », il constate qu' « après tout, le moyen le plus simple d'identifier autrui à soi-même, c'est encore de le manger[699] ». Ainsi, la voie orale (ingestion) et la voie sanguine (injection), consistent à reproduire dans un organisme la substance appartenant à autrui. Le cannibalisme (et par conséquent, toute forme de partage entre les chairs) peut être alimentaire (par pénurie), politique (par vengeance), rituel (lors de cultes), magique ou thérapeutique. Ce sont ces deux dernières déclinaisons qui nous intéressent particulièrement : l'introjection de l'altérité sert à assimiler les propriétés d'autrui afin non seulement de se les approprier, mais aussi de se soigner. Dans ce système, le contact avec ce qui est étranger a des vertus curatives. Le morceau de corps de celui qui est mangé concourt à une confusion entre le chair (*flesh*, *korper*) et le sujet (*leib*). Le cannibale pense qu'en consommant la chair de l'autre, il s'approprie ses qualités. Ce fonctionnement par absorption concerne également l'appropriation de l'autre en prenant sa peau. Posséder et absorber l'identité peut consister à se faire un masque de ses victimes (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hopper, 1974), un manteau de peau de femme (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) ou à prélever en arrachant la peau de ses patients pour la greffer sur sa fille atteinte de nécrose (*Les Yeux sans visage*).

Le film *Grave* crée justement ce lien entre le toucher et l'ingestion. Justine, le personnage principal, « dévore » d'abord sa peau au sens figuré, en la grattant, avant de dévorer la peau des autres. C'est ce que la réalisatrice Julia Ducourneau appelle « une vie reptilienne[700] » consistant à faire peau neuve comme dans une mue (faite d'allergies, de démangeaison, de troubles cutanés, d'une desquamation qui arrache la peau morte pour en créer une nouvelle). Cette analogie avec le reptile et sa mue est également présente dans *Altered Carbon*, puisque Takeshi Kovacs porte le tatouage d'un serpent sur son bras. Une fois réenveloppé dans un nouveau corps, il choisit de

---

[698] LÉVI-STRAUSS, Claude, « Nous sommes tous des cannibales », *La Republica* [1989-2000]. Réédité chez Seuil, coll. La librairie du XXIème siècle, 2013, p. 173.

[699] *Ibid.*

[700] DUCOURNEAU, Julia, « La morale des cannibales », *Cahiers du Cinéma*, n°731, mars 2017, p. 53-54.

se faire de nouveau tatouer le même motif, qui constitue une constance malgré la mue de son apparence. Cette réappropritaion par un signe lui permet d'accepter sa métamorphose. À l'inverse, dans *Grave*, l'évolution vers un corps réincarné commence en se grattant jusqu'au sang pour se débarrasser de l'épiderme avant d'ingérer la chair d'autrui pour se consolider. Ceci pose la question suivante : deviendrait-on plus soi en devenant autre, en s'altérant ? Aurait-on besoin de révéler une part autre, monstrueuse, pour justement devenir soi ? L'auto-dévoration de *Grave* questionne la figure du double, la volonté d'ingérer un élément externe, de faire de son corps un objet extérieur et consommable. C'est là ce que questionne le film de Julia Ducourneau : tout se passe comme si en mangeant un rein de lapin alors qu'elle n'avait jamais consommé de viande auparavant, Justine avait ingéré un parasite[701] prenant le contrôle de son organisme. À la différence du cinéma de David Cronenberg, ce parasite ne va pas changer la nature de son hôte ou la détruire, mais plutôt agir comme un élément déclencheur, une révélation. Dans ce rite initiatique[702], en assimilant un objet étranger et inconnu elle est non seulement assimilée par le groupe social, qui la considère comme membre à part entière, mais elle s'assimile elle-même aussi en tant que personne. Le rite d'ingestion est donc à la fois un cérémonial social et un protocole d'individuation. Le corps intime sert à représenter le corps social, il y a toujours un dialogue entre les deux instances[703].

Dans l'absorption il y a donc le désir de fusion : le fait de rechercher l'individuation permet de rechercher les limites de son corps. Le questionnement du corps propre se construit dans la recherche d'une distinction entre intérieur et extérieur. Le morceau de corps de la victime du cannibale participe à une confusion entre la chair et le sujet, entre le corps charnel et le corps symbolique. Avaler l'autre

---

[701] L'étymologie du terme « parasite » le définit comme étant « celui qui mange à côté » (*para* signifiant « à côté » et *sitos,* la nourriture). Le parasite est donc un organisme qui a besoin du corps de son hôte pour perpétuer son existence, il vit aux dépens de celui-ci.

[702] La révélation de cet appétit carnassier (la viande crue) pour la chair humaine engendre une circulation égalitaire entre les corps : toutes les chairs sont consommables, la sienne, celle d'autrui, et celle des animaux.

[703] Le rapport entre l'animalité et l'humanité demeure le centre névralgique du film : la jeune Justine se doit de passer par l'expérience de son animalité pour prendre la mesure de ce qu'est son humanité.

pour s'approprier ses qualités va construire une circulation organique entre les corps[704]. La peau est donc la surface par laquelle s'échangent les identités, l'outil qui est choisi pour devenir autre ; son franchissement constitue alors une emprise sur la personnalité et l'intimité d'autrui. Ces transgressions réveillent deux angoisses opposées : celle de l'étouffement dans sa peau, et celle d'une peau-passoire, trouée, qui laisse passer l'extérieur. La fonction de contenance du Moi-Peau est ciblée. Le retournement du corps comme chair comestible[705] est toujours une question d'injection, d'injection d'altérité en soi.

Dans cette réflexion sur les interfaces, les frontières organiques, les interactions entre le dehors et le dedans, nous devons faire une halte sur la création du personnage de Vera à partir de Vicente, par transgénèse, par une greffe de peau. La greffe[706] est entendue comme l'opération, le moyen, et comme son résultat, sa fin : la greffe est à la fois l'acte et l'organe qui en est issu. On se souviendra du bio-art de Stelarc (annexes visuelles) et de l'oreille greffée sur son bras, étayant ce lien entre transgression de la peau, greffe et questionnement des frontières. La greffe est l'acte-prototype de l'emprise de l'homme sur le corps. Le processus de greffe débute en

---

[704] Le cannibalisme est au cœur de la construction de la figure du vampire, dont la morsure est un phénomène d'appropriation d'autrui. La peau est un ressort de la littérature vampirique. Que ce soit dans le *Dracula* de Bram Stoker (1897) ou dans *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872), le sang circule symboliquement par le percement de la peau de sa victime, qui est alors soit ingérée, soit transformée en identique.

[705] Voir : WINDING REFN, Nicolas, *The Neon Demon*, Gaumont Film Company, Wild Bunch, 2016. Dans *The Neon Demon*, film de Nicolas Winding Refn sur l'industrie hollywoodienne, les jeunes concurrentes au titre de mannequin en vogue cherchent à manger leur rivale pour s'approprier sa beauté, ses qualités, dans une circulation organique entre les corps. La jalousie attise l'anthropophagie. Mais la chair les rendra malades, le corps des dévoreuses rejette ce corps et cette beauté qu'elle ne peuvent assimiler. « La beauté captive autant qu'elle est capturée ». BEGHIN, Cyril, « Écrin total », *in Les Cahiers du cinéma*, n° 723, juin 2016, p. 31-33.

[706] Il existe quatre types principaux de greffes : l'isogreffe (donneur et receveur sont jumeaux) ; l'autogreffe (le donneur est le receveur), l'allogreffe (donneur et receveur sont de la même espèce mais sont deux personnes distinctes) et la xénogreffe (donneur et receveur sont d'espèces distinctes). La loi Cavaillet de 1976 régit les greffes, introduisant la notion de consentement présumé. Si la personne n'a pas fait connaître ses volontés de son vivant, celle-ci est présumée consentante à la greffe.

amont de l'opération à proprement parler, lorsque le receveur se fait administrer un traitement qui conditionne son corps et crée une immunosuppression suffisante pour éviter le rejet du greffon et éviter que les nouvelles cellules puissent se substituer à la moelle détruite. Le donneur est retenu sur critère d'histocompatibilité (la similitude d'antigènes HLA entre deux personnes).

Dans *La Piel que habito*, le discours du chirurgien explique qu'une opération de transplantation consiste à relier la peau et les muscles au réseau des terminaisons nerveuses. Il tente par ce biais de sauver son épouse brulée en lui donnant une nouvelle peau. La greffe de certains organes (cœur, poumons), n'est possible qu'avec un état de mort cérébrale, ce qui crée une rupture anthropologique, consistant à prélever les organes d'un mort pour les introduire dans un vivant (voir annexes textuelles). Plutôt que d'avoir recours à la mort physiologique, Robert Ledgard tue symboliquement la peau de Vicente pour créer la peau de Vera, faite de celle de Vicente à laquelle s'ajoutent des morceaux de peau transgénique, réalisés en laboratoire puis greffés. Les étapes de création du greffon ne sont pas visibles dans le film de Pedro Almodovar, centré sur la matière-peau plutôt que sur le moyen d'y parvenir. La température du corps baisse (32 degrés) ; le nouvel organe est raccroché, recousu ; le greffon doit ensuite être purgé (en évacuer l'air pour que des bulles ne s'acheminent pas vers le cerveau). La greffe fragmente le corps. Dans *Never Let Me Go* de Kazuo Ishiguro, la greffe est figurée par le terme « dézipper », « dezipped ». Ce terme manifeste l'image d'une enveloppe ouvrable et refermable sans conséquences, d'un corps modulable, assemblage démontable, puzzle d'organes réagençables. À l'inverse, le corps du monstre de Victor Frankenstein est créé à partir de morceaux de corps, c'est la démarche inverse, prenant pour point de départ des pièces détachées. Le principe de ces trois œuvres reste le même : nous avons un corps modulable, qui peut être démonté, remonté, qui est réagençable. Yeux et peau sont des organes tabous dans le processus de greffe, qui sont trop identitairement rattachés au donneur. Ainsi, seuls les yeux subsistent entre le corps de Vicente et celui de Vera. Des yeux qui, tout au long du film, semble être horrifiés et laissent transparaître l'ancienne identité – le corps-palimpseste de Vicente. Cet élément constitue une interface avec le film de Georges Franju, dont la signification du titre se révèle : *Les Yeux sans visage*, ce sont les yeux, qui, seuls, ne sont pas modifiés sur le visage fragmenté, changeant : les yeux sont constants, immuables. La peau n'est

presque jamais prélevée lors des greffes et des dons d'organes, tout comme la cornée, en raison de leur forte charge symbolique – Almodovar et Franju se sont donc confrontés à un tabou majeur avec les prélèvements de peau. Comme l'explique Maylis de Kerangal dans *Réparer les vivants*, « [l]a peau, ce n'était pas seulement le maillage fileté de son épiderme, ses cavités poreuses, c'était sa lumière et son toucher, les capteurs vivants de son corps[707] » ; « les yeux de Simon, ce n'était pas seulement sa rétine nerveuse, son iris de taffetas, sa pupille d'un noir pur devant le cristallin, c'était son regard ». Les organes pouvant être prélevés sur un organisme vivant n'ont pas le même statut que ceux, vitaux, qui doivent être pris sur des individus en état de mort cérébrale. La peau, les reins, le foie, le pancréas, la moelle osseuse, le sang peuvent provenir de donneurs vivants, contrairement au coeur ou aux poumons. Ainsi, la greffe de peau est une passation entre deux individus. Mais le statut de cette greffe est hybride dans *La Piel que habito* : il s'agit d'une greffe de peau artificielle (donc non humaine), créée à partir de cellules résistantes de cochon (xénogreffe) afin de ressembler à une femme décédée. La peau est donc greffée puis modelée, sculptée (par un masque apposé sur Vicente/Vera afin de redéfinir ses contours).

Un traitement de conditionnement est administré au receveur afin de créer une immunosuppression suffisante pour éviter le rejet du greffon. Une fois l'opération réalisée, une phase d'aplasie est nécessaire, délai de la prise de la greffe. Après la greffe, le déficit immunitaire rend le risque infectieux élevé. Il arrive que le greffon réagisse contre son hôte : c'est le *Graft Versus Host*, une réaction en miroir de celle du rejet au cours de laquelle les cellules immunocompétentes du greffon, à l'origine destinées à la protection du donneur de toute agression du « non-soi » vont s'opposer aux tissus et organes du receveur. Étonnamment, ce phénomène n'est pas présent chez Pedro Almodovar : nous ne voyons pas Vicente/Vera prendre un traitement ou souffrir physiquement à cause de la greffe de peau. Est-ce parce que la peau transgénique écarte le rejet, ou Almodovar choisit-il d'écarter les effets secondaires, trop organiques ? Aucune solution n'est donnée dans l'œuvre. En théorie, la greffe de peau d'Almodovar est un hapax, une greffe aux conséquences psychologiques mais sans effets physiques secondaires. La greffe relève du

---

[707] DE KERANGAL, Maylis (de), *op. cit.* p. 131.

pharmakon, à la fois antidote et poison. En effet, elle implique un traitement anti-rejet à vie, les immunosuppresseurs (produit dont l'emploi diminue les défenses immunitaires de l'organisme du receveur). Le receveur doit vivre avec deux systèmes immunitaires coexistant en lui. La transplantation implique de ne jamais guérir et d'être dépendant à vie aux médicaments. Seule la prise médicamenteuse est suggérée chez Almodovar, lorsque nous voyons Marilia monter un plateau-repas avec des comprimés.

L'activité des cellules du donneur va s'exercer à des degrés variables, mais elle va principalement s'extérioriser au niveau de la peau, du foie et du tube digestif, transformant l'enveloppe du receveur. La peau est abrasée, mortifiée. Le trouble cutané peut apparaître comme une mue nécessaire vers un autre corps, l'ancien corps expulse ses humeurs. Les défenses immunologiques repoussent l'intrusion du greffon, il faut donc compenser par une perturbation des défenses naturelles. Cette mue n'est pas subie mais auto-infligée dans *La Piel que habito*, lorsque Vicente/Vera tente de se débarrasser de cette peau greffée en l'incisant.

Jacques Ascher parle de « chimère biologique » et de « spectre d'identité[708] » pour caractériser l'image des greffés. La transplantation est une intromission identitaire[709] dont Vicente/Vera est la conséquence, ayant un corps voué à ressembler à une défunte (Gal). Ces termes de « chimère » et de « spectre » correspondent parfaitement au personnage d'Almodovar, issu des cellules artificielles et animales, dont le corps a été créé en vue de ressembler à une femme disparue. La chimère désigne le fait de ne pas être tout à fait soi sans être tout à fait un autre, ceci renvoyant aux variations d'identité subjective.

La chimère psychologique est une zone dans laquelle chacun n'est jamais ni tout à fait lui-même ni tout à fait un autre ; cette figure renvoie aux variations du sentiment d'identité subjective. La greffe entraîne une mue, d'où l'angoisse de cette adjonction. Comme le dit la receveuse du don de cœur chez Maylis de Kerangal, c'est « la peur de l'intrusion d'un corps étranger dans le sien, et de devenir une chimère, et

---

[708] DE M'UZAN, Michel, Préface à *La Greffe entre biologie et psychanalyse*, sous la direction de Jacques Ascher et Jean-Pierre Jouet, Paris, PUF, 2004, p. 11.

[709] LE BRETON, David, *La chair à vif, op. cit.,* p. 310.

ne plus être elle-même[710] ». Dans l'économie du don et du contredon impliqué, recevoir demande de restituer ; or le donateur meurt et rend ce retour impossible : il faut vivre avec une dette. Claire, la receveuse de *Réparer les vivants*, dit qu'elle « ne pourra jamais manifester une quelconque forme de reconnaissance envers le donneur et sa famille, voire effectuer un contre-don ad hoc afin de se délier de la dette infinie[711] ». L'organe reçu est chargé du corps duquel il a été détaché, d'une présence qui le déborde. L'organe est une métonymie du donneur. Les limites du receveur sont dissolues, « les frontières organiques sont largement débordées par le rayonnement imaginaire du greffon[712] ». Les dons d'organe ne sont pas uniquement des compensations mécaniques à des défaillances, ils occupent une place symbolique.

Le receveur est amputé d'une partie de son corps, il doit recevoir un organe qui n'est pas sien et supporter un traitement médicamenteux immunodépresseur à vie. Deux sentiments paradoxaux coexistent : celui d'une fusion avec l'élément étranger, cet « éclat de présence[713] » qui entraîne un changement d'identité ; et celui d'un dégoût de ce corps, vécu comme dissocié. On parle donc de biocompatibilité (des tissus) et de psychocompatibilité concernant les greffes.

La greffe est une intrusion, elle importe un élément organique étranger. La greffe n'est jamais uniquement un processus médical, elle est entourée d'une aura, de « sécrétions sociales et fantasmatiques immédiatement interprétées par la société mais aussi par l'inconscient des utilisateurs (receveurs) et des producteurs (donneurs[714]) ». La greffe est ainsi un prolongement symbolique du cannibalisme que nous avons précédemment évoqué, qui estompe les limites entre le soi et le non-soi. Lorsque les greffes échouent, c'est la preuve d'une impossibilité à vivre sans sa

---

[710] KERANGAL, Maylis (de), *op. cit.*, p. 207.

[711] *Ibid.,* p. 257.

[712] LE BRETON, David, « Les aspects anthropologiques et culturels du corps », *in Éthique et transplantation d'organes*, sous la direction de Jean-François Collange, Paris, Ellipses, 2000, p. 39-49.

[713] KERANGAL, Maylis (de), *op. cit.*, p. 204.

[714] DELAISI DE PARSEVAL, Gilles, « Questions sur un don sans échange », *in Dialogues*, n° 115, 1992, p. 115-121.

propre peau, d'une impossibilité à vivre dans la peau d'un autre. Le visage de Christine des *Yeux sans visage* se morcelle, la greffe échoue car la peau n'est pas sienne, c'est la peau des victimes des meurtres de son père dont elle hérite. Ce ne sont pas des greffes qui sont au principe d'*Altered Carbon*, mais les réimplantations des piles corticales (contenant la conscience et la personnalité) à travers plusieurs enveloppes. Ces changement d'enveloppe que subit Takeshi Kovacs requièrent un processus d' « adjusting[715] » entre les deux corps successifs, signifiant une nécessaire adaptation, et le risque de ne pas y parvenir.

À l'inverse, Jean-Luc Nancy, lorsqu'il raconte sa propre perception de la greffe cardiaque, perçoit non pas le nouveau cœur mais son propre cœur, l'ancien, comme un intrus. L'organe reçu est personnifié, il constitue une métonymie du donneur. C'est le propre corps du receveur qui devient l'intrus, car il est malade et doit mourir[716]. Maylis de Kerangal choisit quant à elle l'image de la langue étrangère pour figurer l'accueil d'un nouvel organe :

> Il avait fallu qu'elle apprenne une autre langue pour connaître la sienne, aussi se demandait-elle si cet autre cœur lui permettrait de se connaître encore : je te fais de la place, mon cœur, je crée de l'espace pour toi.[717]

En choisissant le discours direct, l'auteur se place dans le registre émotionnel, dans lequel le terme de « cœur » n'est pas seulement l'organe mais aussi son dérivé, son extension, le champ sensible qu'il recouvre.

À un autre niveau, la greffe est un processus littéraire – le terme même étant issu du grec *graphein*, désignant le poinçon, le stylet avec lequel le scribe trace sur une surface. Tout est affaire de greffes : les œuvres se greffent les unes sur les autres et se nourrissent mutuellement. Le cinéma d'Almodovar se nourrit de son hypotexte *Mygale*, de Thierry Jonquet, et des *Yeux sans visage*, dont il est inspiré. L'histoire de l'art parcourt également le film, à travers les tableaux du Titien, et la science avec les procédés de transgénèse. Les corps incarnent d'autres identités qu'eux-mêmes en fonctionnant par mimétisme (Vicente/Vera devient un tableau) et par performativité

---

[715] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 15. Traduction p. 23 : « Ajustement ».

[716] NANCY, Jean-Luc, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000.

[717] KERANGAL, Maylis (de), *op. cit.*, p. 212.

(l'imitation de normes). Vicente devenu Vera ressemble à Gal, mais elle est également représentée comme une oeuvre, une peinture (annexes visuelles, nombreux plans dans lesquels on l'aperçoit dans la même position que la Vénus de Titien).

La greffe sort le corps de son état, elle le déterritorialise, l'innerve d'altérité, le déconstruit (ôter un organe) pour le reconstruire (remplacer cet organe). La greffe célèbre l'apparition d'un nouveau corps qui s'est réinventé, et qui doit par conséquent être renommé. Dans *La Piel que habito*, une fois le visage de Vicente mis à jour et le masque de l'opération retiré, Robert annonce : « Ya no puedo llamarte Vicente, ahora te llamarás Vera[718] ». Vicente renaît ainsi dans le corps de Vera. C'est seulement à la fin du film que Vera révèlera enfin son prénom et sa véritable identité en retournant voir sa mère. Cette scène révèle que, malgré le travail de coercition forcé sur les corps, le régime de l'organicité revient toujours hanter le corps modifié, le ramenant toujours à sa condition d'être incarné, qui ne peut pas être contrôlé.

[718] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 01 : 28 : 27. Traduction : « Je ne peux plus t'appeler Vicente, désormais tu t'appelleras Vera».

CONCLUSION PARTIELLE - CHAPITRE III

Ce chapitre visait à mettre en évidence l'éternelle présence de la matérialité, à laquelle le corps ne peut se soustraire. La peau représente la perspective organique du corps, car elle est le lieu de passage entre le domaine extérieur, visible, et le domaine intérieur, secret, effrayant, fascinant. À travers des phénomènes d'ingestion, d'incorporation (que ce soit l'ingestion de nourriture, l'incorporation de marques cicatricielles, l'accession d'une nouvelle enveloppe), c'est une dialectique entre absorption et élimination qui transparaît. L'introspection narrative rend possible la mise à jour de ces processus qui se jouent à l'interface du corps : on se confond avec ce que l'on absorbe, on cherche à devenir ce que l'on assimile. Substances psychoactives, biotechnologies, greffes, transfusions, entailles, tissus… Toutes ces matières et les gestes qui les animent vont modifier le schéma corporel, passer à travers la peau.

Le besoin de stratifier son corps pour le protéger émerge à l'issue de son ouverture. Par les couches ajoutées, le personnage se reconstruit – la scène de reconnaissance finale de Vicente/Vera ne se déploie pas à partir de son visage, mais à partir de ses vêtements, du tissu. Le tissu, c'est le corps augmenté d'une couche supplémentaire qui fait office de seconde peau. Sanctuaire ou ruine, c'est toujours le lexique de l'espace que nous retrouvons pour qualifier le corps et ses états. La peau est le lieu même des débordements, de l'expression organique du corps, dans toute sa vulnérabilité.

Ce qui est absorbé, c'est l'altérité : tout ce qui n'est pas moi mais qui est susceptible de le devenir par incorporation, injection ou immersion. L'autre me constitue en changeant la perception que j'ai de moi-même ; le détour par l'ailleurs, par l'altérité, l'hétérotopie, est nécessaire dans le processus de construction identitaire. On ne se suffit pas à soi-même. La porosité marque la vulnérabilité des corps, dont la conséquence consiste en une perception duelle de soi. Le fait de ne pas reconnaître son enveloppe comme étant sienne entraîne la sensation d'étrangeté dans sa propre enveloppe.

Cette phénoménologie de l'enveloppe étrangère à soi est figurée explicitement par l'instabilité et le caractère aléatoire du choix des enveloppes dans *Altered Carbon*, par la réincarnation dans une nouvelle peau et un nouveau genre sexuel chez Almodovar. La dualité est cependant plus insidieuse chez Russell Banks et Gillian Flynn. Elle est représentée à travers des corps inconscients d'eux-mêmes, qui ne veulent pas se voir (absence de surfaces réfléchissantes, volonté forte de se cacher sous des épaisseurs de plusieurs natures : épaisseur adipeuse, épaisseur de peau scarifiée). L'image du corps du Professeur est scindée entre une enveloppe adipeuse, organique, et un esprit transcendant ; tandis que Camille Preaker est dans une telle détestation de soi qu'elle ne peut pas se voir dans un miroir. Le Kid est également un personnage fragmenté, un personnage qui a perdu pied dans la réalité, inconscient de son corps, mais également inconscient de ses actes. À ce titre, il entre dans le domaine de la transgression, d'un corps qui se porte au-delà : au-delà de lui-même, et au-delà des lois.

CHAPITRE IV

COERCISER L'ENVELOPPE, CONTENIR LES DÉBORDEMENTS DU CORPS

« Les infléchissements posthumains les plus connus semblent être ceux qui mettent en scène une ouverture du corps à tout ce qu'il n'est pas, de l'humain au non-humain[719] »

[719] ROSPIDE, Maylis, « Contre une Alopécie de la pensée. De la résilience "humaniste" chez Will Self », *in PostHumains. Frontières, évolutions, hybridités*, *op. cit.*, p. 253-265, p. 260.

A. De la transgression

A.1. L'être-trans et ses transgressions

Transmission, transcendance, transplantation, transgenre… Le *trans* n'appartient à aucune catégorie. Il est ce qui traverse, toujours en deçà ou au-delà. *La Piel que habito* est un *hapax* dans la filmographie almodovarienne en raison de la figure *trans* divergeant de celles qui sont habituellement proposées par le cinéaste[720]. D'ordinaire, chez Almodovar, chaque personnage évolue sans être identifié par le fait d'être *trans* (utilisé au sens restreint de « travesti ») : ils vivent leur existence sans que leur corps ne soit un sujet central[721]. Réinvestir son corps sous d'autres personnalités, d'autres traits, d'autres identités est, pour le personnage almodovarien, un fait banal, d'emblée assimilé, une transition qui ne se déroule pas pendant le film même mais qui est déjà acquise. Le préfixe *trans* contient l'idée de la traversée, du nomadisme. Il évoque le déplacement, la mouvance, le passage, la mutation intrinsèque au contexte contemporain. Le mouvement *trans* accompagne et dit la transition, il reconfigure les espaces et les territoires à toutes les échelles : de l'échelle globale à l'échelle locale, du collectif à l'intime, de l'espace politique et social à l'espace physique et moral, dans tous les espaces médiatiques – de la littérature aux réseaux sociaux. Le *trans* suggère un mouvement horizontal, nomade, rhizomique, qui crée de nouvelles connexions, de nouveaux réseaux de façon continue et non

---

[720] Le cinéma espagnol a été précurseur pour aborder les questions liées au genre et au changement de sexe. On citera *El Transsexual* (José Jara, 1977) dans lequel la transsexuelle brésilienne Yeda Brown témoigne après son opération et *Odio mi Cuerpo* (Léon Klimovski, 1974) dans lequel une opération associe cerveau masculin et corps féminin.

[721] À cet égard, *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère*, 1999) est le film le plus représentatif de cette thématique transversale : Manuela, qui est tombée amoureuse d'un homme devenu femme ; Rosa, qui a eu des rapports charnels avec un transsexuel ; Agrado, lui aussi transsexuel. On relèvera aussi les personnages de Tina dans *La Ley del deseo* (*La Loi du désir*, 1987) et d'Ignacio dans *La mala educación* (*La mauvaise éducation*, 2004). C'est également à travers l'actrice Bibi Andersen (née Manuel Fernández) que Pedro Almodovar met en scène ces corps hors des cadres. Les personnages d'Almodovar aspirent à devenir femme.

hiérarchisée. Si la pensée *post* s'est concentrée sur l'identité, la pensée *trans* célèbre le devenir, les identités multiples. La représentation de la transition d'homme à femme s'effectue à l'écran en douceur, par un fondu enchaîné[722], sans que les rouages chirurgicaux soient explicités. Le visage de Vicente sur un lit d'hôpital se fond en celui de Vera. Un même procédé est opérationnel dans l'adaptation en série d'*Altered Carbon*[723]. Lors du premier épisode (*Out of the Past*), Takeshi Kovacs se réveille dans le corps d'Elias Ryker. Il regarde son visage sur une surface de réflexion : c'est d'abord son ancien visage qui apparaît, celui qu'il croit encore être, le corps-palimpseste, l'enveloppe dans laquelle il a passé toute son existence ; puis ce visage se déforme jusqu'à endosser les traits de sa nouvelle enveloppe, le visage d'Elias Ryker. Le fondu enchaîné permet de modéliser la disparition du premier corps en faisant apparaître l'enveloppe modifiée, dans un croisement des temporalités. Le fondu enchaîné est ainsi un agent de transfert qui matérialise la greffe d'une enveloppe à une autre, la transition entre deux corps.

Dans *La Piel que habito*, le corps devient un objet projeté hors de soi puis façonné comme une création artistique, médicale et démiurgique. Alors que le *trans* figure habituellement la volonté, la révolte, la puissance de choix, Vicente/Vera subit son identité. Par ailleurs, la filmographie almodovarienne propose des personnages hyperboliques : transsexuels et travestis grossissent les traits normatifs supposés de la féminité, ce qui n'est pas le cas de Vicente/Vera. Plutôt que de transsexualité, on parlera de « transsexualisation[724] » pour accentuer le processus, l'état non figé, le glissement qui passe par la corporéité changeante. Le corps transsexuel marque un passage plutôt qu'un état fixe. Ainsi, le personnage devient modélisant dans le sens où, par son statut mouvant, il rend intelligible le principe de transsexualisation, il rend visible, perceptible, la transition d'un sexe à l'autre, ses conséquences. En s'appropriant l'hypotexte des *Yeux sans visage*, Almodovar récupère un motif – l'opération chirurgicale du visage, le changement de peau – pour l'adapter aux

---

[722] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 01 : 23 : 25.

[723] KALOGRIDIS, Laeta, *Altered Carbon*, saison 1, 10 épisodes, Skydance Media, 2018.

[724] SEGUIN, Jean-Claude, « Le Corps entre Dieu et Prométhée », *in Le cinéma espagnol. Histoire et culture* (sous la direction de Pietsie Feenstra et Vicente Sánchez-Biosca), Paris, Armand Colin, 2014, p. 89-102, p. 94.

problématiques scientifiques et éthiques qui lui sont contemporaines. Si la possibilité de la greffe de peau et du changement de visage (par la chirurgie esthétique) étaient des découvertes et des recherches ouvertes lors de la sortie du film de Georges Franju, en 1960, ce sont les interrogations autour de l'identité sexuelle et du changement de corps, de l'omnipotence médicale, qui innervent le film de Pedro Almodovar, révélatrices des savoirs et techniques ayant évolué en 2011. Le chirurgien Robert Ledgard se demande : « ¿ Por qué no aprovechar el progreso científico para mejorar nuestra especie[725] ? », soulignant la préoccupation posthumaine de sa démarche, visant à améliorer, à augmenter l'espèce même.

L'être-*trans* se traduit par le phénomène de la transtextualité conceptualisée par Gérard Genette. La transtextualité concerne la généricité d'une œuvre, son rapport avec d'autres productions littéraires appartenant à une même famille : la généricité est une forme de transtextualité. Chacune des œuvres de notre corpus appartient à plusieurs genres (au sens générique de son architextualité). Seul *Altered Carbon* se situe manifestement sous le régime de la science-fiction, sans déborder sur d'autres champs génériques. À l'inverse, *La Piel que habito* est un drame, mais également un thriller, un film social (avec le personnage de la servante Marilia) et encore un récit de détection avec une dimension de science-fiction (l'invention d'une peau parfaite). *Sharp Objects* se présente comme un roman noir, mais également comme un roman sociologique : l'investigation est non seulement une enquête à résoudre, ainsi qu'une quête de soi. Quant à *Lost Memory of Skin*, il s'agit d'un roman de formation, mais également d'un roman social. En effet, les récits initiatiques se caractérisent par la présence de corps enfantins ou adolescents, qui grandissent, muent, relatent un cheminement entre un point A et un point B, traçant une ligne de vie. L'envie de ne plus être soi touche le Kid, qui l'exprime à travers le travail, une tâche qui joue à la fois le rôle d'intégrateur social et de disparition identitaire : « Most of all he likes the anonymity of a busboy [...] he's happy to be invisible[726] ». Le Professeur, lui aussi, aspire à une vie sans attaches, sans liens :

---

[725] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 16 : 03.

[726] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 56-57. Traduction p. 80 : « Ce qu'il aime le plus, c'est l'anonymat de l'aide-serveur [...] il est heureux d'être invisible ».

> That's the Professor's ideal lived life – one with no witnesses, or as few as possible[727]
> […]
> He is a man, therefore, without a past. A man with many pasts, who can, if forced, make a report on his life, but cannot tell his life's existence of the others, just as his present life denies the existence of all his previous lifes, giving him the freedom to make them up at will. [728]

Russell Banks insuffle dans chacun de ses ouvrages cette dimension initiatique. Chappie, le narrateur de *Rule of the Bone*, fait peau neuve par un processus extrême de renaissance : il choisit de disparaître, de se faire passer pour mort dans un incendie avant d'entamer son processus de modification corporelle (le tatouage) qui lui attribuera une nouvelle identité, une identité choisie, inscrite dans un cercle social amical plutôt que familial. « My old identity as Chappie wasn't dead, it was only a secret. A tattoo does that, it makes you think about your body like it's this special suit that you can put on or take off whenever you want[729] ». Vertige d'une langue inconnue, le tatouage fait office d'interstice protecteur qui se substitue au corps dont il a hérité. Il transgresse la peau, insère de l'altérité dans le corps via l'élément exogène et artificiel qu'est l'encre. Tout en étant un ajout, le tatouage est aussi une forme d'ascèse, d'abnégation de soi dans le sens où celui-ci contribue à se dépouiller d'une ancienne identité, à se délester d'une part de soi, de faire acte de régénération par l'oubli. La transgression est une composante majeure du récit initiatique, nécessaire dans la construction identitaire – souvent en opposition à une figure autoritaire. Ce mouvement de rejet s'affiche dans chaque oeuvre : un rejet du pouvoir politique dans *Altered Carbon*, un rejet du pouvoir patriarcal instauré par

---

[727] *Ibid.*, p. 249. Traduction p. 323 : « C'est la vie idéale que voudrait connaître le Professeur – une vie sans témoins, ou avec aussi peu de témoins que possible. »

[728] *Ibid.*, p. 235. Traduction p. 304 : « C'est donc un homme sans passé. Un homme aux nombreux passés qui peut, s'il est obligé, fournir un compte-rendu de sa vie, mais se trouve incapable d'en raconter l'histoire. Chacun de ses passés a été conçu à son heure strictement pour nier l'existence des autres, de même que sa vie présente nie l'existence de toutes ses vies antérieures, ce qui lui donne la liberté de les inventer à son gré. »

[729] BANKS, Russell, *Rule of the Bone*, *op. cit.*, p. 81-82. Traduction p. 128-129 : « Ma vieille identité de Chappie n'était pas morte mais c'était devenu un secret. Un tatouage vous fait ce genre de chose : il vous fait penser à votre corps comme à un costume particulier que vous pouvez mettre ou enlever à chaque fois que vous en avez envie ».

Robert Ledgard dans *La Piel que habito*, un rejet de la figure maternelle dans *Sharp Objects*.

Outre la question des genres génériques, ce sont également les genres sexuels qui sont interrogés. Richard Morgan, avec le leitmotiv de l'enveloppe qui est le cœur de son œuvre, désigne par « transenveloppé » la cohabitation entre une personnalité d'un type sexué[730] dans une enveloppe de l'autre genre. En version originale, le terme se traduit par « cross-sleeved[731] ». Délesté du préfixe *trans-* au profit de *cross-* ce terme contient l'idée d'un franchissement, d'un croisement. « *Trans*[732] » renferme également ces connotations, mais de façon beaucoup plus forte, avec de surcroît la notion de transgression d'une frontière, ainsi qu'une connotation conceptuelle liée aux notions érigées sur ce principe (transsexualité, transnationalisme, etc). Le *trans* est à la fois transmission et transgression. Quand Robert trace des lignes sur le corps de Vicente pour qu'il devienne Vera, il transgresse son identité et lui en transmet une autre. Le *trans* est ainsi une traversée de ce qui est séparé par des frontières. *Lost Memory of Skin* et *Sharp Objects* ne questionnent pas la transexualité, mais les stéréotypes, les représentations liées au corps masculin (chez Russell Banks) et féminin (chez Gillian Flynn). Chez Banks, les deux corps masculins sont défaillants car sans correspondance avec ce que la société attend d'eux. Le Professeur fait preuve de « self-deprecating reference, tinged with irony, to his obesity[733] » et le Kid, après

---

[730] Richard Morgan n'explicite pas au cours de son ouvrage sa conception genrée du *dramatis personae* qu'il crée. La personnalité conservée dans les puces appartient à un genre, qui est par déduction le genre de la première enveloppe que cette personnalité habite.

[731] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 106. Traduction p. 133.

[732] Par quels codes esthétiques représenter l'être-*trans* ? Dorothée Smith voit en lui un entre-deux, un indéterminé qui s'exprime par le flou, le neutre, la pâleur, la brume. Son œuvre se développe en apesanteur, tendue entre l'infini du paysage et le fini du corps. Sa poétique a été décrite comme « para-scientifique », à la croisée de la galerie de portrait, du cabinet d'archive et de la salle de projection. La métamorphose y est figurée comme un processus temporel et interpersonnel – elle suit ses modèles sur plusieurs années. L'un d'eux, au fil du temps, change de genre sexuel. « Spectographie et Traum de Dorothée Smith ». Disponible sur https://www.picto.fr/2016/spectrographies-et-traum-de-dorothee-smith/ [en ligne], consulté le 03/03/2018. Voir annexes textuelles.

[733] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 116. Traduction p. 151 : « Il est ironique, […] il se déprécie et fait indirectement référence à son obésité. »

avoir reçu des biens de première nécessité, « wondering what this weird fat dude wants in return[734] ». Le groupe nominal « weird fat dude » fait transparaître la dépréciation de ce corps, trop gros, trop obèse, trop étrange, à tel point qu'il faut multiplier les adjectifs pour le qualifier (« weird fat »). Le substantif, « dude », est dépréciatif, nonchalant – la paresse et la nonchalance étant associées au corps obèse, jugé improductif car ne parvenant pas à s'auto-réguler. À l'armée, le Kid fait lui aussi les frais de la virilité normative :

> they know a lot about cars or computers and video games [...] Plus I'm shorter than most guys and kind of skinny for my age, so I look younger than I'm supposed to be, which means that guys my age and even younger tend to treat me like their stupid little brother.[735]

Une pression similaire, située sur d'autres domaines de l'existence et de la personnalité, est infligée à Camille Preaker. Ce jugement, propre aux corps féminins, concerne la maternité : « It seems like part of your heart can never work if you don't have kids[736] ». Lorsque la journaliste se retrouve en groupe avec d'anciennes connaissances du lycée, toutes devenues mères :

> I wanted to cut : *Sugar* flared on my thigh, *nasty* burned near my knee. I wanted to slice *barren* into my skin. That how I'd stay, my inside unused. Empty and pristine. I pictured my pelvis split open, to reveal a tidy hollow, like the nest of a vanish animal.[737]

---

[734] *Ibid.*, p. 128. Traduction p. 167 : « Il se demandait ce que ce gros mec bizarre va vouloir en échange ».

[735] *Ibid.*, p. 140. Traduction p. 183 : « Il y a celui qui s'y connaît en voitures ou en ordi et en jeux vidéos [...] En plus, je suis plus petit que la plupart et assez maigre pour mon âge, et, du coup, j'ai l'air plus jeune, et ça veut dire que des mecs de mon âge et même plus jeunes ont tendance à me traiter comme leur idiot de petit frère. »

[736] FLYNN, Gillian, o*p. cit.*, p. 134. Traduction p. 208 : « Une part de toi ne fonctionnera jamais si tu n'as pas d'enfants ».

[737] *Ibid.*, p. 134-135. Traduction p. 209 : « J'avais envie de me couper : *chérie* a enflé sur ma cuisse, *vilaine* me brûlait près du genou. J'avais envie de graver *stérile* sur ma peau. Telle serait ma condamnation : des entrailles à jamais improductives. Vides. Virginales. Je me suis représenté mon pelvis ouvert en deux sur une cavité bien nette, telle la tanière désertée d'un animal. »

Le désir de scarification éclate avec violence, en réaction face à cette injonction sociale qui la pose comme nullipare, différente, presque monstrueuse pour la petite ville de campagne aux moeurs rétrogrades dans laquelle elle se retrouve. Inintéressée par la maternité, ne prêtant attention à ses vêtements que pour cacher son corps, portée sur l'alcool, solitaire, sa silhouette toujours dissimulée : Camille Preaker ne représente pas un idéal de féminité tel que le conçoivent les autre femmes de la communauté. Les injonctions sociales ne mettent pas en valeur un corps hors-normes tel que le sien. C'est toujours la notion d'accomplissement de soi que les normes masculines et féminines questionnent. À travers des domaines d'activité, des capacités et des corps, l'exclusion jaillit des divergences et s'appose sur les personnage qui ne se soumettent pas.

Maggie Nelson, dans *The Argonauts*[738], rapporte que le genre serait comme une couleur, qui est caractérisée par son indétermination ontologique : un objet n'*est* pas une couleur, il n'*a* pas une couleur, mais cela ne signifie pas que ledit objet est *sans* couleur. Il en est de même pour le genre : une personne n'est pas réductible à un genre, ce qui ne signifie pas qu'elle se situe en-dehors de l'économie genrée. On retrouve cette indistinction et cette irréductibilité dans notre corpus. La seconde peau, combinaison de Vera, est achromatique, neutre. Ce « body » est une simili-chair qui ne présente ni les reliefs, ni les aspérités, ni les signes d'identification d'une chair organique. Même si les formes de ce nouveau corps sont affiliées au modèle féminin, le corps-palimpseste masculin de Vicente est toujours présent. Le Professeur souligne également l'indistinction entre masculin et féminin : « It's about my aesthetic life, my appreciation of the visible beauty of the human body and the

[738] Dans *The Argonauts*, Maggie Nelson scrute la fabrication d'un corps par un autre. Alors que son corps en fabrique un autre, masculin, elle sent la différence entre corps masculin et féminin s'estomper. « Je fabriquais un corps différent, mais un corps de fille aurait été un corps différent. La principale différence était que le corps que je fabriquais finirait par glisser hors du mien et deviendrait un corps autonome. Intimité radicale, différence radicale ». NELSON, Maggie, *The Argonauts*, Graywolf Press, 2016. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Michel Théroux, *Les Argonautes*, Paris, Éditions du sous-sol, 2018, p. 142.

sensual pleasure I take from it. Male or female, it doesn't matter[739]. » L'indifférenciation de genre touche aussi les corps réincarnés d'*Altered Carbon*, qui transitent d'une enveloppe masculine à une enveloppe féminine sans critère de sélection : « They'd sleeved me in a woman's body[740] ». Dans *Sharp Objects*, l'appartenance genrée est critiquée à partir des nombreuses *doxa* qui lui sont associées : « [He] thinks I'm a soft touch. Might be because I'm a woman[741] ». La peau sert à identifier le sujet, c'est sa première surface d'inscription dans le monde (sexe, état de santé, traits de caractères). Or le corps *trans* incarne une remise en question de tous ces critères d'identité. Ceux-ci ne sont plus pris en compte : le corps *trans* et le régime même de la simultanéité, donnant la possibilité d'être à la fois masculin *et* féminin.

Le *trans* est souvent rapproché du *queer*. L'esthétique *queer* réactualise le terme « *queere* » – une insulte homophobe – en pratique de fierté. L'esthétique *queer* s'exprime sous des formes théâtrales, plastiques, hybrides, esthétisant l'abjection. Désignant d'abord ce qui est étrange, avant de devenir une insulte pour qualifier les sexualités jugées déviantes, le terme est détourné pour devenir un signe de ralliement. Nous en garderons la terminologie analytique, faite d'ambiguïté, d'indétermination, de perturbation, de déplacement, afin d'en extraire une histoire alternative du corps. Quand Zeca entre en scène grimé, sous le pseudonyme « El Tigre », dans *La Piel que habito*, Almodovar fait référence au *drag-show*. Le *drag-queen* est à la fois parodique (une féminité exacerbée) et esthétisant ; c'est une performance visant à montrer que le genre est toujours une affaire de reproduction, d'*habitus*, et de représentation par des preuves d'incorporations normatives. Le travestissement est l'imitation d'une imitation (celle qui fait que nous nous éduquons en incorporant le genre qui nous est attribué en fonction de notre sexe biologique).

---

[739] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 122. Traduction p. 159 : « Il s'agit de ma vie esthétique, de mon appréciation de la beauté visible du corps humain et du plaisir sensuel que j'en retire. Corps masculin ou corps féminin, peu importe ».

[740] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 149. Traduction p. 185 : « Ils m'avaient enveloppé dans un corps de femme ».

[741] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 2. Traduction p. 11 : « [Il] croit que je suis du genre sensible. Peut-être parce que je suis une femme. »

Le *queer* est une chimère[742] qui traverse l'œuvre d'Almodovar : chimère des absents à revitaliser (venger la fille, faire renaître le corps de la défunte épouse), chimère de la *drag-queen* en laquelle est grimé El Tigre, chimère du corps *trans* passé de l'homme à la femme. Vicente/Vera est un corps *queer*, dont la deuxième peau, transgénique, exacerbe les codes d'un corps féminin idéal (peau lisse, formes, etc). Mais il est *queer* car un substrat de masculin reste présent. Ce substrat réside dans le regard, les yeux de Vicente étant les seuls organes à ne pas avoir été opérés ou modifiés. Camille et Amma dans *Sharp Objects* sont aussi des corps *queer*. Amma transite entre l'enfance (état que sa mère lui impose) et l'âge adulte (tension de l'adolescente à paraître plus âgée). Camille ne correspond pas aux codes féminins et fait de son corps un hybride au lexique apparent (un corps-alphabet, un corps-lexique). Le corps du Professeur chez Russell Banks, quant à lui, réhabilite un stigmate en fierté : « It's a delight in the observable beauty of the human body. How can I be prejudiced agent fat people when I am one myself[743] ? ».

La transgression désigne justement le mouvement d'un corps qui se porte au-delà, elle caractérise de prime abord le geste d'un sujet en train de franchir un seuil. Ce corps est un transfuge, en révolte contre l'hétéronomie. L'incorporation vient transgresser (dans la définition *princeps* d'aller au-delà) cette limite qu'est la peau. Comme l'énonce le Professeur, la volonté de franchir des périmètres normatifs est forte : « So you walk through the door. You cross the line, so to speak. A line once you're over you can never cross the other way[744] ». La transgression lève l'interdit

---

[742] Un organisme issu de la fusion entre plusieurs espèces, une fusion incomplète qui maintient la différence dans le même au lieu d'assimiler les corps ensembles. Voir : *Corps, Art et Société. Chimères et utopies*, sous la direction de Lydie Pearl, Patrick Baudry et Jean-Marc lachaud, Paris, L'Harmattan, coll. Nouvelles études anthropologies, 1998.

[743] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 122. Traduction p. 159 : « Je me délecte de la beauté qui peut s'observer dans le corps humain. Comment pourrais-je nourrir un préjugé contre les gros alors que j'en suis un moi-même ? ».

[744] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 238. Traduction p. 308 : « Tu passes donc la porte. Tu franchis la ligne rouge, pour ainsi dire. Une ligne qu'une fois dépassée tu ne pourras jamais franchir dans l'autre sens. »

sans le supprimer[745]. Le mouvement de transgression est toujours en lien avec le langage, par un geste d'inscription : la transgression existe lorsqu'il y a une trace[746]. La peau est marquée par la loi, elle doit correspondre avec elle : la loi s'accomplit sur le corps en le limitant dans ses actes, dans ses gestes. Georges Bataille, dans *l'Érotisme*, voit la transgression comme un trait, un comportement proprement humain : « Il subsiste dans l'homme un mouvement qui toujours excède les limites, et qui jamais ne peut être réduit que partiellement[747] ». Cette dimension dynamique de la transgression implique une spatialisation : des normes, des lois, des espaces. Ainsi, *Altered Carbon*, *Lost Memory of Skin*, *La Piel que habito* et *Sharp Objects* présentent des espaces binaires, ciblés autour de la dualité liberté/enfermement. Ces espaces sont la chambre-prison et la demeure-laboratoire contre le monde extérieur pour le film d'Almodovar ; le viaduc et le marais contre tous les espaces sociaux habités chez Russell Banks ; et la liberté limitée à la trajectoire de la mission du personnage dans le roman de Richard Morgan. L'espace de *Sharp Objects* est également dichotomique, polarisé entre intérieur et extérieur. Ceci est patent dans l'adaptation de Jean-Marc Vallée. La forêt représente ainsi un espace où se ressourcer, mais en son coeur sied une cabane : « Neighbor boy hunting's shed[748] ». Lieu impur (« the dirt floor was rusted with blood. The walls were covered with photographs of naked women[749] »), la cabane dans la forêt est aussi le seul espace de

---

[745] Les deux principaux interdits existentiels sont l'interdit lié à la mort et l'interdit lié à la reproduction. Le premier vise à réduire la violence introduite dans un monde qu'elle pourrait ruiner, ainsi qu'à repousser l'idée de contagion de la décomposition du cadavre. Le second interdit vise l'impulsion érotique. Sans l'interdit, la transgression ne peut pas exister. Interdit et transgression s'organisent dans un mouvement de diastole et de systole qui ne peuvent subsister l'un sans l'autre. Interdit et transgression répondent à deux mouvements : la terreur et l'attrait. L'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression.

[746] FAVREAU, Jean-François, « Michel Foucault, à l'épreuve de la littérature », *in Transgression, littérature et droit*, sous la direction de Christine Baron, Rennes, Presses Universitaires, La Licorne, n° 106, 2013, p. 137-155.

[747] BATAILLE, Georges, *op. cit.*, p. 43.

[748] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 14. Traduction p. 29 : « La cabane de chasse d'un petit voisin ».

[749] *Ibid.*, p. 15. Traduction p. 30 : « Le sol en terre battue était maculé de sang ; les murs, placardés de photos de femmes à poil. »

liberté pour des adolescents qui échappent à la surveillance parentale (« masturbated for the first time[750] »). Les espaces intérieurs sont donc ambigus dans *Sharp Objects*, ils ne sont pas seulement un lieu d'entrave, mais également un espace de transgression. La maison d'Adora, la mère de Camille Preaker, est également un espace ambivalent, à la fois recueil de souvenirs heureux (entre soeurs) et milieu angoissant où la mère sévit sur ses filles.

> My mother's massive house is at the southermost point of Wind Gap [...] an elaborate Victorian replete with a widow's walk [...] It's full of cubbyholes and nooks, curiously circuitous. The Victorians, especially southern Victorians, needed a lot of room to stray away from each other, to duck tuberculosis and flu, to avoid rapacious lust, to wall themselves from sticky emotions.[751]

Le rôle de la maison familiale est donc de protéger, mais aussi d'isoler, de cacher ce qui se déroule à l'intérieur. Elle fait en outre office de modèle pour la maison de poupée avec laquelle joue la jeune soeur de Camille Preaker. Une relation métonymique s'applique à ces deux échelles : la maison de poupée, construite sur le modèle de la véritable demeure, est l'objet d'un mimétisme ludique (toutes les pièces y sont reproduites en miniature), mais à la fin du roman nous découvrons le véritable rôle de ce jouet luxueux et macabre :

> I swept out the contents of the dollhouse room by room [...] the floor of my mother's room. The beautiful ivory tiles. Made of human teeth. Fifty-six tiny teeth, cleaned and bleached and shining from the floor.[752]

---

[750] *Ibid*. Traduction : « Je m'étais masturbée pour la première fois. »

[751] *Ibid.*, p. 23. Traduction p. 41 : « La maison de ma mère est située à l'extrême sud de Wind Gap [...] une imposante demeure victorienne au plan tarabiscoté [...] Ça regorge de cagibis, de recoins, de passages alambiqués. Au dix-neuvième siècle, les gens, en particulier dans les États du Sud, avaient besoin d'espace pour se tenir à l'écart les uns des autres, pour éviter de contracter la tuberculose et la grippe, ou se préserver d'appétits sexuels trop avides ; il leur fallait des murs pour se protéger des émotions fortes. »

[752] *Ibid.*, p 247. Traduction p. 370 : « J'ai vidé, pièce par pièce, tout le contenu de la maison de poupées [...] Le sol de la chambre de ma mère. la sublime mosaïque en ivoire. Dupliquée avec des dents humaines. Cinquante-six petites dents, bien propres et blanchies à l'eau de javel, étincelantes. »

Au sein de *Sharp Objects*, les espaces sont sans cesse transgressés. La maison, une fois devenue maison de poupée, n'est plus protectrice mais cauchemardesque. Tous les espaces sont ambivalents. Dans la série, le choix d'un éclairage portatif, sans lumières artificielles, nimbe les paysages de tons gris, qui affadissent la réalité. Ce choix d'une photographie et d'une luminosité délavées correspond avec la perception de la dépression dans le roman : « Depression to me is urine yellow. Washed out, exhausted mile of week piss[753]. » Seule la scarification permet d'éclairer ce quotidien terne, avec une lumière plus douce, pastel.

Dans la transgression, le savoir institutionnel s'oppose au savoir secret. Chez Almodovar, Robert Ledgard agit en-dehors de la légalité, son laboratoire est un espace clos, séparé du monde, situé dans le domaine privé. Le savoir alchimique, magique, est une aspiration holistique à découvrir le principe de la vie. Ainsi, le docteur Frankenstein creusait illégalement la chair pour en connaître les rouages :

> I thought that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in process of time (although I now found it impossible) renew life where death had apparently devoted the body to corruption.[754]

Socialement, l'objet transgressif traduit les tabous d'une époque. Robert Ledgard est réprimandé par ses confrères médecins puisque, en expérimentant autour de la transgénèse et de la transexualité, il centre son travail sur deux limites sociales : le changement de sexe et l'eugénisme, obéissant ainsi au principe : « La limite n'est donnée que pour être excédée[755] ». Est-ce la transgression qui fait avancer la découverte scientifique, qui ouvre à de nouveaux savoirs ? La transgression du chirurgien part à l'assaut de la frontière qu'est la norme légale. Les codes de l'acte médical se sont construits sur des lois, des règles, auxquelles le médecin doit se conformer dans le cadre du soin. Or, Robert ne cherche pas à soigner (le soin étant entendu comme garant de la résolution d'un mal, de l'apport d'un

---

[753] *Ibid.,* p. 64. Traduction p. 102 : « Pour moi, la dépression est jaune – jaune pisseux. C'est un interminable filet de pisse décoloré, exténué. »

[754] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 114. Traduction p. 65 : « Je pensais que, si je réussissais à animer une matière morte, il me serait peut-être possible, ultérieurement […] de restituer la vie, là où la mort avait apparemment voué le corps à la décomposition. »

[755] BATAILLE, Georges, *op. cit.,* p. 160.

mieux-être, et d'une mise en relation entre le soignant et le patient), il cherche à asseoir son pouvoir, à prouver sa supériorité. Les arts s'appuient sur le droit pour construire leurs propres modèles[756]. La transgression est à la fois un jeu avec les limites officielles (le droit, le domaine juridique), mais aussi avec la sensibilité de celui qui reçoit l'oeuvre, la lit, l'éprouve. La tolérance du lecteur/spectateur est secouée. Ce qui se fait dans le domaine fictionnel n'est pas licite dans la réalité du récepteur. La transgression est une expérience qui délimite le pensable, le tolérable, le prononçable d'une époque. La transgression touche à la loi, ce qui passe au travers, ce qui tente de la rendre poreuse, ce qu'elle encercle, ce qu'elle interdit. La loi est ainsi dite « intouchable », elle tient à distance, il ne faut pas toucher la ligne de sa limite. Nous retrouvons donc l'expression de la loi et de ses limites à travers le toucher, qui est une sensation. Le respect des lois et des normes est une question de frontières qui ne doivent pas être touchées, sous peine d'être bouleversées. Jacques Derrida, dans son livre *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, éclaire la dimension limitrophe du toucher :

> La loi est peut-être toujours du tact. Cette loi de la loi, elle se trouve là, avant tout. Il y a cette loi, et c'est la loi elle-même, la loi de la loi. On n'imagine pas ce que serait une loi en général sans quelque chose comme le tact : il faut toucher sans toucher. En touchant, il est interdit de toucher.[757]

Cette « loi de la loi », cette loi au carré, loi omnipotente qui consacre toutes les lois existantes, est donc le toucher. Le toucher pose les frontières, les limites, les lignes de conduite, les cadres dans lesquels toutes les lois, toutes les normes doivent se définir. Le toucher par rapport aux lois est une dimension abstraite qui permet de mettre par la suite, concrètement, la réalité en oeuvre. Le geste de toucher, geste qui rend touchable ou intouchable, est au centre de la transgression. Dans ce corpus littéraire, les intouchables sont les personnages à la peau défaillante : l'obèse, le délinquant sexuel, le transsexuel, celle qui s'auto-mutile. Ceux-ci sont des figures-limites, des anti-héros, conçus en négatif, c'est-à-dire comme les représentations inverses de l'idéal, qui transgressent les aspirations au lisse, au neutre. La transgression, dans *Sharp Objects* et *Lost Memory of Skin*, est d'ordre esthétique et social : le corps

---

[756] Voir : *Transgression, littérature et droit, op. cit.*

[757] DERRIDA, Jacques, *Jean-Luc Nancy, le toucher, op. cit.*, p. 81.

dénaturé de Camille Preaker ne correspond pas au *nomos* féminin, les corps trop enfantin et trop gros du Kid et du Professeur au *nomos* masculin. Contrairement à *Lost Memory of Skin*, *Altered Carbon* et *La Piel que habito*, le roman de Gillian Flynn se situera davantage au niveau individuel, focalisé sur une crise du sujet plutôt que sur une crise du groupe social. Le récit d'anticipation dystopique qu'est *Altered Carbon*, à l'inverse, est davantage centré sur des questions politico-sociales, et présente une société régie par l'État, imposant un contrôle permanent des actes des citoyens. Ceux-ci peuvent à tout instant être séparés de leur enveloppe et « mis au placard », c'est-à-dire mis en suspens, désincarnés. Les corps militaires sont augmentés, sur-entraînés, et mis à disposition du pouvoir étatique.

La transgression concerne aussi le langage, ce qui peut se dire et ne peut être dit. Cet interdit concernera l'utilisation du terme *fat,* pour caractériser le corps du Professeur, un mot jugé tabou par le Kid : « He choses not to say *fat*[758]. » Plus que le corps *gros*, *fat* désigne le corps *gras*, le corps adipeux, obèse, malade. Le Kid auto-censure ce terme et l'exclut de ses paroles afin de ne pas vexer le Professeur, de ne pas le désigner comme étant un corps excessif et maladif. L'autre prohibition chez Russell Banks concerne cette fois-ci les délinquants sexuels et la déclinaison de leur identité nominative : « Like everyone over a certain age the Kid has a name naturally but none of this neighbors under the Causeway knows it and he has no intention of giving it out[759] ». Le Kid, tout comme les autres repris de justice sous le Viaduc, a scindé son existence en deux parties, en deux personnalités : l'existence d'*avant* (avec un nom, un prénom, une famille, des liens sociaux, une fonction dans la société – l'armée) et l'existence d'*après*, sans identité, sans nom, seul, isolé, disparu. Préserver son identité d'avant est une forme de protection, afin de préserver une partie de soi qui a eu droit à un rôle social, à de la considération, de la reconnaissance, qui n'était pas uniquement un corps stigmatisé. L'onomastique et sa proscription concernent également *La Piel que habito*, où le nom de Vicente ne doit plus être prononcé et remplacé par Vera. Robert Ledgard, parce qu'il façonne les

---

[758] *Ibid.*, p. 227. Traduction p. 293 : « Il évite de dire *grosseur*. »

[759] *Ibid.*, p. 6. Traduction p. 17 : « Comme tous ceux qui ont passé un certain âge, le Kid a évidemment un nom, mais aucun de ses voisins sous le Viaduc ne connaît ce nom et il n'a aucune intention de le révéler ».

corps, les opère, les modifie, se croit garant de leur identité. Ainsi, après le terrible accident de voiture de son épouse, Gal, les miroirs sont interdits dans leur maison afin que celle-ci ne puisse pas constater l'ampleur des dégâts sur son visage. Elle contournera cette interdiction en se reflétant dans une vitre de fenêtre, et mettra fin à ses jours, dans un ultime geste transgressif.

L'interdit identitaire, langagier, textuel, traverse *Sharp Objects*, étant donné que les mots scarifiés par Camille Preaker relèvent du non-dit et doivent être gravés pour prendre une forme en-dehors du langage parlé. Tous les mots placés en italique sont sous ce régime du secret, de l'expression impossible ailleurs que sur la peau, par le sang et la cicatrice.

> I found a pink dress with three-quarter sleeves and, quickly doffing my blouse and skirt, pulled it on. The neckline was lower than I'd thought : the words on my chest looked swollen in the fluorescent light, like worms tunneled beneath my skin. *Whine, milk, hurt, bleed.*[760]

Cette citation intervient après un essayage de robes, face à sa mère, qui découvre le corps entièrement recouvert d'entailles de sa fille et la sermonne. Corps féminin hors-normes, modifié, relation mère-fille, essayage de vêtements issus du vestiaire féminin : les mots *whine*, *milk*, *hurt*, *bleed*, concernent ces problématiques identitaires, corporelles et genrées auxquelles Camille Preaker est confrontée, qu'elle ne parvient pas à verbaliser – et qu'elle grave par conséquent dans sa peau.

Dans *Lost Memory of Skin* et *La Piel que habito*, la transgression touche le domaine juridique : le Kid et le chirurgien commettent des infractions (alors que Camille Preaker et le Professeur transgressent uniquement des normes sociales, ils ne commettent pas de faute). Ce sont d'ailleurs les deux personnages qui n'ont pas conscience de leurs actes. Le Kid juge avoir une vie sexuelle normale : « The Kid believes that in some sense he already has a normal sex life, as normal as

---

[760] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 187 : « J'ai trouvé dans le lot un modèle à manches trois-quarts, rose ; je me suis déshabillée prestement et je l'ai enfilé. Le décolleté était plus profond que je ne l'avais cru : sous l'éclairage au néon, les mots, sur ma poitrine, paraissaient avoir creusé des galeries sous la peau. *Plainte, lait, blessée, saignée.* »

everyone[761] » et Robert Ledgard n'écoute pas ses confrères qui lui rappellent l'interdiction pesant sur ses expérimentations. L'acte de transgression se situe donc à différents niveaux dans chacune des oeuvres, mais la conséquence est identique : celui qui transgresse est isolé, blâmé, stigmatisé, et il sera jugé comme déviant. Les délinquants sexuels sont des « villains[762] », le Professeur est un « peculiar fat man[763] ». Dans l'adaptation de *Sharp Objects* par Jean-Marc Vallée, des fragments du passé de Camille Preaker témoignent de son internement dans une institution psychiatrique. Ces passages sont récurrents et consistants dans la série (non pas des *flashbacks*, mais des séquences de plusieurs minutes) alors que cet internement est seulement brièvement mentionné dans le roman : « I stayed at the hospital twelve weeks. It's a special place for people who cut, almost all of the women, most under twenty-five. I went when I was thirty[764]. » Deux aspects de cet internement attirent notre attention. Tout d'abord, le fait que la majorité de personnes s'auto-mutilant soit composée de femmes (ce qui correspond avec notre analyse du *nomos* féminin, qui, en cas de non-conformité, s'exprime par des formes de langage non parlé) ; et ensuite, le fait que Camille Preaker soit plus âgée que la majorité d'entre elles (ce qui témoigne de la gravité et de la dimension addictive de son trouble du comportement). Mais le personnage dont la folie est la plus apparente et dangereuse, car il n'en est pas conscient, est Robert Ledgard, que la communauté scientifique considère comme fou après qu'il ait présenté ses projets expérimentaux :

> -(Científico) : Afirma que la piel es resistente a la picadura del mosquito de la malaria. ¿ Que le haces suponer es ?
> -(Roberto) : La piel artificial es mucho más dura que la piel humana. Un olor distinto. Esta demonstrado que el mosquito de la malaria distingue la piel humana en el olor. El olor de Gal es distinto e le repele.
> -(C) : Esta no es suficiente. ¿ Cómo conseguiste endurecer la piel ?
> [...]
> -(C) : Solo existe un medio de enducir la piel : mutando la.

---

[761] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 179. Traduction p. 233 : « Le Kid croit que, d'une certaine manière, il a déjà une vie sexuelle normale. »

[762] *Ibid.*, p. 175. Traduction p. 228 : « Fripouilles ».

[763] *Ibid.*, p. 233. Traduction p. 301 : « Étrange individu obèse ».

[764] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 63. Traduction p. 100 : « J'ai passé douze semaines à l'hôpital. Dans un établisement spécialisé pour les gens qui se coupent, où presque tous les patients sont des femmes, de moins de vingt-cinq ans. Quand j'y suis allée, j'en avais trente. »

-(R) : Si, es le que hecho.
-(C) : ¿ Transgenesis ?
-(R) : Transferí datos genéticos de une célula de cerdo a una célula humana.
-(C) : ¿ De un cerdo ?
-(R) : Tienen la piel mas dura que nosotros.
-(C) : ¡ Esta loco ! Usted save que la terapia transgénica está absolutamente prohibida en los humanos.[765]

Progressivement, le fait même de transgresser fait dévier des normes, et celui qui transgresse ne discerne plus les limites à ne pas franchir, il perd la notion du bien et du mal, ne situe plus ses actes selon des critères légaux ou moraux. Le Kid décrit l'un des autres délinquants sexuels selon les termes suivants :

> And how can a smart guy like the Shyster with a law degree and married with a big-time successful political career gets obsessed with having sex with little girls without knowing how weird and harmful it is ? What's up with that ? What crossed his wires and when so that he couldn't recognize evil when he saw it in himself ?[766]

Le geste de transgression est un geste addictif. Ainsi, Camille Preaker transgresse les

---

[765] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 15 : 10. Traduction :
-(Le scientifique) : Vous affirmez que la peau est résistante à la piqure d'un moustique atteint de la malaria Qu'est-ce qui vous fait supposer cela ?
-(Robert) : La peau artificielle est beaucoup plus dure que la peau humaine. Elle a une odeur distincte. Le moustique de la malaria reconnait la peau humaine à son odeur. L'odeur de Gal le fait fuir.
-(S) : Cela ne suffit pas. Comment avez-vous réussi à endurcir la peau?
[…]
-(S) : Il n'y a qu'un moyen de l'endurcir. Par mutation.
-(R) : C'est ce que j'ai fait.
-(S) : Transgenèse ?
-(R) : J'ai transféré des données génétiques de la cellule d'un cochon à une cellule humaine.
-(S) : D'un cochon ?
-(R) : Ils ont la peau plus dure que nous.
-(S) : Vous êtes fou ! Vous savez que la thérapie transgénique est absolument interdite.

[766] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 226. Traduction p. 292 : « Et comment se fait-il qu'un individu aussi malin que le Véreux, diplômé en droit, marié, lancé avec succès dans une carrière politique de premier plan, ait une telle obsession de se taper des petites filles qu'il ne se rend même pas compte à quel point c'est un truc de détraqué, un truc nocif ? Qu'est-ce qu'il y a là-dessous ? Qu'est-ce qui lui a emmêlé les câbles, et à quel moment est-ce que ça lui est arrivé, pour qu'il n'ait pas pu reconnaître le mal quand il est apparu chez lui ? »

codes de conduite en buvant et transgresse les codes esthétiques et sociaux en se scarifiant – ces deux formes d'actes relevant pour elle de l'addiction, de comportements dont elle ne peut se passer. Le Kid est condamné parce qu'il a commis un acte transgressif lié à son addiction à la pornographie ; le Professeur transgresse des normes sociales avec une hyperphagie contraire aux normes corporelles modernes, conduisant à un corps sculpté, maîtrisé, plutôt qu'à un corps adipeux. Ces corps sont transgressifs parce qu'ils sont trop présents, trop matériels, imparfaits : ils rappellent la vulnérabilité des corps qui ne peuvent être entièrement jugulés. La linguiste Marie-Anne Paveau a tenu un journal en ligne intitulé « Être avec le malade », dans lequel elle raconte cette expérience particulière vécue par celui qui entoure un individu souffrant, et comment cette expérience modifie sa propre vie. Ni malade, ni soignant, l'aidant n'a ni statut ni place dans le discours. La présence face aux corps défaillants questionne sur les stéréotypes que nous associons aux bien-portants et aux corps jugés trop « matériels », car trop affectés. Dans un renversement, elle énonce alors que c'est le discours validiste qui est handicapant. Celui-ci ne comprend pas l'altérité :

> Devant un corps cassé c'est nous qui sommes handicapé.e.s. C'est sans doute pour cette raison que nous sommes validistes, méprisant.e.s des corps gros, effrayé.e.s devant les corps émaciés, moqueur.se.s envers les corps qui nous semblent tordus, asymétriques et irréguliers, réticent.e.s devant les corps trans (transformés, transgenres, transsexuels) ; ces corps nous imposent leur matérialité, ce sont des corps matériels. À l'inverse, nous sommes bêtement admiratif.ve.s devant les corps des stars ou des sportif.ve.s, que leur perfection fabriquée, produite par le commerce de la norme, rend immatériels. Nous n'acceptons sans doute pas les modifications que les corps matériels nous suggèrent, modifications de nos représentations, de nos images et de nos relations corporelles, façonnées par des siècles de dualisme et des tombereaux de stéréotypes.[767]

Le tabou de la matérialité relève une ornière de la modernité, où nous rejetons la dimension vulnérable de l'existence, où les corps affectés n'ont plus leur place. Les corps trop matériels des personnage de Pedro Almodovar, Russell Banks et Gillian Flynn sont rejetés hors de la communauté, hors du discours – d'où l'intérêt du monologue intérieur et de la narration interne pour leur accorder une nouvelle place.

---

[767] PAVEAU, Marie-Anne, « Être avec le malade 10. Corps matériels », *in La Pensée du discours*, disponible sur : https://penseedudiscours.hypotheses.org/15341 [en ligne], consulté le 27/03/2019.

Ces corps matériels sont des corps qui souffrent d'addiction, des corps tourmentés, modifiés, en souffrance. Par rapport à ces trois oeuvres, *Altered Carbon* est moins centréé sur la sensibilité. Les addictions y sont moindres, mais elles sont liées à une condition corporelle imposée par le pouvoir étatique. En effet, Takeshi Kovacs doit subir l'enveloppe dans laquelle l'État a choisi de le réenvelopper, il doit subir un corps qui n'était initialement pas le sien. Parmi les personnages, c'est le chirurgien plastique Robert ledgard qui se dégage comme étant le seul à ne pas prendre conscience ni souffrir de ses actes. La transgression est le principe même de tous ses gestes, de tous ses comportements, elle est le motif principal de *La Piel que habito*. En effet, le chirurgien construit ses expériences à partir de plusieurs gestes de transgression : enlèvement, séquestration, opération non désirée, changement de sexe, aliénation, transgénèse. Contrairement aux autres personnages dont la dimension de victime (de stigmatisation, de leurs actes, de leur comportement auto-destructeur, d'isolement), est avérée, lui seul a pleinement et consciemment la posture d'un démiurge.

A.2. Le démiurge, figure intrusive

L'ouverture du corps est un acte qui fut longuement jugé blasphématoire, mais qui est associé au progrès, à la découverte. Comme nous l'avons vu avec les métaphores de la peau, cet organe représente la découverte, le dépouillement qui soulève la surface et oriente vers de nouveaux savoirs. L'agent de cette intrusion, de la transgression cutanée, est le démiurge, scientifique aspirant à tout connaître du corps jusque dans ses profondeurs inexplorées. Dans notre corpus, le Professeur est la seule figure démiurgique et scientifique qui soit affiliée aux sciences humaines. La figure du scientifique est généralement identifiée au chirurgien, par son pouvoir d'ouverture des corps. Robert Ledgard ôte la chrysalide qu'était le corps de Vicente pour révéler le nouveau corps de Vera. C'est le chirurgien, le médecin, le créateur qui est à l'origine de la perforation, de l'intrusion menant à l'innovation. Cette figure démiurgique a notamment été étudiée par Dominique Lecourt, qui voit son incarnation en Faust, Frankenstein et Prométhée. Ces trois mythes monstrueux[768] incarnent la démesure, l'*hybris*[769], le besoin d'accroissement (repousser les limites, accroître les savoirs, élever son pouvoir). *Altered Carbon* reprend de *Frankenstein* la création sans matrice naturelle, et *La Piel que habito* réinterprète cette création à travers la renaissance artificielle d'un corps. Christian Salomon souligne le fait que la médecine « cherche à rationaliser l'exceptionnel, le hors-norme. Les médecins cherchent en effet à faire sortir ces aberrations du seul domaine de l'exhibition foraine où elle semblait condamnée à rester[770] ». Le savoir médical porte sur les

---

[768] LECOURT, Dominique, *op. cit.* L'avatar contemporain de Prométhée est le chercheur, tandis que les figures faustiennes se reconnaissent par leur orgueil, leur insatisfaction.

[769] Nous mentionnerons également le corollaire de l'*hybris*, qui, après l'orgueil et l'omnipotence, peut se muer en une mélancolie du savoir. « Voyons : si j'entrouvre un de mes ouvrages, et si je le goûte, si je m'admire, c'est là me sentir inférieur à celui qui l'écrivit. Je me dis : Tu n'en ferais pas autant aujourd'hui, tu es ta propre diminution. » VALÉRY, Paul, « *Mon Faust* », Paris, Gallimard, 1946. Réédité en coll. folio essais, 2007, p. 57.

[770] SALOMON, Christian, *Petit traité de la monstruosité*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2018, p. 24.

corps, sur l'être humain en tant que condition charnelle dans ce qu'elle a de plus générique. Pourtant, on remarque que ce sont toujours les laissés-pour-compte[771] qui font l'objet des expérimentations. C'est Vicente, jeune homme de condition sociale prolétaire (il est ouvrier dans un magasin de couture) qui deviendra ainsi la victime de Robert Ledgard, son modèle expérimental. Dans l'histoire de l'anatomie, une partie de la population a toujours été sacrifiée pour être utilisée en tant que cobaye. La dissection se pratique sur des suppliciés réclamés auprès des bourreaux. Montrer un autre corps, le corps d'en-dessous, le corps écorché, se légitime par une autre conception de la chair, qui n'est plus qu'un amas mécanique.

Les médecins se croient détectives, investigateurs, agents infiltrés sous la peau. Enquête, déchiffrage, lecture de signes, diagnostic et pronostic : les tâches incombées sont celles d'une quête qui fait l'objet de la narration. Le langage du médecin construit une réalité, comme on le constate dans le discours inaugural de Robert face à l'assemblée du corps médical. Le démiurge réécrit la science. Robert, à l'instar du docteur Génessier des *Yeux sans visage*, met en avant les avancées scientifiques sur lesquelles se fonde son expérience : « Mutando la », « transgenesis[772] ». Nommer un symptôme, une maladie, c'est lui donner une existence, la sortir du ressenti, de la sensation, pour en faire un discours avec son propre cadre, ses propres vocables. La peau est leur objet de convoitise, leur enjeu. Son usage, son appropriation, sa transformation, est une puissance créatrice.

Les figures de chirurgiens auxquelles nous sommes confrontés dans *Les Yeux sans Visage* et *La Piel que habito* sont dans une quête obsédante et obstinée, d'une obstination déraisonnable[773]. « Ouvrir cette boîte, c'est prendre le risque d'y plonger,

---

[771] Les greffes ont également pris pour objet d'expérimentation des hommes considérés comme des rebuts de la société. Succédant aux expérimentations animales, en 1951, la première tentative de greffe est effectuée à partir du prélèvement de reins sur trois condamnés à mort, à leur insu. La greffe se situe dans le troisième temps foucaldien, thanatopolitique, où il s'agit de faire vivre et faire mourir. Celle-ci demande une programmation, une planification.

[772] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 15 : 30. Traduction : « En la mutant » ; « transgenèse ».

[773] Quand on parle d'obstination déraisonnable, ou d'acharnement thérapeutique, il s'agit de la poursuite des traitements actifs alors que, en l'état des connaissances actuelles de la médecine, ils apparaissent inutiles ou encore que leur bénéfice, en terme de confort ou de qualité de vie, est disproportionné par rapport aux risques, aux désagréments, à la douleur ou à la souffrance

d'y perdre la tête, d'en être – comme de l'intérieur – dévoré[774] ». En ouvrant le corps, on ouvre une boîte de Pandore, révèle Georges Didi-Hubermann. Ce n'est même plus la découverte et l'avancée de la science qui semble animer ces personnages, mais l'opération elle-même, dans une paradoxale loi d'inertie (ne plus opérer pour parvenir à un but, mais opérer pour l'ouverture du corps en soi). C'est dans l'expérience que le scientifique travaille la matière, et non plus sur l'élaboration intellectuelle, « ils ont compris que l'intellect à lui seul ne peut conduire qu'à l'erreur et qu'il faut donc s'instruire à la soumettre entièrement à l'expérience. Toute science se réduit à des pouvoirs d'agir bien démontrés[775] ».

La folie est sous-jacente à l'issue de la création du monstre. La mère de Robert Ledgard énonce sur un ton de dégoût : « Llevo locura en meses de entrañas[776] », insinuant que Robert est fou. Victor Frankenstein aboutissait également au dégoût concernant sa création : « Now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room[777] ». Le médecin possède un pouvoir d'effraction sur les corps, il rompt la clôture de la chair pour assouvir sa soif de violence et de vengeance. Dans *les Yeux sans visage*, le chirurgien officie à partir d'une triple dénégation : nier l'identité de sa fille, nier son existence (il la fait passer pour morte), nier son statut de femme (en faisant d'elle une enfant-poupée, habillée en fillette), nier sa liberté. Robert est animé par un désir de vengeance, qui se manifeste par l'onomastique. En effet, l'expérience de la peau transgénique, résistante aux brûlures, porte le nom de « Gal », son épouse décédée. Ces figures se

---

morale qu'ils génèrent. L'obstination déraisonnable est en lien avec l'article 1 de la Loi Léonetti (article L.1110-5 du code de la santé publique) : « Ces actes ne doivent pas être poursuivis par une obstination déraisonnable. Lorsqu'ils apparaissent inutiles, disproportionnés ou n'ayant d'autre effet que le seul maintien artificiel de la vie, ils peuvent être suspendus ou ne pas être entrepris ».

[774] DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* p. 11.

[775] VALÉRY, Paul, *« Mon Faust »*, *op. cit.*, p. 42.

[776] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 38 : 15. Traduction : « Je porte la folie dans mes entrailles. »

[777] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 71. Traduction p. 119 : « Maintenant que mon œuvre était achevée, mon rêve se dépouillait de tout attrait, et un dégoût sans nom me soulevait le cœur. Ne pouvant supporter davantage la vue du monstre, je me précipitai hors du laboratoire ».

trompent sur la notion de bien et croient agir selon leur propre principe redéfinissant le cadre de l'éthique scientifique.

Le démiurge se démarque du reste du monde. Sa démarche même vise à se différencier, à prouver sa supériorité. Robert Ledgard manipule Vicente/Vera tout au long du film afin de lui faire ressentir le syndrome de Stockholm[778]. Son *modus operandi* consiste en plusieurs étapes. Tout d'abord, après l'enlèvement, Vicente est séquestré de façon dégradante (enfermé dans une cave, sans vêtements, sans lumière, sans nourriture, sans contact). Le chirurgien se présente à lui au bout de plusieurs jours pour le nourrir, le raser, le coiffer. Vicente le supplie de rester pour pouvoir discuter et retrouver un contact humain. Directement après cette séquence, la salle d'opération apparaît à l'écran. Vicente se réveille dans une chambre propre, mais toujours enfermé. Robert Ledgard lui explique alors froidement ce qu'il a déjà infligé à son corps et ce qu'il va encore effectuer. Plus tard, une fois que la transformation de Vicente en femme aura été achevée, Robert initie avec elle des relations sexuelles, assimilant Vicente, devenu Vera, à Gal, sa défunte épouse à laquelle il ne peut renoncer. Vicente a reçu, en transplantation, une peau transgénique portant le nom de Gal, ce qui l'assimile à la dénommée Gal. Le jeune homme – devenu jeune femme – ne peut opposer de résistance à ce qu'il subit, tandis que Robert perd toute rationalité, l'incluant dans son projet : « Tú y Yo, no somos como el mundo[779] ». Ne pas être comme tout le monde, se différencier, tel est le *credo* du chirurgien. Cette estime de soi et de sa démarche intellectuelle correspond également au personnage du Professeur chez Russell Banks, mais avec davantage de nuances : le Professeur se sait doté d'un Q.I supérieur à la moyenne, mais il souffre de l'isolement qui lui est conséquent :

> His early childhood obesity and his amazing intelligence [...] situated him at the extreme outside edge of human interaction [...] an unusually sensitive and emotionally responsive child a sense of himself as both different from other children,

---

[778] Phénomène psychologique observé chez des otages ayant vécu durant une période prolongée avec leurs geôliers et qui ont développé une sorte d'empathie, de contagion émotionnelle vis-à-vis de ceux-ci, selon des mécanismes d'identification.

[779] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 20 : 29. Traduction : « Toi et moi, nous ne sommes pas comme tout le monde ».

> almost freakishly so, and as special.[780]

Russell Banks décrit systématiquement le volume du corps du Professeur simultanément à son intelligence. Le corps est la métonymie de ses capacités intellectuelles, en expansion, gigantesques, demandant d'ingérer toujours plus. Il est une figure imposante par sa stature et par ses aptitudes. Aux yeux du Kid, le Professeur apparaît comme irréel, il est comparé à Dieu – tout en bénéficiant, au préalable, d'une caractérisation de l'éminente taille de son corps :

> His body is as wide as the tent and He's very tall. He's the largest man the Kid as ever seen. Assuming he is a man and not God – the Kid's still not sure. [...] God can probably take any form He chooses depending on circumstances and who He's talking to. Right now He's a gigantic bearded fat man.[781]

En version originale comme dans sa traduction française, le pronom « Il » prend une majuscule pour signifier le statut du Professeur. Très rapidement, la figure divine est remplacée par une figure plus rationnelle mais tout aussi impressionnante pour le Kid, découlant du véritable statut du Professeur comme garant du savoir et de l'institution à laquelle le Kid n'est pas rattaché et n'a pas accès :

> The Professor is clearly not God and he's not likely a cop or someone working for the state [...] it sounds like the Professor will do most of the talking anyhow. He's a Professor, after all.[782]

---

[780] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 230. Traduction p. 297 : « L'obésité qui a été la sienne dès la prime enfance et [...] son extraordinaire intelligence [...] [ces deux facteurs l'ont] placé à l'extrême périphérie du domaine de l'interaction humaine [...] un enfant exceptionnellement sensible et réactif au plan émotionnel sentiment de soi qui le rendait si différent des autres enfants qu'il s'en trouvait presque monstrueux et qui, en même temps, le rendait extraordinaire. »

[781] *Ibid.*, p. 78-79. Traduction p. 106 : « Son corps prend toute la largeur de la tente et Il est très grand. C'est l'homme le plus grand que le Kid ait jamais vu. En admettant qu'il s'agisse bien d'un homme et pas de Dieu – le Kid n'en est pas encore certain. [...] Dieu peut sans doute prendre n'importe quelle forme. Il choisit selon les circonstances et selon la personne à qui Il parle. Pour l'instant, c'est un gros géant barbu. »

[782] *Ibid.*, p. 80. Traduction p. 108 : « Manifestement, le Professeur n'est pas Dieu, et vraisemblablement ce n'est pas non plus un flic ni quelqu'un qui travaille dans les services de l'État [...] c'est le Professeur qui parlera presque tout le temps. Après tout, c'est un prof. ».

Russell Banks réadapte la figure du démiurge créateur dans la relation entre le Professeur et le Kid, en l'adaptant à cette relation entre observateur et sujet d'étude. Dans les deux oeuvres (*La Piel que habito* et *Lost Memory of Skin*), la relation présentée est transitive : le Professeur et Robert Ledgard agissent sur le Kid et Vicente/Vera de façon radicale, sans réciprocité. Tout au long du roman de Russell Banks, la figure d'autorité qu'est l'universitaire oscille entre deux tendances. La première, la plus noble, fait de lui un intellectuel de terrain, qui affronte la réalité sociale en cherchant non pas seulement à observer et analyser, mais aussi à résoudre les problématiques qu'il constate (sortir les délinquants sexuels de la misère en leur redonnant une place dans l'économie sociale). Pour ce faire, il ne se contente pas seulement de recueillir des informations : il discute avec chacun, passe du temps sous le Viaduc, aide le Kid à récupérer ses maigres affaires après le passage d'une tornade. Pourtant, au-delà de cette image positive et aidante, une autre facette émerge, celle d'un universitaire misérabiliste s'intéressant aux classes sociales défavorisées. Le Professeur attendrait ainsi de cette expérience une gratification dans sa carrière, à travers ce qu'il conçoit comme une expérience sociologique plutôt que comme une rencontre humaine. Le Kid serait alors d'autant plus stigmatisé : vis-à-vis de son statut de délinquant sexuel sans-abris et sans emploi, et vis-à-vis de la réification qu'il subit en devenant un objet d'étude. Ainsi le Professeur imagine les retombées de son dispositif :

> This could turn into a long-term project [...] For the Professor, the stakes, are high. He has tenure but wouldn't mind aquiring a Distinguished University Professorship. Or an offer from a Washington think thank. [783]

Le Professeur mène une expérience sociologique dont le Kid est l'objet principal, oscillant entre objet d'empathie et objet scientifique d'exploration et d'exploitation. Pourtant, « The Kid is starting to feel vaguely like a laboratory rat[784] ». Malgré le

---

[783] *Ibid.*, p. 102. Traduction p. 134 : « Tout cela pourrait se transformer en projet à long terme [...] Pour le Professeur, l'enjeu de cette affaire et les ouvertures qu'elle est susceptible de lui procurer sont de taille. Il est titulaire de son poste mais il se verrait bien obtenir la distinction de professeur d'université hors classe. Ou être sollicité par un *think thank* de Washington. »

[784] *Ibid.*, p. 185. Traduction p. 242 : « Le Kid commence à avoir vaguement l'impression d'être un rat de laboratoire. »

point de vue omniscient, la relation oscille constamment entre les deux pôles. Le Professeur se joue du Kid pour asseoir son autorité en lui faisant croire en l'existence d'un trésor de piraterie suivant une carte laissée par un pirate dénommé « the Kydd ». En réalité, il recopie de mémoire la carte de Robert Louis Stevenson (présente dans *Treasure Island*), une carte fictive, qui n'existe pas dans la réalité mais qui donne de l'espoir au Kid, naïf et crédule. Lorsque le Kid découvre la supercherie, sa déception envers le Professeur est grande : « Unless there wasn't any treasure [...] and you only wanted to make fun of me. And make yourself feel superior[785] ». Ce sentiment de supériorité de celui qui crée, qui engendre la situation, est de l'ordre de l'*hybris*, le créateur ayant un ascendant sur sa créature. Les deux victimes des essais expérimentaux, Vicente, dans *La Piel que habito*, et le Kid, sont tous deux des jeunes hommes perdus (addiction aux drogues pour Vicente et à la pornographie pour le Kid), devenant des proies faciles pour leurs aînés.

Le fait de se prendre pour dieu – une pensée que le Kid attribue au Professeur — est la définition même du démiurge. Dans *Altered Carbon*, ce sont les « Meths », les « Mathusalems », en référence au personnage biblique, qui figurent ce statut. Cette catégorie de citoyens possède un système de sauvegarde externe de leur pile corticale (la pile située dans la nuque, outil conservant la personnalité malgré les changements d'enveloppes corporelles). Une multiplicité d'enveloppes clonées s'ajoutent à cette sauvegarde, permettant de préserver à la fois la personnalité et la corporéité. Ces multiples copies d'eux-mêmes sont stockées et mises à jour toutes les 48 heures. Ce sont eux qui ont le statut de démiurges dans *Altered Carbon*, « you live that long, things start happening to you. You get too impressed with yourself. Ends up, you think you are God[786] ». Les Mathusalems vivent à l'écart, cachant leur spécificité et le pouvoir inhérent. La *libido cognosciendi* implique la réclusion, ainsi que des traits de personnalité particuliers :

> It took a certain kind of person to keep going, to want to keep going, life after life, sleeve after sleeve. You had to start out different, never mind what you might become

---

[785] *Ibid.*, p. 196. Traduction p. 255 : « Sauf qu'il n'y avait pas de trésor [...] Et si tu voulais juste te foutre de moi. Te donner le sentiment d'être supérieur ».

[786] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 68. Traduction p. 86 : « Quand on vit aussi vieux, on change. On commence à avoir la grosse tête. Et, pour finir, on se prend pour Dieu ».

as the centuries piled up. [787]

Les « Meths » s'approchent de l'être idéal par leur immortalité. En effet, l'idéal se situe dans le fait de repousser les limites humaines, la mortalité et la vulnérabilité. Victor Frankenstein souhaitait déjà créer un être complet, « if one wiser, better, dearer than ourselves — such a friend ought to be — do not lend his aid to perfectionate our weak and faulty natures[788]. » Mais il regrette sa production. Le lexique du rejet et de la haine abonde dans *Frankenstein*. Victor Frankenstein n'a de cesse de disqualifier sa créature : « Cursed be the day, abhorred devil, in which you first saw light [...] Begone ! Relieve me from the sight of your detested form[789] ». *La Piel que habito* reprend la structure des échanges d'énergie vitale entre Victor Frankenstein et sa créature : dès que celle-ci s'anime et se rebelle, Victor décroît, sa frénésie également, dans une sorte de transfert de puissance créatrice. Plus Vicente/ Vera gagne en indépendance, en puissance créatrice d'appropriation de sa cellule d'enfermement, de contrôle sur elle-même (via le yoga), plus Robert Ledgard se sent dépassé, jusqu'à ce que Vicente/Vera élabore une stratégie finale, établie sur la vulnérabilité émotionnelle du médecin, afin de s'échapper après l'avoir tué.

Le scientifique éprouve le besoin de surveiller sa créature, dans la mise en place d'un regard panoptique garant de son pouvoir central omniscient, « pour permettre un contrôle intérieur, articulé et détaillé – pour rendre visibles ceux qui s'y trouvent[790] ». Robert Ledgard apparaît toujours dans une position de hauteur, soit en contre-plongée, soit penché sur Vicente/Vera. À l'image de la chambre-cellule et du laboratoire vitré dans *La Piel que habito*, tout doit être transparent – même les murs deviennent transparents par la présence des caméras de surveillance qui ne

---

[787] *Ibid.*, p. 69. Traduction p. 87 : « Seul un certain type de personnes veut continuer, vie après vie, enveloppe après enveloppe. Il faut être différent, ne jamais se demander comment on change au fil des siècles. »

[788] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 25. Traduction p. 80 : « Si un être plus sage, meilleur, plus cher que nous-mêmes – ce que devrait être un véritable ami –, n'est pas là, pour nous apporter son aide, pour améliorer notre nature faible et imparfaite ».

[789] *Ibid.*, p. 139-140. Traduction p. 174 : « Maudit soit le jour qui vous vit naître, diable abhorré [...] Disparaissez ! Débarrassez ma vue de votre immonde personne. »

[790] FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1975, p. 202.

laissent ni répit ni intimité. Le chirurgien se manifeste par son œil et par sa volonté de contrôle sur les corps, sa croyance en une capacité à *produire* le corps. « Tienes la piel más suave de lo que pensaba[791] » dit Robert Ledgard à Vicente/Vera après sa tentative de suicide par scarification. Le *faire*, le pouvoir d'agir du démiurge, articule l'*être* et l'*avoir*. On retrouve ici une nouvelle fois le mythe du Golem, cette créature d'argile qui ne prend vie que sous l'influence de la présence graphique du démiurge qui lui donne un nom pour le rendre vivant. *La Piel que habito* met en scène une appropriation jusqu'à la dépossession, il s'approprie littéralement la peau de Vicente, suspendant ainsi son identité. Dans *Sharp Objects*, c'est la mère, Adora, qui veut prendre le contrôle des corps de ses enfants. Adora, dans la série, est toujours présentée dans l'obscurité, en intérieur, ou cachée par un chapeau dans les scènes se passant à l'extérieur. Elle apparaît en se dissimulant. Sur l'intégralité du corps de Camille Preaker, seuls son visage, ses mains et un cercle inatteignable par soi-même dans le centre du dos ne sont pas scarifiés. Ce petit cercle de peau est le seul espace corporel non touché par les cicatrices. Sa mère lui intime alors : « Someday I'll carve my name there[792]. » La mère veut s'approprier la zone vierge de toute inscription, pour signer le corps de sa fille. Le corps est le lieu privilégié de l'emprise sur autrui. Après cet épisode, la narratrice rêve que « [her] mother had cut [her] open and was unpacking [her] organs, stacking them in a row on [her] bad as [her] flesh flapped to either side. She was sewing her initials into each of them[793] ». C'est l'écriture sur le corps qui fait acte de prise de possession d'autrui, l'écriture du nom, la nomination qui incarne l'autorité dans la chair. Ce pouvoir de l'écriture sur le corps, Peter Greenaway le met en scène non pas par la scarification mais par la calligraphie sur la peau. Nagiko est, jusqu'à sa majorité et à chaque anniversaire, peinte par son père :

> When God made the first clay model of a human being, He painted the eyes… and the lips… and the sex. And then He painted in each person's name lest the person should ever forget it. If God approuved of His creation, He breathed the painted model into

---

[791] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 09 : 58. Traduction : « Ta peau est plus tendre que je croyais ».

[792] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 149. Traduction p. 231 : « Un jour je graverai mon nom – là. »

[793] *Ibid.*, p. 150. Traduction p. 231 : « Ma mère m'avait éventrée ; tandis que je gisais, chairs béantes, elle déballait mes organes, les disposait en rang sur mon lit, cousait ses initiales sur chacun d'eux. »

life by signing His own name.[794]

Plusieurs niveaux d'écriture sont repérables dans le film de Peter Greenaway. Le pouvoir patriarcal s'impose sur le visage de l'enfant calligraphié par son père, qui impose ainsi son rôle de créateur, en tant que père et en tant qu'écrivain. Pendant l'enfance, cette pratique se superpose à la lecture des notes de chevet de Sei Shonâgon, dame à la cour, dont Nagiko s'inspire pour elle-même devenir créatrice et reprendre la tradition initiée par son père. La voix-off du film est celle de Nagiko, racontant ses propres notes de chevet. Une fois devenue adulte, ces deux formes d'écrits (les notes de chevet et la calligraphie) conditionnement son rapport au monde. Nagiko n'est plus écrite par son père, mais elle cherche à retrouver la sensation de l'écriture calligraphique sur soi, et à l'apposer sur autrui pour imprimer ses écrits. « I would like to honour my father, becoming a writer[795] ». Elle incrustera sur les corps de treize hommes un livre corporel en treize chapitres (du « livre de l'innocence » au « livre de la mort »). Être écrite puis écrire : Nagiko se réapproprie une tradition, elle substitue le pouvoir féminin au pouvoir patriarcal. Dans une circularité, le dernier plan du film la montre reproduisant le rituel paternel en calligraphiant à son tour sa propre fille.

Michel de Certeau, dans *l'Invention du quotidien*, écrit que « le droit se "saisit" des corps pour en faire son texte. Par toutes sortes d'initiations (rituelles, scolaires, etc) il les transforme en tables de la loi, en tableaux vivants des règles et coutumes, en acteurs du théâtre organisé par un ordre social[796] ». Cette assertion se vérifie en littérature : chez Beaumarchais (*Le mariage de Figaro*[797]), le marquage du corps indique la possession du maître sur le valet. La littérature anglaise et *The Comedy of Errors* de Shakespeare révèle aussi cette assimilation entre la peau et la loi : « If the skin were parchment, and the blows you gave were ink, / Your own

---

[794] GREENAWAY, Peter, *op. cit.,* 00 : 02 : 44. Traduction : « Lorsque Dieu modela dans la glaise le premier être humain, il y peignit les yeux… et les lèvres… et le sexe. Et puis, il peignit le nom de chaque personnage de peur qu'on l'oubliât. Lorsque Dieu était satisfait de sa création, il insufflait la vie au modèle de glaise, en signant de son nom. »

[795] GREENAWAY, Peter, *op. cit.,* 01 : 00 : 48.

[796] DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 206.

[797] BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron, *Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*

handwriting would tell you what I think[798] ». Le pouvoir doit s'incarner sur la peau. Ce modèle trouve son paroxysme dans l'exploitation qu'en fait Franz Kafka dans la nouvelle « À La Colonie pénitentiaire », où le supplice est une peine proportionnelle à la gravité de la faute[799]. Le délit correspond à une somme équivalente de douleur[800]. Un appareil de torture écrit les textes des lois enfreintes sur les corps. La machine infernale est composée de trois parties : le lit où l'on étend le condamné, la dessinatrice et la herse qui comporte les aiguilles : « Il va l'apprendre [le verdict] dans sa propre chair[801] ». L'écriture se fait torture : « La véritable inscription ne concerne sur le corps qu'une étroite ceinture ; le reste du corps est réservé aux fioritures[802] ». Douze heures durant, la machine repasse sur la peau déjà incisée, pour la ciseler plus profondément encore. La machine ne fait alors plus d'inscription, elle perce la peau jusqu'à l'os, « la herse n'inscrivait plus, elle se contentait de piquer

---

[798] SHAKESPEARE, *The Comedy of Errors*, *in Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies*, 1623 [1594]. Traduit de l'anglais par Henri Suhamy, *La comédie des erreurs*, *in Comédies*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2013. p. 52-53. Acte III, scène 1, Traduction : « Si la peau était du parchemin, et vos horions une écriture, / Vous comprendriez ce que je pense, au vu de votre signature ».

[799] DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 12-13. Le droit de faire respect de la loi implique le droit herméneutique. Les magistrats ont le pouvoir d'interpréter les archives. Confiés en dépôt à de tels archontes, ces documents disent en effet la loi : ils rappellent la loi.

[800] *The Book of Blood* de Clive Barker offre un scène paradigmatique d'écriture sur le corps – reprenant la machine infernale de Kafka en la modifiant, en la déterritorialisant vers le genre fantastique, horrifique et *gore*. Simon McNeal invoque les morts, qui laissent des traces écrites de leur passage sur les murs. Ces phrases sont des fragments, des bribes, mais McNeal les réécrit afin d'en faire des phrases intelligibles. Les morts se vengent de la falsification de leur expression en faisant du corps de Simon le livre de leur souffrance. Ils s'approprient sa peau et la criblent de nouvelles traces, des traces sillonnées dans le sang et la chair. Pour les déchiffrer, Mary Florescu devra toucher la peau : l'écriture doit s'éprouver. BARKER, Clive, *The Book of Blood*, London, Sphere books, 1984.

[801] KAFKA, Franz, « In der Strafkolonie » [1919]. Traduit de l'allemand par Claude David, réédité à Paris, Gallimard, coll. folio classique, « À la colonie pénitentiaire », *in Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*, 2012, p. 65-107, p. 73.

[802] KAFKA, Franz, *op. cit.*, p. 79. On établira ici un parallèle avec le tatouage japonais, dont le nom du tatoueur est inscrit dans un petit carré de peau resté vacant.

[…] c'était tout bonnement un assassinat[803] ». Outre la force et la violence de ces images, cette figuration du pouvoir marque l'expression indélébile de la loi, que le pouvoir tente de faire littéralement intérioriser. La loi doit être inscrite dans le sujet pour qu'il la respecte, gravée dans son esprit.

Cette inscription de la loi sur le corps, cette loi imprimée à même le corps de façon insidieuse, engage vers la forme moderne de pouvoir s'exerçant sur la vie : le biopouvoir. Par « biopouvoir[804] », Michel Foucault entend le pouvoir sur la vie qui s'est développé depuis le XVIIème siècle sous deux formes principales : le corps comme machine (son dressage, la majoration de ses aptitudes) et le corps-espèce (contrôle des naissances, de la santé, de la durée de vie). Il s'agit d'une coercition des individus et des populations via la discipline des corps et la régulation de la santé. L'exercice du pouvoir mute, d'un privilège de vie et de mort par prélèvement, il devient renforcement des corps, contrôle, surveillance, organisation des forces qu'il soumet. Dès la deuxième minute du film de Pedro Almodovar, un gros plan se focalise sur les mains de Marilia (qui sont par extension les mains de Robert) versant des substances chimiques dans le verre de jus d'orange de Vicente/Vera. Plusieurs boîtes de comprimés sont lisibles : « Androgino », « estroginel », « antidepressil ». Ces médicaments fictifs ont des racines communes avec les termes « androgyne », « œstrogène » et « antidépresseur », trois substantifs qui caractérisent le personnage (androgynie, hormones féminines, dépression). De surcroît, pour calmer Vicente/ Vera lors de ses crises, Robert lui fait prendre de l'opium. L'ingérence médicale est également présente dans *Sharp Objects*, lorsque Camille Preaker est droguée par sa mère : « I turned back over, let my mother put the pile on my tongue, pour the thick

---

[803] *Ibid.*, p. 104.

[804] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, Tome 1 : La volonté de savoir*, *op. cit.* Le droit romain (puis le pouvoir monarchique) s'exprime comme une instance de soustraction, une forme de pouvoir souverain négatif qui donne la mort et laisse vivre tandis que le biopouvoir moderne fait vivre et laisse mourir. C'est un renversement qui s'effectue, le pouvoir s'exerce non plus en menaçant de mort (par la soustraction, le prélèvement, l'appropriation) mais en contrôlant les corps dans toutes leurs activités, par le contrôle et la surveillance, la discipline. Il ne détruit plus mais il contrôle : ce pouvoir s'exerce par la norme.

milk into my throat, and kiss me[805]. » Comme dans *La Piel que habito*, la relation instaurée est paradoxale, le soin devient torture, l'amour n'est possible que par la destruction de l'altérité et de l'identité de l'autre pour le conformer à ses attentes et le rendre docile. Le médecin a un savoir biographique de son patient, il peut en raconter l'histoire, témoigner de sa vie, ce qui relève de l'intrusion, de l'omniscience. Robert observe Vicente/Vera au quotidien, dans ses lectures, dans ses moindres gestes : « Te puedes presumir de tener la mejor piel del mundo[806] ». Le langage médical est lui-même une forme de biopouvoir. Les médecins monopolisent la parole sur le corps, faisant du malade un subalterne sans voix, dont le discours est inaudible. Le diagnostic, rétrospectif, et le pronostic, prospectif, sont les deux démarches de connaissance des corps qui sont aussi des modèles de la décision. Or la décision n'est pas collégiale : Robert agit seul, sans respecter l'avis de ses pairs.

Le corps ultra-performant du Diplo (corps diplomatique, corps appartenant à l'état) Takeshi Kovacs est un corps instrumentalisé, entraîné, imprégné d'hormones et de substances galvanisantes conférant un contrôle accru de la perception. Cette seule dénomination du statut, « Corps Diplomatique », « the Envoy Corps », indique que l'individu est perçu comme composante, comme « corps » de l'État qu'il représente, qu'il *envoys* (dont il est l'ambassadeur). Ce pouvoir coercitif entraîne une perte d'individualité et d'indépendance face aux pouvoirs militaires, politiques et économiques, transformant le sujet en une marchandise soumise aux impératifs des lobbys. La première direction des formes de biopouvoir exercées sur la vie considère le corps comme une machine, c'est l'anatomo-politique du corps humain. Elle vise le corps intime, son dressage, son renforcement, la majoration de ses aptitudes, l'augmentation de sa soumission et de son utilité, de ses performances. La seconde vise le corps en tant qu'espèce, support des processus biologiques à contrôler (naissances, durée de vie, niveau de santé, longévité) : c'est la biopolitique des populations par la discipline et la régulation des corps (fécondité, hygiène publique, etc). Les forces corporelles sont ainsi insérées dans le système de production

---

[805] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 193. Traduction p. 294 : « Je me suis retournée, j'ai laissé ma mère poser la pilule sur le bout de ma langue, me faire boire le lait épais et m'embrasser. »

[806] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 19 : 40. Traduction : « Tu peux te vanter d'avoir la meilleure peau au monde ».

capitaliste, ses forces majorées, mises à profit. Les corps s'insèrent dans l'appareil de production et s'articulent autour d'une norme commune. Le sexe est une composante majeure de ce dispositif puisqu'il discipline les corps en régulant les populations, une forme de micro-pouvoir donnant à la fois accès aux corps individuels et à l'espèce. Suivant la pensée de Michel Foucault, la société auparavant centrée sur sang (le pouvoir de verser le sang) est devenue une société du sexe (le pouvoir de renforcer l'espèce et la faire proliférer).

Le chirurgien tout-puissant possède le pouvoir de déshumaniser le corps, de le dépersonnaliser pour aspirer sa substance. Ce phénomène s'exprime notamment par la langue qu'il utilise. Le langage médical isole des morceaux du corps avec un discours savant et objectivant – voire réifiant. Les corps phagocytés des créatures n'appartiennent plus à leur possesseur, ils deviennent le langage d'experts, indéchiffrables, codifiés, mais dont le code échappe à celui qui habite le corps en question. La peau artificielle de Vera semble appartenir à Robert[807]. La figure démiurgique, en inscrivant sur les corps, inscrit sa loi sur autrui par l'intermédiaire d'un outil (le scalpel) afin de la conformer à sa norme. Le corps devient ainsi une donnée prévisible. Après la première opération de changement de sexe, Vicente/Vera demande : « ¿ Qué pasó ? », une question à laquelle Robert Ledgard répond froidement et cliniquement : « una vaginoplastia[808] ».

La langue médicale est une langue d'experts qui n'est pas accessible, si bien que la victime est impuissante face au médecin. Les traces des formes organiques sous forme de relevés s'organisent comme une cartographie du corps à déchiffrer, mais ce tracé nécessite des interprétations, il ne peut être ni suivi ni compris intuitivement. Pour décrire la recherche médicale, Maylis de Kerangal dit que :

> Il reconnaît ces formes, ces taches, ces halos, interprète ces auréoles laiteuses, décrypte ces impactes noirs, déchiffre légendes et codes ; il compare, vérifie,

---

[807] Le docteur Fukushi Masaichi collectionnait les peaux tatouées. Il donnait de l'argent et soignait gratuitement des individus tatoués/en cours de tatouage, à condition que leurs peaux lui reviennent *post mortem*. PONS, Philippe, *Peau de Brocart. Le corps tatoué au Japon*, Seuil, 2000, p. 121.

[808] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 01 : 19 : 32. Traduction : « Que m'avez-vous fait (que s'est-il passé ?) / Une vaginoplastie. »

recommence, fait son investigation jusqu'au bout.[809]

La langue médicale est codée, elle requiert un vocabulaire, la lecture d'un alphabet qui lui est propre. Même si la modernité tend à concevoir le corps uniquement dans sa représentation d'enveloppe (superficielle), le démiurge veut aller au-delà de l'enveloppe et modifier la chair, l'identité intrinsèque et subjective de son cobaye. L'altérité n'est pas respectée puisqu'il tente de redéfinir son rapport au monde, son être-au-monde : Robert pense non seulement que Vicente peut devenir une femme, l'accepter, mais qu'il peut également éprouver du désir envers lui et remplacer son épouse.

De ce décalage entre la créature et le créateur émerge une remise en question, un doute planant. Le désir prométhéen de l'homme devient une honte prométhéenne : la honte qui s'empare de lui devant l'humiliante qualité des choses qu'il a lui-même fabriquées et qui le dépassent. Ses produits changent plus vite que lui, il est en retard sur ses créations. C'est là l'a-synchronicité, le décalage prométhéen. À force d'essayer de se surpasser, il est dépassé. Selon Günther Anders, le second motif de honte est la mortalité humaine, ce que le médecin cherche à dépasser, à contrarier, « la seule chose qui ne soit pas notre œuvre, c'est notre propre mortalité. Elle seule n'est pas calculée[810] ». Pour trouver son immortalité, l'homme s'incarne dans ses produits, il se réincarne à travers ses productions : chaque objet le fait perdurer, notamment l'objet d'art, sans utilité et unique[811]. Sa durabilité est invulnérable aux effets corrosifs du temps, des processus naturels de destruction, puisque non soumise à l'utilisation quotidienne que font les vivants des objets d'usage. Faire œuvre par le corps revient donc bien à lui intenter une immortalité à travers sa transcendance. Dans *Les Yeux sans visage*, le docteur Génessier est en quête d'une jeunesse éternelle à travers la transplantation ; ce motif étant repris et prolongé dans *La Piel que habito* dans le but d'obtention d'une peau parfaite,

---

[809] KERANGAL, Maylis (de), *op. cit.*, p. 39.

[810] ANDERS, Günter, *op. cit.* p. 69.

[811] Hannah Arendt distingue l'objet d'usage de l'objet d'art, ce dernier ayant pour unique but d'apparaître, selon le critère du Beau. L'objet d'art est gratuit, dénué d'utilité. ARENDT, Hannah, *Between Past and Future* [1961]. Traduit de l'anglais par Barbara Cassin, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 2019, p. 269.

résistante à toutes les intrusions, indestructible.

Le chirurgien doit porter une seconde peau pour opérer. Pedro Almodovar, féru de mises en scènes[812] et de mises en abyme, déplace l'espace scénique au bloc opératoire. La séquence d'opération de Vicente/Vera souligne une ritualité de l'enveloppement et de la protection avant l'acte de perforation du corps : les mains ne doivent rien toucher avant d'être munies de gants. Le masque que porte Vicente/ Vera est inspiré de celui de Christiane, la fille du docteur Génessier (*Les Yeux sans visage*). Celui-ci cherche à guérir son visage défiguré en lui greffant la peau prélevée sur des jeunes femmes qu'il enlève avec l'aide de la gouvernante, double de Marilia chez Almodovar. La scène où l'on voit Alida Valli (la gouvernante) en Deux-Chevaux, sur une route, la nuit, fait écho à celle où le docteur Ledgard poursuit en voiture Vicente à moto. Lorsque Robert provoque l'accident qui lui permet de capturer Vicente, il porte un masque, une seconde peau qui le dissimule et le fait sortir de soi[813], autorisant la transgression. Une fois l'objet de convoitise capturé, le chirurgien l'emprisonne dans sa propre demeure, devenue prison, laboratoire et salle de torture.

Au-delà du film d'Almodovar, l'enfermement carcéral rappelle le sanatorium, qui, sous couvert de thérapie par isolement, est une forme d'incarcération cachée. Mise au repos de l'organisme, qualité de l'air et de la nourriture… Le malade y est confronté à sa propre mortalité, sa propre déréliction, que lui renvoient en miroir les corps des autres malades. Ainsi, dans leur regroupement, les délinquants sexuels sous le viaduc sont renvoyés à eux-mêmes en observant la misère des autres qui subissent le même sort d'exclusion. L'enfermement à l'oeuvre est une modalité de pénalité « incorporelle », comme nous l'avions déjà souligné au cours du chapitre I. Les corps ne sont pas directement touchés, mais ils sont placés sous une vigilance permanente, privés de liberté. Cet enfermement, nous le retrouvons explicitement

---

[812] Dans *Todo sobre mi madre* (1999), on retrouve la représentation d'*Un Tramway nommé désir* ; une photo dédicacée par la chorégraphe Pina Bausch apparaît dans *Hable con ella* (2002) ; un spectacle de travestissement dans *La Mala éducación* (2003).

[813] Les films d'horreur utilisent le masque comme outil de reconnaissance visuel des personnages opposants (*serial killers*, etc). *Halloween* (John Carpenter, 1979), *Scream* (Wes Craven, 1997) recourent au masque blanc, à la blancheur comme déshumanisation. Cette couleur comme recouvrement est un moyen non seulement de cacher l'identité, le visage sous le masque, mais aussi de figurer l'absence de sens moral, l'individu perdu, absent.

dans *La Piel que habito*, avec cette chambre panoptique[814] dans laquelle Vicente/ Vera est recluse. Il s'agit là d'un sanatorium modernisé et mêlé à un dispositif panoptique. Le malade est à la fois un cobaye à guérir et un exclu à surveiller. Ce dispositif fonctionne pour les quatre œuvres principales de notre corpus, où surveiller et punir sont les ligne directrices de lecture. Dans *Altered Carbon*, les enveloppes sont sous surveillance constante, tout comme chez Russell Banks : le Professeur est rattrapé par son passé, poursuivi par les autorités, et le Kid est à disposition de tous les regards et de toutes les surveillances dans le *National Sex Offenders Delivery*. Celui qui est soumis à ce type de pouvoir omniprésent intériorise les normes, les inscrit en lui. Les personnages sont circonscrits à un espace clos, clôturé, éloigné, mis en quarantaine. Historiquement, ce sont les femmes qui sont cantonnées à un espace délimité, assignées au foyer, qui ne doivent pas se montrer ni se mouvoir dans l'espace. Les personnages de notre corpus, écorchés vifs, bien qu'ils soient des êtres hybrides, des transfuges, restent dans le registre de la fixité géographique, comme si la crainte de la mutation engendrait la nécessité de leur repli. Ainsi, Camille Preaker est retenue dans la maison maternelle. L'emprisonnement est une façon de contenir, de retenir. L'enfermement crée un climat d'attente, d'apesanteur, d'absence à soi[815]. Chez Almodovar, les deux personnages sont présentés les uns après les autres, avant que le spectateur ne comprenne qu'ils partagent le même espace, la demeure « El Cigarral ». Ce choix de mise en scène les isole plutôt que de les mettre en relation. Chaque personnage est

---

[814] Architecture carcérale imaginée par Jérémy Bentham, le *panopticon* est une tour centrale d'où un gardien peut observer les détenus sans être vu par ceux-ci. Ce mécanisme de surveillance généralisée et omniprésente s'appuie sur un pouvoir visible (la tour) mais invérifiable (les détenus ne savent pas s'il sont actuellement regardés mais il doivent être persuadés de pouvoir l'être continuellement).

[815] Gilles Lipovetsky voit dans la généralisation des états dépressifs une désertion de la *res publica* ayant conduit à l'avènement d'un individu-Narcisse obsédé par lui-même. La solitude des XXème et XXIème siècles sont des solitudes indifférentes qui n'ont rien en commun avec les solitudes romantiques, spleenétiques, qui « désignai[en]t les âmes poétiques et d'exception » ; dorénavant « tous les personnages ici la connaissent avec la même inertie. Nulle révolte, nul vertige mortifère ne l'accompagne, la solitude est devenue un fait, une banalité de même indice que les gestes quotidiens ». LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, *op. cit.*, p. 55.

montré seul, dans son activité quotidienne – la recherche scientifique pour Robert qui monologue en exposant ses travaux, le yoga pour Vicente/Vera, et la préparation de nourriture pour Marilia. La suite de sa présentation inaugurale montre le chirurgien seul, dans sa voiture, puis dans son laboratoire personnel. Ce laboratoire, aménagé dans sa propre demeure, appuie la solitude de sa démarche. Il effectue ses recherches scientifiques sans appui extérieur. Robert est donc présenté dans trois espaces différents, qui sont toujours des espaces clos. Vicente/Vera, quant à elle, apparaît pour la première fois en image floue derrière des barreaux, emprisonnée, comme si elle était en cage. La suite de sa présentation la montre faisant des exercices de yoga, seule dans une pièce. Avec un montage parallèle présentant Marillia lui préparant son petit déjeuner puis le déposant dans le monte-plat, le spectateur suppose que c'est là son seul contact avec l'extérieur, ce qui est confirmé par le dialogue entre les deux femmes grâce à un interphone. Vicente/Vera est enfermée, et même si elle a quelqu'un à qui parler, ce n'est qu'indirectement. Les deux protagonistes sont donc présentés seuls. Lorsqu'un contact externe est supposé, ce n'est que pour mieux accentuer la solitude qui les enferme dans des espaces restreints avec des plans extrêmement serrés. Même lorsqu'ils sont en contact l'un avec l'autre, au bout de huit minutes de film, c'est dans une situation où l'un d'eux (Vicente/Vera) est inconscient, avant que Robert ne lui propose de l'opium. Le contact entre eux est un contact biaisé, qui a lieu par nécessité, et qui ne peut se mener sans l'intervention de substances psychoactives.

Les visages et les corps sont eux aussi emprisonnés. Dans *Les Yeux sans visage* et *La Piel que habito*, le masque a un statut particulier car il relève plus de la seconde peau que du masque purement rigide. Il épouse les traits des personnages féminins, semble mouvant : il leur colle littéralement à la peau. Ce masque blanc, inexpressif, neutre, ressemble à un visage, à la frontière entre animé et inanimé, vivant et mort. Le spectateur ne percevra pas de différence entre le visage artificiel du masque et le visage de Christiane après l'opération, une fois greffée d'une peau qui ne lui appartient pas. Celle-ci est finalement toujours absente – la peau de l'autre ne lui correspond pas, elle ne retrouve pas d'identité. Dans le film, les visages sont emprisonnés : peu de fenêtres, aucune perspective sur l'extérieur. Le masque que porte Vicente/Vera est une déclinaison du masque de l'acteur, qui lui permet de *per-*

sonare[816], de parler à travers une nouvelle couche d'identité. « Tout individu est un vestiaire de personnages qui lui collent à la peau[817] ». Le masque post-chirurgical que porte Vicente/Vera est du même type que celui de Christiane, une seconde peau de silicone qui maintient la peau endolorie tout en cartographiant une nouvelle identité.

Mettre un masque et créer des masques sont autant d'actions figuratives de l'ordre de la création. Chirurgien, médecin, démiurge sont à rapprocher de la figure de l'artiste créateur, du peintre, du sculpteur. « L'artiste répond que c'est la main, et non l'œil, qui doit épouser chaque texture, chaque irrégularité de chaque compartiment du pli[818] ». La peinture serait une vue à l'œil fermé, c'est là sa tactilité. Nous pouvons comparer le travail du peintre à celui du chirurgien, par le geste. La méthode de peinture du peintre Simon Hantaï (analysé par Georges Didi-Huberman) relève du pliage et nous intéresse dans son travail des matériaux. Il dépose de la matière sur une surface (la toile), la plie, et c'est ensuite le résultat de cette pliure qui disperse la peinture. Ce dépôt est une étoile, un nœud dynamique. Cette technique est un étoilement qui enkyste le temps dans le tableau, y enfermant sa mémoire par la technique du pliage qui fait empreinte et produit un nouvel espace. Ce nœud est tactile car il se place sur une surface tangible, « il invagine l'espace, créant poches et dedans repliés, tactiles ; dans un autre sens, il ouvre l'espace à l'étoilement[819] ». Le chirurgien lui aussi enkyste du temps dans le corps de Vicente pour le replier sur lui-même avant de déplier et de déployer le nouveau corps de Vera. Son geste de découpe au scalpel rappelle le geste sur lequel s'est arrêté Roland Barthes, le principe fondateur du peintre au Japon, « *alla prima*, qui veut que le trait soit tracé d'un seul mouvement, une fois pour toutes, et qu'en raison de la qualité même du papier et de l'encre, il ne puisse être jamais corrigé[820] ». Cette volonté de geste sans retouche sur un support parfait anime Robert Ledgard. Le démiurge prétend créer une entité parfaite et imiter le réel en construisant un nouvelle version du corps. Mais

---

[816] *Per* signifie « à travers » et *sonare* « faire entendre ».

[817] LE BRETON, David, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, *op. cit.* p. 184.

[818] DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Minuit, 1998, p. 66.

[819] *Ibid.*, p. 90.

[820] BARTHES, Roland, *l'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970. Réédité chez Seuil, coll. Point, 2005, p. 45.

l'aspiration mimétique suffit-elle pour insuffler la vie ? Si nous faisons un détour par *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, nous pouvons explorer les limites de la représentation : « Vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu[821] ! ». Le démiurge crée une représentation, qui ne correspond pas à l'idéal préconçu : la peau de Vicente/Vera reste fragile et altérable, elle échappe à Robert. L'ambition démiurgique est rattrapée par la réalité, la créature se concrétise à travers des modalités inattendues. Le geste créateur est donc focalisé sur le support, sur la peau devenue l'épicentre de son pouvoir – une peau qui s'avérera résistante et plus autonome qu'il ne le souhaiterait.

Le chirurgien fait une sorte d'*ekphrasis* grandeur nature. L'*ekphrasis*, figure stylistique littéraire, vise à décrire un œuvre d'art picturale à travers les mots. Robert décrit le corps qu'il veut créer, puis le concrétise. La créature devient ainsi sa création. Nous pouvons rapprocher cette démarche de la série de performances chirurgicales réalisées par la plasticienne-performeuse Orlan lors des neufs opérations du dispositif intitulé « La réincarnation de Sainte Orlan ». Orlan cite Eugénie-Lemoine Luccioni, rappelant que :

> La peau est décevante… Dans la vie, on a que sa peau… Il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on n'est jamais ce que l'on a… J'ai une peau d'ange mais je suis un chacal… Une peau de crocodile mais je suis un toutou, une peau de noire mais je suis un blanc une peau de femme mais je suis un homme ; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai. [822]

Par ses performance chirurgicales, Orlan tente de réduire cet écart, de ramener l'image interne à l'image externe, de se réapproprier son corps. L'une des premières photo d'Orlan se nommait justement *Orlan accouche d'elle-m'aime*. Elle dit faire de sa vie un phénomène esthétique récupérable[823], travaillant entre la figuration, la

---

[821] BALZAC, Honoré (de), « Le Chef-d'oeuvre inconnu », *in L'Artiste*, Paris, 1831 et 1832. Réédité chez Gallimard, coll. folio classique, *Le Chef-d'oeuvre inconnu et autres nouvelles*, 1994, p. 37-69, p. 41.

[822] LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *op. cit.*, p. 95.

[823] ORLAN, « De la self-hybridation aux cellules-souches », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 2009. Disponible sur : http://journals.openedition.org/actesbranly/451 [en ligne], consulté le 22/01/2018.

défiguration et la re-figuration.

Le chirurgien est apparenté non seulement à une figure démiurgique parce qu'il a un pouvoir jugulant sur les corps dont la vie – ou son arrêt – est livrée à sa merci, mais il est également proche de la figure de l'artiste-créateur. La créature devenant partenaire sexuel reprend le mythe de Pygmalion. Tel Pygmalion, Robert dort avec Vicente/Vera, fait l'amour avec elle, il cherche à en faire une créature docile, sans affects, et s'y attache progressivement. « Soy tu. Estoy hecho medida[824] ». Cette « medida », cette « mesure », cette échelle, est l'anthropométrie du chirurgien devenu sculpteur de corps. Dans *La Piel que habito*, l'opération est assimilée à la création d'un tableau graphique ou d'une sculpture, le scalpel se fait crayon ou poinçon[825]. Le chirurgien a l'aspiration de faire œuvre avec son scalpel qu'il utilise comme un crayon, un pinceau. Cette aspiration pour le plan graphique était présente dans l'hypotexte que constitue *Les Yeux sans visage*, aux scènes expressionnistes. *Les Yeux sans visage* mêle en effet une aspiration clinique, documentaire, à une esthétique expressionniste où le noir du sang est représenté comme de l'encre. Durant l'opération du visage, le sang se fait encre, l'écorché devient surface recouverte de projections. Le trait devient une ligne noire que l'incision va suivre. Cette ligne noire figure ainsi le désir de soulever la peau, d'en faire émerger le continent sous-jacent, de transgresser la peau pour saisir ce qui se passe en-deçà.

---

[824] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 21 : 10. Traduction : « Je suis à toi. Je suis faite à ta mesure ».

[825] On retrouve cette appropriation du corps par l'entaille de sa chair, l'inscription. Dans le milieu de la prostitution, le tatouage est une pratique récurrente qui recouvre des significations divergentes. Les proxénètes infligent à leurs employées des signes d'appartenance pour les avilir et affirmer la propriété de leur corps. Voir : *L'Apollonide : Souvenirs de la maison close*, film de Bertrand Bonello (2011).

« Au-delà des vêtements il y a la peau. Et au-delà de la peau ? Quel secret dissimule la nuit épaisse du corps, comment faire rendre gorge au désir enfoui dans le noir et qui ne s'arrache à l'autre qu'au prix de sa mort ?[826] »

A.3. La pulsion scopique : de la volonté de voir sous la peau

La peau différencie l'intérieur de l'extérieur, elle est la limite entre le domaine du visible et la vision d'horreur de ce qui devrait rester invisible – l'intérieur des corps. Elle se montre comme un horizon, une limite de la visibilité. Claude Bernard disait que l'« on ne pourra arriver à connaître les lois et les propriétés de la matière vivante qu'en disloquant les organismes vivants pour s'introduire dans leur milieu intérieur[827] ». La transgression menant du dehors au dedans est le paradigme même du savoir, de la volonté de saisir le corps débordant pour le contrôler, pour en extraire de la connaissance, pour combler une *libido cognosciendi*. « Du corps incisé par la lame du dissecteur s'échappe ainsi une substance anthropologique, culturelle, symbolique, qui ira imprégner, entre autres, la littérature et les arts à partir de la Renaissance[828] ». L'intérieur du corps a un pouvoir médusant. Sous le vêtement, la peau est stratifiée. Mais que cache la peau ? La nudité est un masque, un anonymat, un objet de recherche, masse de chair sur la table d'opération. Le corps écorché, dévêtu de son enveloppe, n'est plus qu'un amas informe de pièces. La peau, enveloppe protectrice, cache quelque chose qui n'est plus soi et que l'on souhaite découvrir en plongeant le regard à l'intérieur du mécanisme soigneusement emballé,

---

[826] LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 245.

[827] BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J-B Baillière, 1965, p. 173.

[828] TALAIRACH-VIELMAS, Laurence, et MANDRESSI, Rafael, « Introduction », *Mécaniques du vivant : savoir médical et représentations du corps humain*. Disponible sur http://epistemocritique.org/wp-content/uploads/2012/11/0-ArticleMe_caniquesIntroduction.pdf [en ligne], consulté le 17/02/2018.

scellé et caché aux yeux de l'homme. La formule de Paul Valéry, « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau », une fois prise dans son contexte d'énonciation, prend un tout autre sens : « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau, – en tant qu'il se connaît – Mais ce qu'il y a de… vraiment profond dans l'homme, en tant qu'il s'ignore… c'est le foie… Et choses semblables[829]…». Même en creusant au plus profond du corps, c'est la peau qui prévaut. Les viscères sont grossières et sans sensations, seule la peau se combine au cerveau, à la moelle, en transmettant des sensations. Lors de l'ouverture des corps dans *Altered Carbon* pour extraire la puce contenant la personnalité d'une enveloppe décédée, c'est une excavation qui s'effectue,

> There was the wet, cracking sound of cartilage being cut open […] [he] has choped the corpse's spine to gain access to the base of the skull, and now he was digging around with the point of the knife, trying to locate the cortical stack.[830]

La tentation de retourner la peau comme un gant, de faire apparaître les chairs, est un leitmotiv que l'on retrouve en arts visuels et plastiques. Jana Sterbak et sa *Vanitas : robe de chair pour Albinos anorexique* (voir annexes visuelles) est une robe faite de viande de bœuf crue cousue, dont le processus de vieillissement est rendu visible. L'étoffe de viande est une version radicale de l'étoffe de Peau d'Âne, aux vertus protectrices d'une chair portée comme carapace. L'ouverture du corps met en scène le sang, substance organique qui évoque la frontière, la limite entre l'intérieur et l'extérieur. Le sang doit demeurer à l'intérieur du corps : il maintient la vie lorsqu'il y reste et la menace lorsqu'il en sort. Les oeuvres littéraires creusent la peau mais ne traitent pas toutes directement de l'ouverture et du jaillissement du sang et des organes. Dans *Lost Memory of Skin*, les détails organiques sont éludés en ce qui concerne le Kid, mais ils manifestent les désordres alimentaires du Professeur. En effet, lorsqu'il s'agit de mentionner la sexualité, les termes crus sont présents pour attester du vocabulaire, du niveau de langue du Kid, plutôt que pour décrire la

---

[829] VALÉRY, Paul, *L'idée fixe ou deux hommes face à la mer*, *op. cit.*, p. 50.

[830] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 63. Traduction p. 79 : « Découper le cartilage dans un craquement humide […] [il] avait tranché une section pour avoir accès à la base du crâne et, à présent, il creusait à la pointe du couteau, essayant de localiser la pile corticale. »

matérialité de ces actes. Seule la digestion du Professeur fait l'objet de détails : « His stomach and intestines, injecting the undigested food with enzymes and chemicals, contract and expand and extrude[831]. » Le texte permet de découvrir les mécanismes inhérents à l'hyperphagie, le déroulement organique invisible après l'ingestion massive de nourriture. Un sentiment de malaise naît de cette description qui rend visible ce qui disparaît dans le corps, parce qu'ingéré. Ici, il n'est pas question du sang comme produit de l'intérieur, mais des sucs digestifs, des rouages intestinaux : il s'agit de l'espace caché du corps viscéral. Dans *Sharp Objects*, le texte permet au lecteur d'être toujours sur le fil, tendu entre évocation et description. Les scarifications peuvent ainsi être évoquées sans être décrites sous leur aspect réel (la citation des mots scarifiés rythme les événements en se réveillant au fur-et-à-mesure sur le corps de Camille Preaker). Mais lorsque la mention est descriptive, elle devient une évocation physique, charnelle, sanglante : « Slicing myself between my toes – *bad*, *cry* – like a junkie looking for one last veine[832] ». Une fois visibles, les matières organiques déclenchent de l'angoisse. Le sang est censé rester dans l'espace interne, il devient un danger lorsqu'il transgresse la frontière de la peau et coule à l'extérieur. On remarquera que le sang et la peau ont un pouvoir de figuration – et de fascination – commun. Tous deux figurent la fusion (à travers le cordon ombilical, fait de chair et de sang) ; à travers la notion de tabou qu'ils mettent en évidence (tabou du toucher et tabou du sang sortant du corps, avec les menstruations notamment). Le sang et la peau sont également des vecteurs de stigmatisation raciale (notions de sang pur et impur).

Le vivant se caractérise par sa faculté d'apparition, son étendue visible : « Vivre signifie seulement ciseler notre apparence, et ce n'est que dans notre apparence que se décide ce que nous sommes[833] » analyse Emanuele Coccia dans l'essai *La Vie Sensible*. La peau est l'organe qui permet d'être vu, un « poumon

---

[831] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 156 : « Alors que son estomac et ses intestins injectent leurs enzymes et leurs sucs chimiques dans la nourriture à digérer, alors qu'ils se contractent, se dilatent et se boursouflent ».

[832] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 63. Traduction p. 100 : « Telle un junkie qui cherche une dernière veine, je m'étais déjà coupée entre les oreilles – *mal, cri.* »

[833] COCCIA, Emanuele, *op. cit.* p. 131.

métaphysique[834] ». Cette puissance d'apparition incite le démiurge, aux désirs sans limites, à voir sous la peau fait partie de la visée démiurgique et de la *libido cognosciendi*. Celle-ci, pourtant, en usant de l'autopsie afin de voir de ses propres yeux, engendre un sentiment d'horreur lié à une révulsion du dehors et du dedans[835], une réversibilité. Le retournement de la peau offre la vision des organes, une révélation de la chair. « Le mouvement de la chair excède une limite en l'absence de la volonté. La chair est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence[836] ». Le corps cède au dépassement des organes qui se libèrent. Les organes, normalement invisibles, s'expriment alors en surface (par effusion de sang, jaillissement et convulsions). L'épanchement de l'intérieur vers l'extérieur transgresse tabous et frontière cutanée, accomplissant la putréfaction des chairs, l'immonde, le corps humain perçu comme une ordure en puissance.

La fluctuation des frontières et l'altération des limites est insécurisante mais il y a toujours une fascination, une tentation qui se fait tentative de voir ce qui est inaccessible à notre perception : l'intérieur, les organes vitaux. Alors que la surface offre l'expérience du tactile, l'intérieur ne laisse qu'une sensation diffuse, un brassage indéterminé, « comme un environnement intracorporel, ni absent ni vraiment présent, [un] flottement[837] » qui donne du relief à cet amas informe. Christiane, dans *Les Yeux sans visage*, a « une énorme plaie à la place du visage, avec des bords aussi nets que si l'on s'était servi d'un scalpel ». Seuls ses yeux sont intacts[838]. Le corps

---

[834] *Ibid.*, p. 133.

[835] L'artiste Mona Hatoum a fondé son installation *Corps étrangers* sur cette réversion, via un dispositif endoscopique faisant passer le visiteur dans un cylindre au cœur duquel les images de l'intérieur du corps de Mona Hatoum sont projetées. Cette vision outrepasse la frontière cutanée pour pénétrer dans le domaine de l'invisible. Le corps perd son individualité pour ne plus devenir qu'un lieu, lieu commun, espace partagé – voir annexes visuelles. Orlan conçoit également ses opérations comme des auscultations de soi-même, des autoscopies, visant la vision interne.

[836] BATAILLE, Georges, *op. cit.*, p. 93.

[837] ANCET, Pierre, *op. cit.*, p. 134.

[838] La volonté de voir le corps, de voir les dessous du corps visible va de pair avec l'évolution paradigmatique des maux modernes dont parle Susan Sontag. La tuberculose proposait un modèle de corps transparent par l'abondance de symptômes qui émergent (fièvre, toux,

souillé, retourné, dont l'interface ne joue plus le rôle de protection qui lui est attribué, est un corps monstrueux. « The person with a stigma is not quite human[839] » ; le Moi-peau s'altère, il n'enveloppe plus suffisamment l'intérieur qu'il a pour rôle de retenir et menace de s'écrouler.

Dans le cinéma d'horreur, c'est la perte de la peau qui marque la sortie de l'humain vers le régime monstrueux, inhumain. La momie est entourée de bandelettes, les zombis tombent en lambeaux, l'alien déchire le corps de l'intérieur : la peau est bien le passage entre le dehors et le dedans. Sans elle, le corps n'a plus de contenant, il devient informe. Or, l'informe est la figure même de la monstruosité, une entité sans contours, sans rebords, sans limites. C'est sous le régime de l'informe que le corps du Professeur est envisagé :

> A man submerged in a body as large as a manatee's, graceless, slow moving, arms and thighs rubbing themselves raw, seine and knee and ankle joints stressed nearly to the breaking point by the weight they must support.[840]

La peau est alors le rideau d'un petit théâtre[841] qui s'ouvre sur les organes. L'enjeu du film d'horreur est de souiller ce rideau.

Derrière la peau se cache un envers fait de viscères, de mécaniques étrangères à l'œil humain. Seule la douleur permet de localiser les organes en question, ou les dispositifs de radioscopie de ces organes – pour le cœur, l'électrocardiogramme se fait récit mais jamais ne montre visuellement. Alors qu'elle s'apprête à avoir un rapport sexuel avec l'une de ses proies, la créature humanoïde incarnée par Scarlett

---

lividité), le cancer, maladie moderne par excellence, fait peser sur le corps son opacité par l'invisibilité de ses symptômes. Seule la biopsie permet de le détecter, en faisant intrusion dans la chair, dans les organes mêmes.

[839] GOFFMAN, Erving, *Stigma*, *op. cit.*, p. 5. Traduction p. 15 : « Une personne ayant un stigmate n'est pas tout à fait humaine ».

[840] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 320. Traduction p. 411 : « Un homme immergé dans un corps aussi gros que celui d'un lamantin, sans grâce, dont les bras et les jambes frottent si fort les uns contre les autres qu'ils mettent la peau à vif, dont la colonne vertébrale, les genoux et les chevilles sont sur le point de céder tellement ils peinent sous le poids à porter. »

[841] Une expression empruntée à : ROUYER, Philippe, *Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, *op. cit.*

Johansson dans le film *Under the Skin* s'arrête brusquement pour prendre une lampe et un miroir afin d'observer son sexe, d'en voir l'intérieur. Mais cet intérieur se dérobe, invisible. Quand le corps se déshabille, délesté de ses couches d'artifices vestimentaires, il n'en reste rien, le mystère ne se résout pas, il fuit, s'éclipse, pour laisser place à du vide. À travers ce geste d'exposition des organes sexuels, c'est une mise en abyme de l'image pornographique qu'effectue Jonathan Glazer, de son aspiration à tout montrer, à soulever les peaux, à aller toujours plus loin dans la proximité entre la caméra et la peau, cherchant à abolir la distance entre l'œil du spectateur et le corps de l'acteur. Le lien entre vision d'horreur et vision pornographique vaut également pour *La Piel que habito*, où la mutilation, même si elle n'est pas directement montrée à l'écran, concerne un organe sexué (le sexe de Vicente devenu féminin).

L'horreur commence donc dans le littéral, dans le dépassement des limites. La représentation même de l'horreur réside en ce qui tranche, ce qui troue, ce qui écrase, ce qui pourrit, et leur corollaire mentale – ce qui torture l'esprit. Dans le cinéma *gore*[842], ce qui est dedans passe dehors. Cette esthétique est proche de la poétique carnavalesque de Bakhtine, avec ses principes de fusion, d'hybridation, et ses corps grotesques, béants. Le *gore* est une surenchère (de maquillage, d'effets spéciaux), « le gore revendique explicitement les artifices qui le constituent[843] ». Le

---

[842] Substantif ayant le sens de « sang ». « *To gore* » signifie aussi « écorner ». Le *gore* découpe, coupe, tranche, déchire, arrache. Comme le souligne Jean-François Desserre, la modernité coupe nettement, elle ouvre cliniquement les corps à l'aide de scalpels ; tandis que l'Antiquité démembre et déchire à mains nues. Dans le champ des arts plastiques, l'art moderne tranche des lignes (cubisme, dadaïsme, collages, minimalisme). Génériquement, le *gore* se décline en *gross-out* et en *body-horror*. Le *gross-out* désigne des films, souvent des comédies, qui emploient un humour du dégoût en investissant des objets abjects (scatologie, nudité, sexualité), visant ainsi à la répugnance. La *body-horror* désigne l'horreur viscérale, l'horreur naissant des mutilations, de l'ouverture du corps. DESSERRE, Jean-François, « Le cri du mou », *in Représenter l'horreur*, sous la direction de Frédéric Astruc, Aix en Provence, Rouge profond, coll. Débords, 2015, p. 99-127.

[843] ROUYER, Philippe, *op. cit.,* p. 14.

gore est le genre même du littéral[844], la réalité de l'objet désignée par la chose ; on transpose la chose en transposant le mot qui la désigne. Lorsque le nom se fixe sur la chose, on ne peut plus la déplacer : le littéral immobilise, il révèle le réel. À partir du moment où l'on figure l'objet désigné, par une représentation figurative, explicite, par une litote ou par un groupe nominal de substitution, l'horreur advient. L'horreur est accompagnée d'un qualitatif, qui lui est affiliée, le « malsain ». Comme le mentionne David Roche[845], l'emploi métaphorique de ce terme est lié à la réception d'une œuvre ; le malsain prend une dimension somatique qui exprime le malaise du spectateur, son ressenti corporel, sa réaction. Le malsain est ainsi la relation entre un sujet et un corps étranger, dont la dimension somatique ne peut être évacuée.

Le film d'horreur prend intentionnellement pour objet la peur elle-même ; alors que le *gore* vise à provoquer le dégoût. Dans ces films, c'est souvent le corps féminin qui est exploité comme laboratoire d'altérité à explorer, par l'exagération et la focalisation sur ses capacités spécifiques corporelles[846]. Le cinéma *gore* est transgressif[847] parce qu'il bannit le hors-champ. L'horreur devient son propre principe narratif, il n'y a plus d'histoire, plus de narration, seulement des effets. Le cinéma *gore* est sensitif, épidermique : il vise la réaction, pour créer une peur artificielle. Ce cinéma regorge de figures archétypiques, notamment celles du scientifique et du cannibale. Le *gore* est également un genre spatial, dans le sens où

---

[844] SAMOYAULT, Tiphaine, « Littérarité des rats », *in La question animale. Entre sciences, littérature et philosophie*, sous la direction de Jean-Paul Engelibert, Liliane Campos, Catherine Coquio et Georges Chapoutier, Rennes, Presses Universitaires, coll. Interférences, 2011, p. 231-242.

[845] ROCHE, David, *op. cit.*

[846] On pensera à *Carrie* (Brian De Palma, Redbank Film, 1977), où une adolescente isolée et brutalisée devient, à la suite de ses premières règles, une incarnation de la vengeance ; ainsi qu'à *Alien* (Ridley Scott, 20th Century Fox, 1979), archétype de l'intrusion d'un corps étranger dans le corps humain.

[847] Le *gore* a été initié dans les années soixante aux États-Unis par Herschell Gordon Lewis (*Blood Feast*, 1963). À cette époque, le réalisateur délaisse les films érotiques, récupérés par les grands studios, pour se heurter à un tabou qui fait encore résistance : ce qui ne peut être montré, ce qui ne peut être filmé, l'intérieur des corps. On notera en outre que dans les codes de ce nouveau genre, l'humour est le contrepoint du *gore* : l'hyperbole, la sur-représentation sont contrebalancées par un rire dû à l'excès, un rire qui est absent de notre corpus d'œuvres.

la transgression est une question de franchissement, d'intrusion, d'invasion, un cinéma du dedans et du dehors, du retournement de la peau pour exposer l'intérieur du corps. Le gros plan est sa focale de prédilection.

Les œuvres de notre corpus récupèrent ces éléments des esthétiques *gore*. Ses agents en sont les figures de médecins (le chirurgien Robert Ledgard, les médecins responsables du clonage dans *Altered Carbon*) mettant au point les changements d'enveloppe, qui sont des opérations chirurgicales. Des scènes de torture sont également présentes. Dans la dystopie créée par Richard Morgan, chaque individu a une pile corticale, en carbone modifié, qui contient les données de sa conscience. À sa mort, elle peut être replacée dans un nouveau corps, une nouvelle enveloppe, dans un cycle incessant. Cette technologie de l'enveloppe, fondée sur le changement d'apparence – c'est-à-dire le changement de corps – engendre une forme d'immortalité, qui a rendu possible une torture illimitée, en intensité et en durée : même si les sujets souffrent, ils ne peuvent pas mourir car ils seront toujours susceptibles d'être ré-enveloppés, implantés dans un nouveau corps, pour que la torture continue. « What d.h. storage has done is make it possible to torture a human being to death, and then start again[848] ». Ainsi, lorsque Takeshi Kovacs est torturé, on lui change son enveloppe afin qu'il devienne plus vulnérable, moins résistant : « They are going to decant me into some flesh with none resistance to pain that my current sleeve had. And while I was imprisoned there, they could do whatever they liked to that sleeve[849] ». Il se retrouve dans une enveloppe de femme, « female pain thresholds ran higher than male[850] », tout comme Vicente se retrouve également transmué en femme pour être emprisonné, torturé et violé par le chirurgien. La torture est récurrente dans *Altered Carbon*, et pas seulement sur les personnages principaux. Une prostituée que Takeshi Kovacs a utilisée comme informatrice,

---

[848] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 153. Traduction p. 190 : « Ce que le stockage a rendu possible est de torturer à mort un être humain et de recommencer. »

[849] *Ibid.*, p. 147. Traduction p. 183 : « Ils allaient me transplanter dans une chair ne bénéficiant pas de la résistance à la douleur de mon enveloppe actuelle. Et tant que j'y serais prisonnier, ils pourraient faire ce qu'ils voudraient ».

[850] *Ibid.*, p. 150. Traduction p. 186 : « Le seuil de douleur des femmes était plus élevé que celui des hommes ».

Louise, est ainsi torturée :

> It look as if they had cut slits in the skin oh her tights and then forced the wounds apart until they tore. Simple, crude and very effective. They would have made her watch while they did dit, compounding the pain with terror. [851]

La vision augmente l'horreur et la douleur, la vue rehausse la sensation du toucher. Le *gore* est un genre constitutif des deux œuvres précédemment citées, mais il ne suffit pas à les délimiter. L'intégrité du corps est représentée par une surface lisse, c'est pourquoi un corps abimé, une peau transgressée, seront les signes d'une défaillance qui attise la curiosité. La description de l'atteinte à l'intégrité du corps qui provoque la répulsion, par l'énumération, est modélisée dans *Frankenstein* :

> His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath ; his hair was of a lustrous black, and flowing ; his teeth of a pearly whiteness ; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips. [852]

Dans *Lost Memory of Skin*, l'énumération est également présente, dans une écriture neutre, détaillée et documentaire. Ainsi, le point de vue interne du corps et de ses organes est exposé, notamment en ce qui concerne le Professeur et les rouages du système digestif lors de ses crises d'hyperphagie :

> While his stomach and intestines, injecting the undigested food with enzymes and chemicals, contract and expand and extrude, and his involuntary organs, his kidneys, liver, pancreas, and colon, like miners deep in the dark of the earth, do their mindless slow work, and falls back to sleep. He sleeps soundly until the work of the dark recesses of hos bowels is complete, and then the ache in his cells gradually returns

---

[851] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 143. Traduction p. 179 : « Ils avaient dû tailler dans la chair de ses cuisses puis forcer les blessures à s'ouvrir jusqu'à ce qu'elle se déchirent. Grossier, mais efficace. Ils l'avaient sans doute forcée à regarder, augmentant la douleur par la terreur. »

[852] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 70. Traduction p. 118 : « Sa peau jaunâtre dissimulait à peine le lacis sous-jacent de muscles et de vaisseaux sanguins. Sa chevelure était longue et soyeuse, ses dents d'une blancheur nacrée, mais cela ne faisait que mieux ressortir l'horreur des yeux vitreux, dont la couleur semblait se rapprocher de celle des orbites blafardes dans lesquelles ils étaient profondément enfoncés. Cela contrastait aussi avec la peau ratatinée du visage et de la bouche rectiligne aux lèvres presque noires. »

and wakes him again.[853]

Traditionnellement, le film d'horreur joue sur la dialectique du champ et du hors-champ : chez Georges Franju, on perçoit la peur par l'intermédiaire des personnages (avec des dialogues sans contrechamp). En effet, on ne voit pas dans un premier temps le visage de Christiane à l'écran, mais seulement les réactions qu'elle entraîne sur le visage des autres personnages. Christiane fait l'objet d'un hors-champ lors du premier dialogue dans lequel elle apparaît. Sans contrechamp, on ne voit que le visage de l'assistante avec qui elle parle. Le spectateur ne voit pas l'objet de l'horreur (le visage) mais il peut seulement observer les réactions à son encontre, s'imprimant sur les autres visages, en miroir. Le visage de Christiane n'apparaît jamais à l'écran. Le hors-champ est un espace de menaces cachées. L'horreur advient lorsque ce champ caché devient visible à l'écran, lors de la scène d'opération[854] dans laquelle la peau du visage est retournée : le chirurgien la décolle et la retire, laissant apparaître le dessous, la chair à vif, écorchée. Le franchissement de la peau par le scalpel morcelle la matière, fait sortir l'intérieur, qui est exorbitant, informe. *La Piel que habito* est également un film traversé par une dialectique entre le geste de cacher et celui de montrer. Omniprésence des caméras de surveillance, personnage vêtu uniquement d'une seconde peau, sont autant de signes qui montrent le corps frontalement. L'écran sur lequel les images filmées en temps réel de Vicente/Vera apparaissent est un écran à taille humaine, ce qui révèle la volonté qu'a Robert de la posséder, de la faire sienne, de s'approprier son corps. Lorsque Vicente/Vera se sait regardée par Robert et qu'elle s'approche de la caméra de surveillance située dans sa chambre-prison, son visage apparaît en gros plan sur l'écran sur-dimensionné du chirurgien. Par opposition, le visage brûlé de l'épouse de Robert reste hors-champ, caché. Cette dissimulation reprend ainsi la construction des *Yeux sans visage*. Les miroirs des *Yeux sans visage* sont devenus noirs, dissimulés. Les surfaces

---

[853] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 120. Traduction p. 156 : « Alors que son estomac et ses intestins injectent leurs enzymes et leurs sucs chimiques dans la nourriture à digérer, alors qu'ils se contractent, se dilatent et se boursouflent, que d'autres organes au fonctionnement involontaire – ses reins, son foie, son pancréas, son gros intestin –, tels des mineurs au fond des ténèbres de la terre, effectuent leur lent travail aveugle, il se rendort. »

[854] FRANJU, Georges, *op. cit.*, 00 : 46 : 41.

réfléchissantes doivent disparaître pour ne pas risquer de renvoyer Christiane à sa propre image – comme pour Gal, l'épouse brûlée de Robert Ledgard dans *La Piel que habito*. Mais il reste toujours les vitres, les fenêtres, les reflets sur les lames. Le seul moment où le spectateur peut entrevoir le visage de Christiane, c'est lorsqu'elle ôte son masque pour toucher le visage de sa suppléante (une jeune fille retenue et anesthésiée de force par le docteur Génessier afin de lui prélever sa peau). Lorsque celle-ci reprend alors ses esprits dans le vague, sous les effets du chloroforme, la caméra devient subjective[855]. Nous avons alors son point de vue et nous apercevons une surface floue, noircie : c'est le visage de Christiane, défigurée.

Les Yeux sans visage réserve le paroxysme de l'horreur lors de la scène d'opération, lorsque la peau du visage est lentement découpée au scalpel puis soigneusement décollée de la chair d'une victime anesthésiée. Pas de cris, pas d'effets : ce sont la froideur médicale et la précision du geste qui la rendent inquiétante et non une surenchère de sang ou de cris qui ne ferait que répondre à des codes cinématographiques connus et donc rassurants.

Après avoir énoncé les règles de l'esthétique de l'horreur et du *gore*, nous relevons ainsi que les œuvres de notre corpus traversent ces genres sans s'y arrêter, sans se définir exclusivement par ces codes. Ainsi, notre corpus transgresse les normes génériques, opérant une déterritorialisation de l'horreur et désamorçant les attentes des lecteurs et des spectateurs. Pedro Almodovar le souligne pour décrire son oeuvre : « C'est une histoire où il se passe des choses horribles mais j'ai voulu les raconter sur un mode austère, presque sévère. Et c'est nouveau pour moi. Il se passe des choses sanglantes mais je n'ai pas voulu montrer le sang. Je l'ai fait de façon stylisée. [856]»

Une société fondée sur l'exhibition – le *spectacle*[857] de soi, contexte dans lequel s'inscrit notre corpus – se fonde sur la loi implicite de tout voir, tout faire, tout dire. Cette problématique d'une surveillance généralisée s'est déplacée d'un point de vue panoramique à un point de vue microscopique, assouvi par les nouvelles

---

[855] *Ibid.*, 00 : 42 : 08.

[856] « *La Piel que habito*. Présentation du dernier film de Pedro Almodovar à Cannes. », *op. cit.*

[857] DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

technologies intrusives. Les *little sisters*[858] (surveillance diffuse via l'ensemble des liens créés sur les réseaux sociaux) sont les formes modernes de *Big Brother* (instance de surveillance insaisissable et omniprésente). Cette nouvelle sous-surveillance (surveillance d'un point de vue interne, de la part de la personne même qui est impliquée dans le dispositif à travers son *smartphone*), opère un déplacement de la peur pour chacun d'entre nous d'être surveillé par une instance insaisissable mais omniprésente (*Big Brother*) vers une surveillance plus diffuse : celle de l'ensemble des liens que nous créons à travers la multitude de réseaux sociaux. Telle est la situation du Kid, dont l'état juridique et la condamnation sont connus et accessibles à tous : « A quick Google search under convicted sex offenders and up pops the National Sex Offenders Registry which links straight to www.familywatchdog.us[859]. » Avec ce mode opératoire de l'accessibilité, nous sommes passés d'une surveillance évidente, « *one to many* », centralisée par un « *Big Brother* » à une surveillance diffuse, « *many to many* », où chacun possède un fragment de vie de l'autre. Ce « tout voir », c'est le monde mis en scène dans *Altered Carbon*, où les habitations sont gérées par des intelligences artificielles qui transforment l'humain en une base de données exploitables et commercialisables.

Cette société du « tout voir » (voir sous les corps, tout connaître de l'intimité d'autrui) nous mène à la question de la pornographie, terrain d'interrogation majeur de *Lost Memory of Skin*. La pornographie est le genre même du « tout voir ». En effet, celle-ci abat trois digues : celle de la pulsion scopique – la pornographie vise à tout montrer ; le dégoût – la pornographie ne protège pas de l'abject (les corps exposés n'ont plus de limites entre l'intérieur et l'extérieur) ; et la compassion – le morcellement de l'image fait du corps une matière informe. Les corps y sont béants, transparents, juxtaposés, éclatés et réduits à l'organe perçu en gros plans. La pornographie ne saisit pas dans la totalité et la singularité mais par fragments réducteurs – en l'occurrence, à l'organe sexuel. Ces corps anonymes ont des visages

---

[858] CHIPCHASE, Jan, « Big Brother / Little Sisters ». Disponible sur : http://janchipchase.com/2008/02/big-brother-little-sister/ [en ligne], consulté le 03/02/2018.

[859] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 15 : « [Elle procède] *via* Google à une recherche rapide sur les délinquants sexuels condamnés avec son lien direct au site www.familywatchdog.us. »

figés qui ne sont plus que des masques muets[860]. Tout se concentre sur les organes sexuels. Répétition, performance, visibilité, génitalité : l'individu n'est qu'un prétexte, interchangeable. Michela Marzano définit la pornographie moderne par la pulsion scopique non endiguée par la pudeur, le désir de tout voir, jusqu'à l'intérieur du corps. En montrant l'intérieur des corps, la pornographie veut abolir un mystère qui ne parvient pas à être résolu (« autrui est secret parce qu'il est autre[861] »), afin de combler la pulsion scopique. Le corps y est béant[862], transparent. Le gros plan systématique fait vidéoscopie, montrant une vision viscérale du corps et de son intérieur qui prend en otage le spectateur, emprisonne son regard. Le film *Matador* d'Almodovar (1986) s'ouvre sur un personnage se masturbant, non pas devant des images pornographiques mais devant les images du film de Mario Bava *Sei donne per l'assassino* (*Six femmes pour l'assassin*, 1974), figurant des démembrements et des scènes de torture. On retrouve cette aspiration chez Robert Ledgard, « el olor de la carne quemada la embriagó[863] ». Le *gore* devient une nouvelle forme de pornographie, dans son aspiration à tout montrer. Les comportements alimentaires sont aussi touchés par un devenir-pornographique, montrant tout sans distanciation[864]., comme nous le constatons dans l'outrance du Professeur qui s'alimente avec une opulence morbide et obsessionnelle. L'alimentation est touchée par deux forces contraires, tiraillée entre hygiénisme (diabolisation de certaines catégories d'aliments, stigmatisation des obèses qui y succomberaient) et consumérisme (multiplication des denrées et des points de vente, théâtralisation et mis en scène de la nourriture). Le désir de tout voir, cherchant à remédier au « secret d'autrui parce qu'il est autre » comme l'énonçait Jacques Derrida, est présent dans chaque oeuvre. Les personnages sont lestés de liens inexistants et insuffisants ;

---

[860] MARZANO, Michela, ROZIER, Claude, *Alice au pays du porno. Ados : leurs nouveaux imaginaires sexuels*, Paris, Ramsay, 2005.

[861] DERRIDA, Jacques, *Papier Machine*, *op. cit.*, p. 397.

[862] Nous pensons à l'oeuvre de Francis Bacon, qui se situe dans le débordement, la chair ouverte, aux limites de l'informe. La peau est une membrane trouée, l'épiderme se confond avec les viscères.

[863] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 40 : 18. Traduction : « L'odeur de chair brûlée l'enivrait ».

[864] APFELDORFER, Gérard, *op. cit.*

l'altérité leur est inaccessible. Chacun tente de pallier à ce manque, par des moyens qui mettent en jeu le retournement de la peau (chirurgie, alimentation, changement d'enveloppe, scarifications). La chair retournée sidère (que ce soit par l'incorporation, par l'ingestion, par le *gore* ou la pornographie). La peau doit cacher ce dessous qui rappelle la mortalité, la putréfaction, la brutalité organique. Pour contrer ce corps trop saillant, dont les rouages sont trop présents, c'est alors la figure mécanique du corps artificiel qui s'impose. Celui-ci (figuré notamment par le Cyborg) dérange les catégories classiques, les dualismes, il impose une figure où l'organique a cédé la place ou cohabite avec le mécanique. Cette nouvelle alliance entre l'ordre technique et l'ordre physiologique vise à augmenter les capacités humaines, à substituer au corps organique un corps performant.

B. Conquérir de nouvelles formes de corporéité

« On verra qu'il n'est pas question de "littérature transhumaniste" (j'entends de littérature de science-fiction ou d'anticipation), mais de ce que la littérature a à nous dire sur les nouvelles technologies appliquées au corps vivant[865] ».

B.1. *Trans*, *post* : vers un autre corps

L'Organisation Mondiale de la Santé définit la santé comme étant « un état de complet bien-être physique, mental et social, et ne consist[ant] *pas seulement* en une absence de maladie ou d'infirmité[866] ». C'est en écho avec ce « pas seulement » que vont se construire les tentatives *post*humaines et *trans*humaines. Comme le souligne David Le Breton, le corps contemporain est le résidu d'une triple coupure, d'un triple retrait[867] : des autres (individualisme) ; de lui-même (dualisme) et du cosmos (devenu simple milieu de l'homme), une triple coupure que la technique va tenter de résorber en lui substituant des artefacts. Le posthumain s'approprie la notion de palimpseste à travers la conception d'un corps moderne conçu comme « un palimpseste constructif métabolisant le corps[868] ». La chair est une matière malléable, la mémoire corporelle maintient un souvenir du corps *princeps*, avant l'hybridité, qui reste latent, en suspens, tel un palimpseste, tel Vicente caché sous Vera.

Les images linguistiques, littéraires, textuelles sont récurrentes dans le

---

[865] CHAOUAT, Bruno, *L'Homme Trans. Variations sur un préfixe*, Paris, Léo Scheer, coll. Variations, 2019, p. 18.

[866] « Comment l'OMS définit-elle la santé ? ». Disponible sur : http://www.who.int/suggestions/faq/fr/ [en ligne], consulté le 15/10/2018.

[867] LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990. Réédité en collection Quadrige, 2013. p. 47

[868] BARON, Denis, *op. cit.*

discours autour du renouvellement de l'image du corps. Isabelle Quéval[869] considère le corps moderne comme un hypertexte, une structure faite de renvois incessants, dont la lecture n'est pas linéaire (l'hypertexte fait référence à un texte antérieur, l'hypotexte). Cette hypertextualité fait résonner les parties du corps les unes avec les autres, mais également le corps et ce qui lui est étranger. Il est d'abord nécessaire de définir les notions de posthumain et de transhumain, qui, toutes deux, partagent une vision de l'homme comme une créature en puissance, jamais accomplie, en construction incessante. La chair est une matière malléable, le posthumain abolit la frontière entre le corps et le monde, proposant un nouveau corps humain infiniment potentiel. L'*homo faber* devient *homo techno*, la technique s'insère dans le corps, l'intention se prolonge dans la machine, l'anthropotechnie humanise la machine,

> les limites de l'intervention technologique sur le vivant sont celles des possibilités naturelles du vivant. Quand l'art humain atteint un degré de sophistication qui lui permet de s'intégrer harmonieusement au vivant, il se fait oublier comme artifice et rejoint le naturel. [870]

Le *trans* est transgression, révolte contre l'hétéronymie, recherche des possibilités. Pourtant, la problématique parcourant posthumain et transhumain est bien celle d'une échappée de la condition humaine, notamment de la reproduction naturelle et de la mortalité. Vera se situe dans la généalogie culturelle de la femme artificielle[871], tandis que Takeshi Kovacs réveille les interrogations autour de la dualité corps-esprit et de l'immortalité à travers les réincarnations successives dans différents corps.

Les Maths d'*Altered Carbon* conservent des clones de leur enveloppe dans des matrices fœtales stockées dans des hangars. Les deux fils conducteurs de la

---

[869] QUÉVAL, Isabelle, *Le Corps aujourd'hui*, *op. cit.*

[870] FAGOT-LARGEAULT, Anne, « Le Vivant », *in Notions de philosophie*, tome 1, Gallimard, coll. folio essais, p. 231-300, p. 295.

[871] L'andréide de Villiers de l'Isle Adam (*L'Ève future*, 1886) ; Ligeia d'Edgar Allan Poe (1838) ; Coppélia d'Hoffman (*L'Homme au sable*, 1817) font partie des représentations archétypiques de la femme artificielle. Au cinéma, ce sont les figures de Maria (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) et Rachel, la replicant de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) qui ressurgissent. Plus récemment, *Her*, de Spike Jonze (2014), dans lequel l'intelligence artificielle se manifeste sous la forme d'une voix féminine, sans corps.

problématique Cyborg sont ceux de la (re)production et de la mortalité, ici vaincus par les renaissances dans des cuves[872] :

> I came trashing up out of the tank, one hand plastered across my chest searching for the wounds, the other clutching at a non-existent weapon. The weight hit me like a hammer and I collapsed back into the flottaison gel.[873]

Le posthumain concerne l'introduction de la machine dans l'homme, l'homme qui se prolonge dans la machine (par des prothèses), « l'ordre des machines n'[est] pas le signe d'une extériorité ni d'une complète étrangeté, mais bien le prolongement extériorisé d'une intériorité, le complément prothétique d'un sujet humain qui modè[le] le monde à son image[874] ». Le transhumain concerne l'homme augmenté (Humain augmenté ou H +), ou plus exactement ses capacités augmentées artificiellement (recours aux médicaments). Ces mouvements ont pris naissance à travers la fiction et notamment les dystopies, dont *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), film questionnant le statut du corps et la frontière entre corps naturel et corps artificiel. Humains et androïdes y sont tellement semblables qu'ils se confondent. Les modifications du corps concernées sont soit dites *esoplastiques* – chimie, pharmacologie, génétique – ou *exosplastiques* – exosquelettes, nanotechnologies.

Le préfixe *post* est déterminant par rapport au *trans*, trois sens pouvant en découler. *Post* signifie toujours la chronologie, l'après, désignant ontologiquement ce qui est postérieur à l'humain, ce qui vient après l'humain – après une nature humaine établie pendant des siècles, que les technologies viennent bouleverser. Le

---

[872] La cuve fait référence à l'expérience de pensée d'Hilary Putnam, *Brain in a Vat* [les cerveaux dans une cuve, 1981]. Il s'agit d'imaginer que nos cerveaux ne font que de recevoir des stimulis artificiels et non issus de notre corps, remettant en question toutes les données sensorielles que nous recevons. Cette expérience a été notamment utilisée dans le film *The Matrix* (Lana et Lilly Wachowski, 1999) ainsi que *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999).

[873] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 9. Traduction p. 16 : « Je me suis débattu dans la cuve, une main crispée sur la poitrine pour chercher mes blessures, l'autre serrant une arme inexistante. Mon poids m'a tiré en arrière et je suis retombé dans le gel de flottaison. »

[874] MELLIER, Denis, « Altérités médiatiques : corps monstrueux et conflits d'images », *in Hybrides et monstres. Transgressions et promesses de cultures contemporaines*, sous la direction de Lucile Desblache, Paris, p. 233-243, p. 240.

post peut également être lu historiquement, en soulignant que nous sommes les produits d'une époque plutôt que des successeurs nettement séparés d'elle. La troisième déclinaison se recentre ainsi que sur le langage et la construction du réel. Le post-moderne est un outil de construction de la réalité. Dans l'univers d'*Altered Carbon*, il est possible d'augmenter son corps par des implants qui complètent les sens (« sticking racks of hardware into themselves[875] »), d'ingérer ou de diffuser des hormones afin de modifier les comportements. L'augmentation accessoirisée du corps est considérée comme *human enhancement* – augmentation de l'être humain[876]. L'ajout, le corps surnuméraire, est caractéristique de la science-fiction. L'entreprise transhumaniste de *La Piel que habito* vise à la fois l'homme augmenté et l'humain augmenté – en tant qu'espèce, par transformation génétique. Human entendement implique donc à la fois le corps individuel et le corps espèce, dans une modification totale de la condition humaine incarnée. Ainsi, « la différence entre le génie génétique, la médecine réparatrice et le body-art n'existe plus : la science dessine le corps et les artistes sont les médecins de nos corps[877] », souligne Bernard Andrieu.

Dans les faits, nous sommes déjà augmentés : notre mémoire l'est par les livres, les agendas, les pense-bêtes ; nos jambes par les vélos et l'automobile ; la résistance de notre corps par des vaccins. Outre l'augmentation « mécanique », l'évolution chimique de l'homme occupe une place prépondérante dans les théories du posthumain. Ces évolutions sont les plus actuelles, déjà délimitées par Alain Erhenberg dans *La fatigue d'être soi* : la médicalisation des vies fait partie des modes d'institution de la personne, qui commence en 1940 avec l'électrochoc et se déplace vers les produits psychoactifs que l'ont retrouve dans *Altered Carbon* à travers un

---

[875] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 28. Traduction p. 38 : « S'incruster du matériel à l'intérieur du corps ».

[876] Sur l'augmentation, voir : Comité Consultatif National d'Éthique pour les Sciences de la Vie et de la Santé, avis n°122« Recours aux techniques biomédicales en vue de « neuro-amélioration » chez la personne non malade : enjeux éthiques ». Disponible sur : http://www.ccne-ethique.fr/sites/default/files/publications/ccne.avis_ndeg122.pdf [en ligne], consulté le 18/06/2018. Voir annexes textuelles.

[877] ANDRIEU, Bernard, *Être touché, Sur l'haptophobie contemporaine*, Paris, La Maison Close, 2004, p. 64.

usage généralisé de substances psychoactives. On trouve notamment le « Merge nine[878] », qui sont des « Empathin derivates, tailed with Satyron and Ghedin enhancers[879] ». Ces produits inventés sont des substances médicamenteuses visant à augmenter l'excitation du sujet, déclenchant des réactions chimiques dans le corps de ceux qui vont le sentir. Plus loin, on apprend la source de ces « empathins », issue de données naturelles de la biochimie corporelle, cible la production de phéromones (substances chimiques produites par les glandes endocrines, déclenchant des réactions comportementales entre individus de la même espèce) :

> Initial pheromones of attraction between bodies appeared to undergo a form of encoding the longer said bodies were in proximity, binding them increasingly close [...] Speeding up or interrumpting the effect had met with mixed results, one of which was empathin and its derivates.[880]

On trouve également les « subsonics[881] », projetés dans l'air ambiant et visant à apaiser les populations (par exemple, dans les salles d'attente, les hôpitaux, les commissariats), rendant indifférents aux sources de tension et à la colère.

Les avis favorables promus notamment par l'Association Française Transhumaniste[882], verront dans le transhumanisme un simple prolongement de ce que la technique produit depuis des siècles, qui servirait à détacher l'homme de toutes les contraintes qu'il subit, afin que l'être humain puisse sans cesse « devenir plus ». Le transhumanisme s'articule autour de quatre axes thématiques. Le premier se positionne dans la continuité de la médecine, en faveur d'une augmentation des performances du corps. Le deuxième vise à lutter contre le vieillissent, à prolonger la vie pour faire durer la longévité. Le troisième axe concerne l'intelligence artificielle,

---

[878] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 118. Traduction p. 149 : « Fusion 9 ».

[879] *Ibid*. Traduction : « Des dérivés d'empathines, combinés avec du Satyron et du Ghedin ».

[880] *Ibid*., p. 232-233. Traduction p. 286-287 : « Les phéromones initiales de deux corps attirés l'un par l'autre subissaient une forme d'encodage : plus longtemps lesdits corps étaient à proximité, plus ils étaient intensément liés [...] [des biochimistes] avaient fait des essais et joués en laboratoire. Résultat, l'empathine et ses dérivés. »

[881] *Ibid.*, p. 196. Traduction : « Subsoniques ».

[882] Voir le site du mouvement transhumaniste, Association Française Transhumaniste. Disponible sur http://transhumanistes.com [en ligne], consulté le 08/02/2017.

la robotique, visant soit à copier les robots, à les prendre pour modèles, soit à s'en implanter (puces, prothèses…). Enfin, le dernier axe concerne la conquête spatiale. Les oeuvres de Pedro Almodovar et de Richard Morgan s'inscrivent dans ces axes : performances du corps et lutte contre le vieillissement pour *La Piel que habito* ; robotique et la conquête spatiale pour *Altered Carbon*.

À l'inverse, les détracteurs du transhumanisme – nous reprenons notamment ici les arguments d'Anne-Laure Boch, neurochirurgienne[883] – critiquent ces quatre axes directeurs autour desquels s'articulent les arguments du transhumanisme. Le prométhéisme technique et médical ne peut que se solder de graves effets secondaires. Le prolongement toujours plus poussé de la durée de vie et son extension par la quête de l'immortalité font déjà partie de notre réalité – et s'incarnent dans la prolifération anormale de cellules, le cancer[884]. Robotique, intelligence artificielle, ajouts prothétiques sont autant d'inventions qui serviront l'ordre du marché et c'est au final le complexe techno-commercial qui sera plus gagnant que l'humanité, ainsi que l'utilisation militaire qui s'ensuivra. De la sorte, l'effacement du stress post-traumatique engendrerait des tortionnaires non atteints moralement par la portée de leurs actes, ce que l'on voit dans *Altered Carbon* : « What d.h. storage has done is make it possible to torture a human being to death, and then start again[885]. » Enfin, la conquête spatiale témoigne surtout d'une angoisse et d'une insatisfaction de la part des transhumanistes, en recherche d'ailleurs et se permettant de souiller la planète actuelle avant d'en coloniser et détériorer une autre. C'est principalement l'argument techno-commercial et anticapitaliste qui est ici le plus puissant, l'amélioration relevant d'un asservissement aux forces du marché pour

---

[883] Ces arguments sont issus de la table-ronde « L'homme de demain sera t-il toujours un être humain ? » de la journée d'étude *Aux limites de la vie : Faut-il aller plus loin ?*, organisée par l'Espace Éthique de Bourgogne-Franche-Comté, samedi 18 novembre 2017. Programme disponible sur : http://www.erebfc.fr/userfiles/files/colloque2017/colloque/Programme.pdf [en ligne], consulté le 18/11/2017.

[884] On citera aussi la télomérase, enzyme qui prolonge la vie en réparant les chromosomes. Son absence est la cause du vieillissement de nos cellules, et par conséquent de notre organisme. Paradoxalement, sa présence est la source de pérennisation des cellules tumorales.

[885] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 153. Traduction p. 190 : « Ce que le stockage a rendu possible est de torturer à mort un être humain et de recommencer ».

une efficacité du travailleur toujours plus forte. Le rêve de ré-enchanter le monde[886] est limité par une nouvelle dépendance à l'altérité technologique. Le transhumanisme serait alors une amélioration des forces économiques qui réduit l'humain à des performances statistiques. Hannah Arendt voit dans le désir de prolonger l'existence humaine un désir d'échapper à l'emprisonnement terrestre, à la condition humaine, en substituant un ouvrage de nos propres mains à l'existence telle qu'elle est donnée. Le progrès technique engendre une rupture épistémologique entre le savoir-faire et la pensée, entre les choses que nous sommes capables d'accomplir, de produire, et l'élaboration que nous pouvons en faire. Nous ne serions plus apte à comprendre nos évolutions et nos productions :

> It would be as though our brain, which constitutes the physical, material condition of our thoughts, were unable to follow what we do, so that from now on we would indeed need artificial machines to do our thinking and speaking.[887]

Le langage perd progressivement son pouvoir, notamment parce que les sciences ont institué une langue de symboles mathématiques intraduisible en mots assimilables. Or, chaque action fait sens à partir du moment où il est possible d'en parler. Les faits, les objets intelligibles passent par l'intermédiaire de la formulation qui crée une intercompréhension. Est-ce parce que l'on sait faire que l'on doit faire ?

Cette question est au cœur de *La Piel que habito*, œuvre qui se situe au carrefour de deux traditions en science-fiction. En effet, deux scénarios se dégagent

---

[886] *Post human*, exposition de plasticiens (Damien Hirst, Matthew Barney, Cindy Sherman…) ayant eu lieu en 1992 explorait la plasticité du corps à l'aube du XXIème siècle, l'hybridation comme une avancée, un *human-enhancement* reliant la technologie à l'esthétique et de la capacité de l'art à faire office de mesure, de raisonnement bioéthique. Au lieu d'une régulation, « notre chair et celle des autres êtres vivants assistent à une véritable surenchère de recompositions, d'hybridations, de transformations, grâce à la convergence des (nano)-technologies, des manipulations (bio)-génétiques, de l'informatique et des flux capitalistiques mais sans le moindre égard pour la sphère esthétique ». BOURLEZ, Fabrice, *op. cit.*

[887] ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, *op.cit.*, p. 3. Traduction p. 10 : « Tout se passerait comme si notre cerveau, qui constitue la condition matérielle, physique, de nos pensées, ne pouvait plus suivre ce que nous faisons, de sorte que désormais nous aurions vraiment besoin de machines pour parler à notre place. »

dans l'usage de la science-fiction en littérature. Tout d'abord, il s'agit soit d'élaborer les conséquences futures (sociales, politiques, psychologiques) des inventions présentes ; soit d'imaginer des inventions à venir[888]. En effet, l'idée de la création d'une peau nouvelle par transgénèse est une réalité exploitée à travers les greffes de peau et les fausses peaux. Mais la généralisation et le remplacement d'un corps intégral par cette peau exploitée en laboratoire relève de la fiction. *La Piel que habito* répercute et traduit cette avancée scientifique majeure dans la recherche médicale pour en faire la médiation, la traduction fictive de savoirs réels qu'elle altère et manipule pour en faire une création détachée de la science. C'est une quête de sens identique, une tension, une *libido sciendi* semblable qui anime les deux pôles disciplinaires de la création, une même recherche de l'inconnu.

Le corps n'est pas posthumain dans *Sharp Objects*, mais il est modifiable, coupable, car insatisfaisant. Le corps de Camille Preaker teste ses potentialités. Il cherche à devenir autre par l'outil tranchant, qui lui ajoute des mots, qui l'augmente de hiéroglyphes taillés dans la chair. Amma, sa jeune soeur, cherche aussi à se transcorporer en se transformant en un personnage mythique et anxiogène, une « ghostly woman[889] » :

> Amma had stolen one of our pristine white sheets and fashioned it into Grecian dress, tied up her light-blonde hair, and powered herself until she glowed. She was Artemis, the blood huntress [...] Amma had whispered [...] *It's a game. Come with me, we'll play.*[890]

En se mettant dans la peau d'un personnage mythologique, l'adolescente de treize ans n'est plus elle-même. L'habit la transcorpore et l'ouvre à toutes les transgressions. Amma est un personnage à trois visages : l'adolescente hors de la vue

---

[888] Le premier courant, imaginant les conséquences des inventions présentes, est illustré par les fictions d'Orwell, de Ray Bradbury, de Margaret Atwood ou encore d'Aldous Huxley. Le second s'incarne notamment à travers l'œuvre de Jules Verne.

[889] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 247. Traduction p. 371 : « Femme spectrale ».

[890] *Ibid.,* Traduction p. 371-372 : « Amma avait volé un de nos draps immaculés, s'était façonné une robe grecque, avait attaché ses cheveux blonds très clairs et s'était poudrée pour avoir la peau scintillante. Elle était Artémis, la chasseresse sanguinaire [...] *C'est un jeu. Suis-moi, on va s'amuser.* »

familiale, la petite fille respectant les codes maternelles, et la jeune fille qui se travestit pour transgresser – et tuer. Amma est en recherche d'un autre corps que le sien. Lorsque Camille l'aperçoit pour la première fois hors du domaine familial, Amma est :

> [...] The prettiest. Her flushed face had the roundness of a girl barely in her teens and her hair was parted in ribbons, but her breats, which she aimed proudly outward, were those of of grown woman. A luck grown woman.[891]

Cette description ne vaut qu'en-dehors de la sphère filiale, loin du regard maternel. En effet, sa mère, Adora, a pour habitude de l'habiller telle une enfant, une poupée, selon des codes puritains. Ainsi, l'adolescente qui se donne des allures de femme, apparaît dans la maison parentale comme « an unseen presence[892] », une adolescente absente. Dans ce contexte, Amma est :

> A little girl with her face aimed intently at a huge, four-foot dollhouse, fashioned to look exactly at my mother's home [...] in a childish checker sundress [...] She looked entirely her age – thirteen – for the first time since I'd see her. Actually no. She looked younger now. Those clothes were more appropriate for a ten-year-old.[893]

Amma change selon sa situation en domaine externe ou en espace interne. Dans ce dernier, sa mère l'infantilise à travers le vêtement et la maison de poupée. Ces deux éléments – vêtements et maison de poupée – vont être les vecteurs d'une inversion, d'un retournement retors. Être grimé permet de devenir autre, quelqu'un d'autre. Le critique et théoricien du cinéma Philippe Rouyer, lors d'une conférence intitulée *Filmer la peau : érotiser le corps*, dit que « derrière ce masque, derrière cette autre

---

[891] *Ibid.*, p. 11. Traduction p. 24 : « [...] La plus jolie. Son visage aux joues roses avait la rondeur d'une préado et ses cheveux étaient départagés par une raie irrégulière, mais sa poitrine, qu'elle faisait saillir avec fierté, était celle d'une femme. »

[892] *Ibid.*, p. 30. Traduction p. 51 : « Une présence invisible. »

[893] *Ibid.,* p. 42. Traduction p. 70 : « Une fillette dont toute l'attention se concentrait sur une énorme maison de poupée, conçue pour être la réplique exacte de la maison de ma mère [...] Elle portait une robe de petite fille à carreaux [...] Pour la première fois depuis que je la croisais, elle paraissait parfaitement son âge – treize ans. En fait – non. Elle semblait plus jeune dans cette robe qui aurait mieux convenu à une fillette de dix ans. »

peau, on peut être comédien[894] ». Il faut mettre une seconde peau devant la peau organique pour acquérir la liberté d'être quelqu'un d'autre — pour le comédien, celle de jouer un personnage ; pour Amma, celle qui lui permet de devenir Artémis chasseresse et de tuer. Les vêtements, pour Amma (se dégager de l'autorité maternelle), pour Adora (infantiliser ses filles), et pour Camille Preaker (masquer ses cicatrices), sont un masque, un déguisement social qui cache leur véritable personnalité.

Bernard Andrieu[895] parle de transcorporation pour désigner le posthumain qui sur-humanise le corps en augmentant ses capacités, ses potentialités, qui modifie le vécu corporel de l'homme en l'hybridant, en transformant les interfaces et leurs matériaux biologiques. La transcorporation matérialise le changement par un métissage du corps dans une nouvelle composition. L'être transcorporé reste double, il ne passe pas d'un état à un autre mais appartient à deux régimes simultanés qui cohabitent en lui. La chimère a une double identité, elle est issue d'une fusion incomplète qui maintient la différence dans le même ; c'est un phénomène d'assemblage, une composition, à la différence de la métamorphose qui n'est pas une conversion mais un état – plutôt qu'une transition. La transcorporation n'est pas un abandon du corps mais un état hors de ses limites, ou un déplacement de ses limites vers de nouvelles possibilités, en intégrant l'incorporation de techniques.

Dans le posthumain, le vivant et la machine entretiennent des relations complexes qui sont faites à la fois d'antagonismes et d'analogies, de concurrence et de superpositions, d'images en miroir et de contre-images. S'acquittant des rôles de copie, de modèle, de métaphore ou de substitut de l'humain, la machine peut aller jusqu'à échanger ses caractéristiques avec le vivant : si la machine est humaine, l'homme en contrepartie peut se transformer en être artificiel. L'altérité monstrueuse définit une nouvelle topographie du corps, celle d'une altérité technologique, de l'introduction d'une matière inerte qui le défamiliarise. La machine est une création

---

[894] ROUYER, Philippe, *Filmer la peau : érotiser le corps* [conférence]. Disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/x4knk42 [en ligne], consulté le 14/02/2018.

[895] ANDRIEU, Bernard, « Se transcorporer. Vers une autotransformation de l'humain ? », *in La Pensée de Midi*, n° 30, 2010, p. 34-41. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00563332/document [en ligne], consulté le 07/01/2018.

de l'esprit qui entretient avec le vivant des relations d'exclusion et d'interpellation, devenant substitut, copie ou modèle.

Avec les changements de perception suscités par la technique, que ce soit l'accélération, la distanciation ou la médiatisation (Hartmut Rosa, Walter Benjamin, Paul Virilio), les fonctions des cinq sens ont elles aussi changé. Les extensions corporelles, organes sensoriels artificiels et autres prothèses technologiques, créent de nouvelles formes de communication, tout en nous renvoyant aux possibilités limitées de nos sens. Le cinéma de David Cronenberg est justement traversé par l'invasion corporelle entraînant une mutation. La mutation se crée toujours à partir d'un interstice, d'une faille dans l'interface qui ouvre l'intérieur sur l'extérieur. Une lésion, c'est-à-dire une fissure, une rupture de la matière, est à son origine. La mutation se développe : d'interne, elle devient externe, visible. Dans *Crash*[896], tout se mêle, tout se confond : sang, huile de moteur, essence, fluides corporels. La voiture exprime la compulsion des hommes à changer le réel, à compresser et contrôler l'espace et le temps. Le cinéma de Cronenberg crée une corporéité polymorphe : *Crash* met en scène des corps prothétiques, où l'accident de voiture est un prétexte pour créer des cicatrices (investies telles des organes sexuels) et des suppléances du corps – béquilles, prothèses. Avec *Rage*[897], la femme a une excroissance phallique qui jaillit sous son aisselle ; avec *Vidéodrome*[898], l'homme se transforme en magnétoscope vivant ; avec *eXistenZ*[899], les corps sont composés de bioports (trous percés à la base du dos à partir desquels ils peuvent se connecter à des interfaces). Dans son œuvre, la technologie crée de l'isolement, et fait que l'homme ne se sent plus responsable de ce qu'il façonne. Les objets technologiques distancient les choses, créent une autre réalité. Cette autre réalité a besoin d'être nommée, d'où l'émergence de nouveaux termes, de nouveaux concepts, tels le *Cyborg*, « nom propre du câblage intrusif et invasif tel qu'on le rencontre le plus souvent dans la

---

[896] CRONENBERG, David, *Crash*, Alliance Communications Corporation, The Movie Network, Recorded Picture Company et Téléfilm Canada, 1996.

[897] CRONENBERG, David, *Rabid*, Cinema Entertainment Enterprises, DAL Productions, The Dibar Syndicate, 1977.

[898] CRONENBERG, David, *Videodrome*, Filmplan International II, 1983.

[899] CRONENBERG, David, *eXistenZ*, Alliance Atlantis Communication, 1999.

fiction[900] » et l'*Organorg*, « assemblage machine-organisme pensé comme un outillage à la fois extérieur et intérieur, sans boucherie ni amputation, un organisme outillé, doté de nouveaux organes[901] ». L'Organorg, à la différence du Cyborg, est équipé, mais il ne subit pas d'intrusion brutale dans sa chair. Ces deux figures nous intéressent dans l'élaboration des personnages *trans* étant donné qu'elles redéfinissent l'altérité et l'hétérogénité, la cohabitation protéiforme au sein d'un corps. Une nouvelle fois, l'écart entre les deux concepts, Cyborg et Organorg, est dû à la transgression de la peau : Organorg conjure « la scène primitive sanguinolente qui place la mutilation subie au fondement de l'histoire. La communication magnétique permet de dégonfler l'horreur gothique liée à la hantise du composite[902] ». Dans notre corpus, c'est bien le Cyborg qui est figuré – tout en gardant à l'esprit les représentations utopistes, critiques, ironiques, que l'on décèle à la suite de la pensée de Donna Haraway et de Thierry Hoquet. Le Cyborg, paradoxalement, est une entité conçue pour et par l'artifice, mais rattrapée par l'organique, le sang, la chair, la peau retournée et mise à jour. Corps sanglant découpé chez Almodovar, corps issu de liquide lymphatique chez Richard Morgan : l'intrusion est devenue la nouvelle norme. « I collapsed back into the floatation gel [...] and gasped. Gobbets of gel poured into my mouth and down my throat[903] ». L'homme n'hésite plus à s'artificialiser, à nourrir son corps d'altérité : « On Harlan's World people are still a bit averse to sticking racks of hardware into themselves but it looked as if Earth was going to be different proposition[904]. »

---

[900] HOQUET, Thierry, *op. cit.*, p. 57.

[901] *Ibid.*, p. 56.

[902] *Ibid.*, p. 62.

[903] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p . 10. Traduction p. 16 : « Je suis retombé dans le gel de flottaison [...] je me suis étouffé. Des globules de gel ont coulé dans ma bouche et le long de mon estomac. »

[904] *Ibid.*, p. 28. Traduction p. 38 : « Sur Harlan, les gens hésitaient encore à s'incruster du matériel à l'intérieur du corps, mais il semblait que la mode soit différente sur Terre. »

« L'identité est construite grâce à l'identification. Le soi est tissé d'autres[905] ».

B.2. Artificialité, altérité : lorsque la peau est devenue étrangère

Le seul épigraphe présent dans notre corpus est un prélude à *Lost Memory of Skin* issu des *Métamorphoses* d'Ovide : « Now I am ready to tell how bodies changed into different bodies[906] ». Nous avons préalablement vu que la structure du roman est définie par le renouvellement (reprise de numérotation de chapitre à chacune des parties). Métamorphoses, mutations, identités instables et malléables : le soi est tissé d'autres, le corps est fragmentaire, innervé par l'extérieur. Le latin *ibrida* l'indique en effet : l'homme hybride est constitué de « sangs mêlés ». Sang mêlé d'encre, sang déstructuré par la matière ajoutée : l'homme modifié – qu'il soit augmenté, tatoué ou médicamentalisé – n'est plus un organisme naturel mais il est artificialisé, enveloppé d'une couche tégumentaire supplémentaire, stratifié par l'artifice qui imprègne sa peau et se diffuse dans son corps. Victor Frankenstein en émet le constat : « We are unfashioned creatures, but half made up[907] », soulignant l'incomplétude de l'être humain.

Néanmoins, la création artificielle tend au mimétisme : Victor Frankenstein crée à partir de morceaux humains, Robert Ledgard veut faire de Vera un double de Gal. Dans Les *Yeux sans visage*, la scène d'opération est filmée en temps réel (plus de cinq minutes), ce qui accentue cette aspiration à reproduire la réalité lors de l'engendrement d'un nouveau corps. La peau doit conserver son intégrité car elle constitue un moyen de reconnaissance. Le cinéma, par son dispositif même, ne peut convoquer l'*haptique* (le sens du toucher), car il est *optique*. Pour être en mesure de

---

[905] HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2008, p. 158.

[906] BANKS, Russell, *op. cit.*, Traduction : « Me voilà prêt à dire la façon dont des corps se sont transformés en d'autres corps ».

[907] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 25. Traduction p. 80 : « Nous, humains, sommes des créatures incomplètes, ne vivant qu'à moitié ».

dévoiler les peaux, il doit alors les considérer comme des révélateurs, des motifs visuels. En effet, les caméras vidéos et les caméras numériques utilisent des « *sensors*[908] » comme éléments digitaux pour faire une image avec de la lumière. Ce mot récent (apparu dans les années 1930) vient du « *sense* » anglais, utilisé pour les sens liés à la perception : vue, toucher, ouïe, goût et odorat. Le « *sensor* » se définit comme un organe du sens, agissant avec sensation, pour créer une image. Une aspiration mimétique parcourt le processus de (re)création de la peau, qui doit apparaître de façon organique, donnant l'impression du vivant, visant à faire correspondre le corps synthétique avec le corps humain. La peau accueille l'ambition mimétique par sa capacité à faire support, ce que soulignait Balzac dans *Le Chef d'oeuvre inconnu*, une oeuvre que nous avons déjà mentionnée comme modèle d'aspiration démiurgique. Frenhofer constate que le saisissement d'un tableau ne peut advenir que par la carnation de la chair. Lorsque « le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines et les fibrilles qui s'entrelacent en réseaux sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine[909] », la création reste incomplète. Une création, une représentation ne sera pleinement mimétique que si elle est en capacité de faire une réplique des subtilités de la peau humaine.

Les récits faisant la genèse de créatures artificielles se déroulent en trois étapes[910] : la créature est issue de matériaux de base (souvent des combinaisons) ; l'homme intervient pour la fabriquer, assembler les matériaux et lui donner une forme humaine ; enfin c'est une intervention externe qui l'anime. Cette structure ternaire est l'héritière d'une conception dualiste de l'existence, où la technique fabrique mais où un autre type de savoir, mystérieux, transcende et insuffle la vie. Le démiurge doit apposer son sceau dans la chair de sa créature (le père de Nagiko chez Peter Greenaway, qui écrit sur le visage de sa fille à chacun de ses anniversaires et

---

[908] VANDENBUSSCHE, Raphaël, *La peau en cinéma numérique* [mémoire de fin d'études, La Fémis]. Sous la direction de Jean-Jacques Bouhon et Pierre-William Glenn, 2015. Disponible sur : https://www.femis.fr/IMG/pdf/la_femis_memoire_vandenbussche_2015.pdf [en ligne], consulté le 07/05/2020.

[909] BALZAC, Honoré (de), *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 42.

[910] BRETON, Philippe, *À l'image de l'homme. Du golem aux créatures artificielles*, Paris, Seuil, 1995.

signe sur sa nuque). Cette marque signe le corps artificiel comme un peintre signe son œuvre.

Mais la réalité qui suit l'acte de création est de l'ordre de la chute : la créature artificielle est jugée monstrueuse par son altérité. L'archétype du monstre comme rebut de la société a été défini par Mary Shelley dans *Frankenstein*. En effet, le monstre est engendré mécaniquement, à partir de morceaux de corps issus de lieux mortuaires : « I [Victor Frankenstein] dabbled among the unhallowed damps of the grave [...] I collected bones from charnel-houses [...] The dissecting room and the slaughter-house furnished many of my materials ». Ces charniers et ces salles de dissection recueillaient à l'époque les dépouilles d'hommes et de femmes n'ayant pas eu droit à des sépultures, des corps de parias, en trop, jugés indignes des rites funéraires. Le corps stigmatisé est un corps excédentaire, que le consensus social cherche à faire disparaître. Ce sont les mêmes corps que décrit Russell Banks : « They were men beyond redemption, care, or cure, both despicable and impossible to remove and thus by most people simply wished out of existence[911] ». Des hommes mis à l'écart, oubliés, laissés sans soins, sans abris, voués à tirer leur nourriture des poubelles des plus riches, entassés : « It is hard to know if they are twenty men living under the causeway, or even a hundred[912] ». Leurs corps sont cachés de la réalité sociale, absents aux yeux de la société. À une autre échelle, le corps du Professeur est lui aussi un corps excédentaire, auquel le regard n'est pas en mesure de s'habituer : « No matter how many times you see him, he never looks normal[913] ». Cette aspiration à faire disparaître ce qui est trop divergent, Pedro Almodovar l'incarne à travers Vicente/Vera. Non seulement le corps masculin de Vicente est porté disparu, mais sa nouvelle version, Vera, est aussi invisible, absente au monde extérieur, car enfermée chez le chirurgien.

---

[911] BANKS, Russell, *op. cit.*, p. 90. Traduction p. 119 : « Des hommes inaccessibles à la rédemption, aux soins ou aux traitements, méprisables mais impossibles à éloigner, et donc des hommes dont la majorité des gens souhaitait simplement qu'ils cesse d'exister ».

[912] *Ibid.*, p. 33. Traduction p. 50 : « On a du mal à savoir s'ils sont vingt à vivre sous le Viaduc, ou cinquante, ou même cent ».

[913] *Ibid.*, p. 224. Traduction p. 289 : « peu importe le nombre de fois qu'on le voit, il ne paraît jamais normal ».

Dans le système carcéral d'*Altered Carbon*, les corps délinquants sont effacés, c'est-à-dire que la puce contenant leur personnalité est détachée de leur enveloppe initiale, mise en sommeil et stockée dans des centres de rétention ; tandis que leur enveloppe devient disponible pour de nouvelles puces. *Altered Carbon* réactualise le mythe du corps par création fragmentaire à travers un monde dystopique dans lequel c'est l'implantation d'une puce dans un organisme nommé « *sleeve* » (c'est-à-dire « enveloppe ») qui donne une incarnation à chaque individu. « *The sleeve* » peut désigner soit le corps avec lequel la personne est naturellement née, dans lequel la pile corticale (pile contenant la personnalité) est implantée une fois le développement du foetus achevé[914] ; soit un corps récupéré lors d'une réimplantation. Cette opération, « neddlecast download[915] », consiste en l'implantation de la pile corticale, un outil technologique qui contient tout ce qui fait un individu : « Whatever you feel, whatever you're thinking, whatever you are when they store you, that's what you'll be when you come out[916] ». Une ré-implantation peut avoir lieu pour plusieurs raisons : si l'enveloppe *princeps* est tuée ou meurt, la pile sera réimplantée ; si l'individu a transgressé la loi, l'emprisonnement consiste à enlever la pile de son enveloppe pour la placer dans un centre de stockage où la personnalité sera donc conservée, comme en hibernation, sans pouvoir s'incarner.

« I work by absorption [...] Whatever I come into contact with, I soak up, and I use that to get by[917] ». Tel est le fonctionnement de Takeshi Kovacs : s'approprier les qualités de l'autre, que ce soit par l'étreinte, par l'inspiration, par l'ingestion, dans un geste constructif et métabolique. La romancière Sophie Fontanelle écrit que « la vie

---

[914] Dans *Altered Carbon*, lorsqu'une femme enceinte perd son enfant, celui-ci meurt et ne peut être ré-enveloppé car sa pile corticale ne lui a pas encore été implantée. MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 87 : « [She] was six months pregnant at this time. She lost the child as a result of the beating. You physically can't fit a spinal stack into a fœtus, so that made it real death ». Traduction p. 110 : « [Elle] était enceinte de six mois à ce moment-là. On ne peut pas implanter une pile corticale sur un fœtus, c'était donc une vraie mort ».

[915] *Ibid.,* p. 7. Traduction p. 13 : « Injection ».

[916] *Ibid.*, p. 9. Traduction p. 15 : « Vos sentiments, vos pensées, votre personnalité au moment du stockage… Vous retrouverez tout en sortant. »

[917] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 34. Traduction p. 47 : « Je travaille par absorption [...] Je suis en contact avec quelque chose, je l'absorbe et je m'en sers pour m'en sortir ».

physique, c'est un autre qui vous la donne[918] ». Le nécessaire détour par l'altérité se matérialise par le terme de « plastique » dans la chirurgie plastique, qui insinue non seulement l'adjonction de matière artificielle, chimique, mais aussi une conception du corps dans sa plasticité, malléable, un corps mécanique, de poupée – pour se référer à la tradition de la Coppélia d'Hoffmann[919]. Le corps est modifiable dans ses profondeurs, par mutation de sa structure, de ses formes, de ses composés. Bernard Andrieu y voit la substitution d'une « Peau-moi » au « Moi-peau » de Didier Anzieu, une matière auto-engendrée, « la délimitation intérieur/extérieur ne retient plus le sujet au dedans d'une représentation mentale de son corps ; le sujet éprouve la nécessité physique de s'externaliser pour réaliser dans la matière sa définition[920] ».

La sensation altère le corps en le confrontant à des éléments étrangers, et les modifications corporelles redéfinissent ses contours. Au cœur de cette construction en métamorphose permanente, nourrie d'altérité, se noue une typologie des « presque-humains[921] » comme les nomme Thierry Hoquet, une typologie à laquelle Takeshi Kovacs, le personnage principal d'*Altered Carbon*, correspond traits pour traits. « The specs are quite remarkable. Reinforced chassis, the bones are all culture-groin marrow alloy jointed with polybond ligamenting, carbon-reinforced tendons[922]». Les prouesses physiques de ce personnages et ses capacités sont liées à cette instrumentalisation du corps, innervé par des matériaux exogènes, artificiels, qui le renforcent. Parmi ces formes fictionnelles[923], le Cyborg et l'Organorg se

---

[918] FONTANELLE, Sophie, *op. cit.* p. 107.

[919] HOFFMANN, Ernst Theodor, « Der Sandmann », *in Nachtsücke* [1816]. Traduit de l'allemand par Henri Hegmont, *L'Homme au sable*, Paris, Sillage, 2018.

[920] ANDRIEU, Bernard, « Somaphore et corps biosubjectif », *in Multitudes*, n° 16, 2004, p. 59-69. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-2-page-59.html [en ligne], consulté le 14/09/2018.

[921] HOQUET, Thierry, « Cyborg, mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humain », *in PostHumains. Frontières, évolutions, hybridités*, *op. cit.*, p. 99-118.

[922] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 228. Traduction p. 282 : « Les caractéristiques de cette enveloppe sont remarquables. Châssis armé, os articulés avec un alliage de moelle de culture aux ligaments polyliés, tendons renforcés au carbone ».

[923] Parmi ces entités on trouvera six figures. Tout d'abord, le « Cyborg » et l' « Organorg ». Ensuite, le « Mutant », qui désigne une variante naturelle, sans intervention humaine

dégagent pour caractériser les figures de notre corpus, étant deux modes de conjugaison entre l'organique et la technique. Thierry Hoquet définit une troisième catégorie, dans laquelle rentre Vicente/Vera. En effet, la créature d'Almodovar ne relève pas du Cyborg mais de la catégorie du « Bétail », constituée d'un alliage de tissus organiques – alors que le Cyborg se spécifie dans l'alliage peau/acier. « Bétail [...] est produit pour être sacrifié à sa fin, et ce n'est que par un effort sublime mais tragique qu'il peut tenter de s'arracher à la fatalité qui le menace[924] ». Vicente/Vera est cette créature conçue sous l'égide du chirurgien. Mais on ne peut s'empêcher de voir chez elle une caractéristique Cyborg, « le plus souvent dépouillé de son corps organique naturel : il a désappris tout ce qu'il savait pour être entièrement reprogrammé[925] ». Tous deux interrogent le *stuff*, l'appareillage entre la chair et l'acier – un appareillage plus brutal dans le cas de l'Organorg, orchestré par une sanglante fascination. « Chez Organorg, c'est non pas tant l'équipement (qui s'apparente au gadget) que son habileté à s'en servir, un talent qu'il a patiemment acquis par force entraînement, et par une force de caractère qui témoigne de son caractère exceptionnel[926] ». Le Cyborg est le produit d'une expérimentation technoscientifique, un corps aux composants robotiques, composite situé à l'interface entre science-fiction et réalité sociale. Le Cyborg est un corps conçu comme une construction sociale distribuée entre l'organique et les composantes technologiques qui le prolongent, et non plus une entité biologique autonome. « A Cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as creature of fiction[927]. » Synthèse de l'organique et de l'acier, il

---

intentionnelle. Le « Robot » est un être artificiel totalement mécanique. Le « Bétail » est un être artificiel mobilisant uniquement des composants organiques, il représente la puissance proliférante de la vie et désigne toute créature artificielle créée par l'ingénierie humaine. Le « Zombie » désigne le vivant poursuivant des finalités propres.

[924] *Ibid.*, p. 113.

[925] *Ibid.*, p. 115.

[926] *Ibid.*, p. 113.

[927] HARAWAY, Donna, *A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, chapter eight in *Simians, Cyborgs and Women : The Re-invention of Nature*, London, FreeAssociation Books, 1991, p. 149-181, p. 149. Traduit de l'anglais par Marie-Hélène

questionne la nature de l'organisme et tente une réconciliation entre le corps et ce qui n'est pas lui. Au contraire, l'Organorg est une lutte, il souligne l'incomplétude des corps. Takeshi Kovacs répond conformément à l'idée Cyborg, faite de « puces électroniques comme des supports bien plus stables pour soutenir la personne[928] ».

La figure Cyborg bouleverse les dichotomies. Il est à fois l'idéal, l'aspiration (le Cyborg libère l'humain de ses faiblesses, de sa dépendance au milieu, à l'environnement) et le repoussoir. Le Cyborg est neutre, il neutralise la souillure corporelle et met fin à l'abjection (dans une dérivation presque hygiéniste) :

> Un monde d'où la maladie aura été bannie, d'où le vieillissement aura été proscrit, un monde où les visages ne rideront plus, où les peaux ne plisseront plus, où les haleines ne tourneront plus, où les bedaines ne se détendront plus, où les organes ne bruiront plus.[929]

L'hybride implique la manipulation du concept *trans*, du transgenre, de la transgénèse ; d'un corps augmenté qui n'est plus tout à fait humain ni tout à fait artificiel. La catégorie *hybride* impose une norme, elle présuppose implicitement l'existence de son contraire, le non-hybride. L'hybride est stigmatisé, pathologique, tandis que le non-hybride représente la norme, la pureté. L'invention de ce nouveau corps, ce corps transformé de la créature, est une production artificielle qui se fonde sur la reproduction naturelle[930] (implantation d'un tissu sur un autre tissu). La créature de Mary Shelley posait déjà cette interrogation identitaire autour de la production artificielle et de la reproduction naturelle :

> No father had watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses [...] I had never yet seen a being ressembling me, or who claimed any intercourse with me. What was I ? [931]

Dumas, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exil éditeurs, 2007, p. 30 : « Le Cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant. »

[928] HOQUET, Thierry, *op. cit.*, p. 11.

[929] *Ibid.*, p. 29.

[930] Le corps porteur ne rejette pas le fœtus, même si celui-ci est génétiquement à demi différent de lui.

[931] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 172. Traduction p. 199 : « Je n'avais pas eu de père pour se pencher sur mon enfance. Je n'avais jamais eu de mère qui m'eût apporté la bénédiction de ses sourires

L'hybridité organique entraîne un statut identitaire instable, double. En biologie, la présence en soi des cellules de l'autre est nommée « microchimérisme[932] ». Ainsi, même si le démiurge tente de créer une créature parfaite, un corps sans faille, il y a toujours un retour de l'organique et de ses débordements. Par les tentatives de fugue et de suicide, Vicente/Vera cherche à tout prix à sortir de son enfermement : par le sang, la coupure, la destruction de cette peau transgénique. « Rien ne démontre plus sûrement la puissance d'un créateur que l'infidélité ou la soumission de sa créature. Plus il l'a faite vivante, plus il l'a faite libre[933] ». La peau est le support par lequel autrui nous échappe, dans sa singularité incoercible. Nous trouverons une illustration de ce retour de l'organicité avec le personnage de Bishop dans la série de films *Alien*. Plutôt qu' « androïde » (la dénomination fonctionnelle qu'ont les personnages artificiels dans la série de films : les androïdes sont les seuls êtres à bord de l'expédition dans lesquels les créatures ne peuvent pas pondre d'œufs), Bishop (l'androïde de *Aliens*, 1986[934]) dit : « I prefer the term artificial person myself[935] ». L'androïde préfère être appelé « homme artificiel ». Par ailleurs, dans chacun des *opus*, la mort de ce personnage se solde par un déferlement de flux sortant de son corps, une exubérance organique, *gore*. Le Cyborg est artificiel par l'énergie (souvent électrique) qui l'anime, mais organique dans les éléments qui le constituent.

C'est ainsi toujours le retour de la peau qui est orchestré. La peau, caractéristique première de l'humain, est le point focal sur lequel la frontière entre

---

et de ses caresses. [...] Je n'avais encore jamais aperçu un être qui me ressemblât ou qui eut accepté d'avoir le moindre rapport avec moi. Qu'étais-je au juste ? ».

[932] La mère conserve toujours des cellules fœtales dans le tissu de ses propres cellules, et l'enfant conserve des cellules de sa mère. Cette présence en soi de cellules de l'autre est nommée « microchimérisme » : notre identité est façonnée par des fragments de l'autre en soi, au niveau génétique et cellulaire. Le placenta laisse passer des cellules de la mère vers le fœtus, et inversement du fœtus vers le sang maternel. En effet, le placenta, tissu richement irrigué indispensable à la croissance fœtale, n'est pas une barricade étanche et infranchissable, mais une barrière sélective, permettant notamment le passage des nutriments dont a besoin le fœtus.

[933] VALÉRY, Paul, *« Mon Faust »*, *op. cit.* p. 7.

[934] CAMERON, James, *Aliens* (*Alien, le retour*), Brandywine Productions, 1986.

[935] *Ibid.*, 00 : 21 : 24.

humain et artifice se joue. Dans *Ghost in the Shell*[936], l'héroïne veut voir et toucher une véritable peau humaine, non modifiée. C'est la peau noire et constellée de taches de rousseur d'une prostituée qui s'offre à elle : la propriété de la peau humaine, c'est l'imperfection, la variante, le fait d'être ni lisse, ni neutre, ni immaculé comme l'est le Cyborg. Le grain est humain, la tâche est signe de vie. Dans *l'Ève future*, la chair artificielle « donne au toucher l'impression prestigieuse, le bondissement, l'onctueuse élasticité de la Vie, le sentiment indéfinissable de l'affinité humaine[937]. »

La fin des dualismes se solde par l'abolition de la peau comme frontière, comme espace de vulnérabilité, par la perte de repères. Fin du dualisme homme/ femme, homme/animal, homme/machine… L'altérité demande d'abandonner des conceptions dualistes schématisantes (homme/animal, corps/esprit) pour se focaliser sur les processus et les frontières. Donna Haraway annonce la chute de la frontière humain/animal parmi les moments cruciaux dans le devenir-Cyborg de l'humanité. Les Cyborgs annoncent des accouplements qui n'isolent pas les humains des autres créatures. La peau transgénique de Vicente/Vera est issue d'une mutation de la peau de cochon, plus dure, plus résistante que la peau humaine, réalisant l'aspiration de Donna Haraway d'une assimilation entre l'humain et l'animal, dans une confusion des frontières et des catégories. Ce projet de fusion a pu être qualifié de « mystique[938] », en raison de son inconséquence quant au régime immunologique de compatibilité entre l'humain et l'animal. Haraway souhaite en finir avec cette science qu'elle perçoit comme biopolitique. Thierry Hoquet, dans *Cyborg Philosophie*, marque la fin du dualisme homme/femme par l'invention d'un nouveau pronom propre au Cyborg, « Ille ». « Ille déconstruit, par collision agglutinante, les catégories de nature et de technique, mais aussi l'opposition de la science et de la technologie, ou encore de l'humain et du non-humain[939]. » Bien que *Lost Memory of*

---

[936] D'abord manga de Masamune Shirow (1989), puis adaptation en anime (Mamoru Oshii, 2004) et en prise de vues réelles (*Ghost in the Shell*, Rupert Sanders, 2017).

[937] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (de), *L'Ève future* [1886]. Réédité à Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 313.

[938] BRAUNSTEIN, Jean-François, *La philosophie devenue folle. Le genre, l'animal, la mort*, chapitre « La Zoophilie de Donna Haraway », Paris, Grasset, 2018, p. 238-266, p. 247.

[939] HOQUET, Thierry, *op. cit.*, p. 93.

Skin et *Sharp Objects* s'écartent quelque peu de ces réflexions autour du corps artificiel, nous y cartographions un questionnement du genre qui s'applique au corps. Celui de Camille Preaker est insatisfaisant et devient un corps-lexique plutôt qu'un corp genré. Dans *Lost Memory of Skin*, l'obésité du personnage du Professeur peut être analysée sous un angle psychanalytique, comme un enfouissement des caractéristiques sexuelles du corps[940] sous l'excédent de peau. L'hyperphagie conduisant à une obésité morbide serait alors un refus des catégories genrées, un moyen de ne pas s'assigner à l'une d'elles. *Altered Carbon* et *La Piel que habito* mettent plus directement en scène un éclatement des genres. Il y a dans le changement d'enveloppe d'*Altered Carbon* une conception genrée des sens qui s'expérimente à travers l'incarnation successive de plusieurs enveloppes, qui permet de transiter d'un genre à un autre :

> To be a woman was a sensory experience beyond the male. Touch and texture ran deeper, an interface with environment that male flesh seemed to seal out instinctively. To a man, skin was a barrier, a protection. To a woman it was an organ of contact. [941]

On remarquera aussi que, même si la version anglaise n'accorde pas les adjectifs en fonction des genres sexués, le traducteur français choisit de faire s'exprimer cette nouvelle enveloppe avec un accord féminin[942]. La reprise féministe du Cyborg examine les techniques de reproduction, de la production des humains par ectogenèse (développement embryonnaire en-dehors du corps d'une femme). Encore une fois, Richard Morgan ne prend pas parti sur ce débat en ce qui concerne la production du corps du futur par la technologie de l'enveloppe – est-ce la marque d'une puissance masculine volant le privilège du corps féminin, ou au contraire, est-ce un élan de liberté pour les corps féminins libérés de cette charge ?

---

[940] VARGIONI, Jean, *op. cit.*

[941] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 150. Traduction p. 186 : « Être une femme était une expérience sensorielle bien plus intense. Le sens du toucher était plus riche : une interface délicate avec l'environnement que la chair masculine semblait étouffer. Pour un homme, la peau était une barrière, une protection. Pour une femme, c'était un organe de contact. »

[942] *Ibid.*, p. 156 : « I felt gawky by comparison ». Traduction p. 193 : « Je me sentais maladroite par comparaison ».

C'est le passage de « *dans* » la peau à « *sous* » la peau qui va caractériser la mise à jour de l'organique par le retournement de la peau. L'esthétique de la fragmentation initiée par Mary Shelley se retrouve lors de la création de la peau de Vera, par application morceaux après morceaux de fragments cutanés[943] transgéniques issus de ses expérimentations. Trois œuvres du corpus orchestrent des personnages aux identités doubles : Vicente/Vera ; Takeshi Kovacs/Elias Ryker ; le Kid et le Professeur qui sont des personnages sans nom, n'étant identifiés qu'à leur condition sociale présente plutôt qu'à une identité temporellement stable. La fragmentation est signifiée dans la parataxe, l'écriture disloquée, les phrases construites par juxtaposition, sans mot de liaison. La figure rhétorique de l'oxymore crée un hybride en ajoutant deux entités pour en créer une troisième, une chose n'ayant de réalité que dans la langue, résultat de la contradiction entre les deux éléments de l'équation. L'oxymore ne peut exister que dans la fiction. L'exemple typique est le terme *undead*, non-mort, qui fusionne deux états incompatibles : la vie et la mort. L'invention du terme « cross-sleeved[944] », dans *Altered Carbon*, est une tentative oxymorique pour signifier « transenveloppé ». Être transveloppée est bien un état-tiers, c'est le passage d'une enveloppe à une autre, d'un corps à un autre.

Dans *Altered Carbon*, Takeshi Kovacs désigne Élias Ryker à la troisième personne lorsque les hormones et les habitudes affiliées à son enveloppe se réveillent (le désir physique par rapport à la compagne de Ryker) : « It must have been Ryker as much as me […] I saw Ryker reaching forward[945] ». Ce passage de *dans* à *sous* la peau est l'objet de *Sharp Objects*. Camille Preaker souhaite faire de son corps un alphabet, un lexique à partir duquel lire et expérimenter la réalité. La peau est la mesure du réel : « Outlining this scars[946] ». Les mots qu'elle grave dans sa peau sont le seul moyen qu'elle a trouvé d'entrer en relation avec les autres, et de se délester de l'autorité maternelle. Le corps artificiel, dans cette oeuvre, c'est donc ce second corps, cette stratification linguistique choisie par la narratrice.

---

[943] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 12 : 25.

[944] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 106. Traduction p. 133.

[945] *Ibid.*, p. 313. Traduction p. 382 : « J'étais Ryker, j'étais moi […] Ryker s'est penché ».

[946] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 80. Traduction p. 126 : « Dessiner de la pointe de mon feutre les cicatrices ».

Les atteintes du corps ont un double statut : à la fois des moyens de garder emprise sur soi et de fuir une situation anxiogène. *Sharp Objects* est la seule oeuvre dans laquelle le pouvoir sur le corps – qu'on ne mentionnera pas comme « biopouvoir » pour cette oeuvre – ne relève pas directement du phénomène coercitif, alors que *La Piel que habito*, *Lost Memory of Skin* et *Altered Carbon* ont pour enjeu un pouvoir vertical, normatif. Dans le roman de Richard Morgan, le biopouvoir tel que nous l'avons préalablement soulevé prend pour objet le corps Cyborg. La technologie sort des limbes l'agent Kovacs, s'emparant de son organisme et le détournant au profil du capitalisme (en effet, le premier prototype du Cyborg, Robocop, est, selon Thierry Hoquet, l'incarnation du capitalisme, « une identité sous copyright[947] »). La tension entre rébellion et soumission est le principe même qui anime la créature :

> Remember, thou hast made me more powerful than thyself ; my height is superior to thine, my joints more supple. But I will not be tempted to set myself in opposition to thee. I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king if thou wilt also perform thy part, the which thou owest me.[948]

La créature de Victor Frankenstein admet : « I was benevolent and good ; misery made me a fiend[949] ». Pour contrecarrer avec ruse les plans de Robert Ledgard, Vicente/Vera joue un syndrome de Stockholm, énonçant à un chirurgien méfiant venu leur rendre visite : « Si estoy aqui es de mi propria volontuntad. Y no me llamo Vicente, sino Vera. Vera Cruz ! Y siempre fue una mujer[950]. » C'est en se rapprochant de son tortionnaire qu'elle parviendra à s'en libérer, par la confiance qu'il lui accorde

---

[947] HOQUET, Thierry, *op. cit.*, p. 10.

[948] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 139. Traduction p. 172 : « N'oublie pas que tu m'as créé plus fort que toi. Ma taille est supérieure à la tienne, et mes membres ont plus de souplesse et de vigueur que les tiens. Cependant, je ne veux pas céder à la tentation de me mesurer avec toi. Je suis ta créature et je veux te témoigner de la soumission et de la douceur, car tu es, par les lois de la nature, mon seigneur et maître. Mais pour cela, il faut que tu joues aussi ton rôle, que tu m'accordes ce que tu me dois. »

[949] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 139. Traduction p. 173 : « J'étais bienveillant et bon, les tourments ont fait de moi un être abject. »

[950] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 01 : 44 : 00. Traduction : « Je suis ici de mon plein gré. Et je ne m'appelle pas Vicente, mais Vera. Vera Cruz ! Et j'ai toujours été une femme ».

progressivement. Dans *The Pillow Book*, Nagiko devient maîtresse de sa propre existence à partir du moment où elle n'est plus écrite (par son père, par ses amants) mais où elle écrit. De support passif, elle devient un agent actif. Un même mouvement anime Vicente/Vera lorsqu'elle grave les murs de la chambre où elle est retenue prisonnière. Nagiko écrit sur le corps de ses amants puis sur le corps de sa fille, apposant à chaque fois son appropriation des chairs qu'elle écrit, devenues supports de sa pensée. À l'instar des idéogrammes[951] de Nagiko, les graffitis de Vera/ Vincente sont à la fois des images et des textes.

Mais la rébellion et l'appropriation de son espace ne suffisent pas à combler une existence. La stigmatisation entraîne un rejet. Ainsi parlait déjà Dante : « Ma tu chi se', che sí se' fatto brutto ? – Rispuose : "Vedi che son son un che piango[952]" ». La solitude, le repli sur soi, entraînent une déréalisation du monde que les créatures expriment par le rejet de leur propre corps. Ce premier passage issu de *Frankenstein* peut être mis en regard avec l'extrait qui le suit, issu d'*Altered Carbon* :

> I had admired the perfect forms of my cottagers — their grace, beauty, and delicate complexions ; but how was I terrified when I viewed myself in a transparent pool ! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror.[953]

> It still jars me to look into the glass and see a total stranger staring me back. It's like pulling an image out of the depths of an autostereogram. For a first couple of moments all you can see is someone else looking at you through a window fram. Then, like a shift in focus, you feel yourself float rapidly up behind the mask and adhere to its inside with a shock that's almost tactile. [954]

---

[951] L'idéogramme est un texte-image, art pictural chinois où le signe appartient simultanément au registre de l'image et à celui de la lettre, par le biais du trait.

[952] DANTE, *La Divina Commedia – Inferno*, 1314. Traduit de l'italien par Jacqueline Risset, *La Divine Comédie – L'Enfer*, Paris, Gallimard, coll. GF, 2010. Chant VIII, p. 84-85. Traduction : « Mais toi qui es-tu, qui est si enlaidi ? – Il répondit : "Tu le vois : un qui pleure" ».

[953] SHELLEY, Mary, *op. cit.*, p. 161. Traduction p. 190 : « J'avais admiré les proportions parfaites de mes voisins, leur grâce corporelle, leur beauté et leur teint délicat. Mais combien je fus terrifié, quand je vis mon reflet dans une mare transparente ! La première fois, je m'étais rejeté en arrière, incapable de croire que c'était vraiment mon image que me renvoyait ce miroir. »

[954] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 13. Traduction p. 20 : « Lever les yeux vers un miroir et voir un total inconnu me regarder en retour est toujours un sacré choc. C'est comme visualiser un autostéréogramme. Durant les premières secondes, on ne voit qu'un étranger qui vous dévisage

On remarque l'usage d'un terme du champ lexical du toucher pour souligner la surprise, l'effet physique ressenti lors de la découverte d'une nouvelle enveloppe. Le terme « *tactile* » est traduit par « physique » en français, lui ôtant sa connotation issue du champ lexical du toucher. Les deux extraits décrivent un corps qui ne se saisit pas, qui ne se reconnaît pas, inapte à prendre conscience de lui-même. Takeshi Kovacs se sent comme un passager, un *alien* dans son enveloppe :

> As I dressed in the mirror that night, I suffered the hard-edged conviction that someone else was wering my sleeve and that I had been reduced to the role of a passenger in the observation car behind the eyes. [955]

Nous avons soulevé l'isolement du démiurge reclus dans ses expérimentations. La créature souffre elle aussi, en écho, d'une solitude liée au savoir qu'elle acquiert sur elle-même et sur les autres, prenant conscience de sa posture, de ses stigmates, de son écart. Le corps solitaire de la créature tend à sa propre disparition.

S'écorcher soi-même, se faire la peau pour disparaître : dans la scène finale d'*Under the Skin*, le personnage se débat contre un homme qui déchire ses vêtements, puis qui lui arrache la peau, laissant paraître l'anatomie sombre de l'*alien* dont la substance noire, luisante et visqueuse reste sur les doigts de l'agresseur (voir annexes visuelles). S'extirpant des mains de ce dernier, l'extraterrestre est ébranlée, blessée, elle titube avant de fléchir et de tomber à genoux. Abandonnée à son sort, elle décide de se défaire de son manteau de chair humaine comme si elle ôtait un vêtement. Elle décolle le masque de son visage qui recouvre sa tête chauve, se débarrassant de son enveloppe charnelle qui ressemble à un costume de peau qu'elle retire. Elle contemple enfin les vestiges de ce corps humain qu'elle a incarné. Mais l'extraterrestre, cet être *sous la peau*, ne pourra pas en savoir davantage sur cette « peau qu'elle a habitée », pour reprendre le titre du film de Pedro Almodovar *La Piel que habito*, car l'homme revient et déverse de l'essence sur elle pour l'enflammer et

---

derrière la fenêtre. Puis, en faisant le point, on se sent flotter derrière le masque et y adhérer avec un choc presque physique… »

[955] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 135. Traduction p. 169 : « En m'habillant devant le miroir cette nuit-là, j'ai été convaincu que quelqu'un d'autre portait mon enveloppe. Que j'en étais réduit au rôle de passager dans la voiture d'observation située derrière mes yeux. »

la brûler vive. C'est le feu qui détruit les corps et les peaux dans ces deux films. La mort hante *La Piel que habito*, qui partage avec *Les Yeux sans visage* une même scène de suicide par défenestration (qui reste à l'état de tentative pour Christiane, qui mène à la mort pour l'épouse de Robert). Mettre fin à son existence, pour ces personnages, résout l'impossibilité de vivre sans sa propre peau, l'impossibilité de vivre dans la peau d'un autre : « No parecía un rostro humano[956]. » En se voyant dans le reflet d'une vitre, Gal, l'épouse de Robert au corps carbonisé, se jette par la fenêtre. Le schéma se répète avec Vicente/Vera, qui, après une première tentative de suicide par scarification, se demande : « ¿ Cuanto va durara todo esto ? [...] Si no la terminas, yo lo haré[957] ». Le corps contient toujours une mémoire de lui-même. L'investissement subjectif volontaire du corps par l'utilisation des technologies de genre, les traitements hormonaux ou de modifications chirurgicales de réassignation sexuelle, conditionnent le corps et viennent le hanter de l'intérieur.

Corps absent, corps manquant : pour tous les personnages du corpus, le manque devient un mode d'existence. La peau et le sexe masculin manquent à Vicente/Vera. La peau comme organe de contact manque au Kid. La sensation de réplétion et la satiété manquent au Professeur. L'enveloppe première manque à Takeshi Kovacs. Une enveloppe silencieuse manque à Camille Preaker, dont la peau ne cesse de se réveiller et de brûler (« *burn*[958] ») La monstruosité découle aussi de l'absence du corps ou de l'un de ses organes comme c'est le cas avec Vicente/Vera, dont le sexe est absent, mutilé, amputé, substitué. Pourtant, Almodovar ne réduit pas son personnage à cette condition d'être-manquant et ne le définit pas par la perte de l'organe. Les personnages du *dramatis personae* almodovarien résistent à la stigmatisation parce qu'ils sont enchevêtrés dans des fils narratifs qui les dépassent et transcendent ce trait distinctif, en faisant des figures marginales utilisées à contre-courant. Le corps almodovarien est un transfuge temporel qui contient une mémoire de lui-même avant sa transformation, une substance à creuser par stratigraphie – comme nous l'avions creusé à travers la notion de palimpseste. Le corps est hanté de

---

[956] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 00 : 42 : 28. Traduction : « Elle n'avait plus de figure humaine ».

[957] *Ibid.*, 00 : 09 : 49. Traduction : « Tout ça va durer longtemps ? [...] Si tu n'en finis pas, je le ferai ».

[958] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 134. Traduction p. 209 : « Brûler ».

l'intérieur par le conditionnement qu'il reçoit, l'investissement subjectif volontaire. Ainsi, « l'abandon de l'homme jeté dans le monde est remplacé par l'aliénation de l'homme au contrôle de l'ingénieur ou du programme, à la merci des algorithmes ou des manipulations génétiques[959] ».

[959] CHAOUAT, Bruno, *op. cit.*, p. 29.

CONCLUSION PARTIELLE - CHAPITRE IV

Dylan Trigg, chercheur en philosophie, a écrit, dans d'un travail mettant en relation phénoménologie et films d'horreur, que « the particular configuration of the human body is not an end point in history, but part of a mutating process, which may not transform into another shape[960]. » À travers les oeuvres étudiées, nous voyons en effet que le corps, la peau, sont lacunaires, insuffisants. La construction d'un nouveau corps devra alors s'élaborer par la transgression, l'acte qui consiste à passer au travers de la peau, menant aux mutations et aux métamorphoses. *Altered Carbon* et *La Piel que habito* franchissent le seuil de la modification par des intrusions de l'artifice dans le corps. Cette aspiration à se faire démiurge, re-créateur d'une nouvelle forme de corporéité, est également présente dans *Sharp Objects* (la mère imposant sa propre loi, façonnant ses enfants à l'image de son *nomos*) et *Lost Memory of Skin* (le Professeur et son ingérence dans la vie du Kid, pensant être capable à lui seul de résoudre un fléau social touchant l'Amérique). Mais dans ces deux dernières oeuvres, à l'exception d'*Altered Carbon* et de *La Piel que habito*, le corps premier des personnages, l' « hôte » des transformations, n'est pas radicalement modifié, ni trahi.

L'être-trans est un individu dont la matérialité première est déstabilisée, ouverte, déconstruite. Le tissu transgressé laisse transparaître l'horreur de l'informe. Néanmoins, les scènes organiques ne caractérisent pas les oeuvres de ce corpus qui ne se rangent pas parmi des éviscérations et autres extractions d'organes. Au contraire : l'horreur ne réside pas dans l'explicite, mais dans l'implicite, tel ce fondu

---

[960] TRIGG, Dylan, *The Thing. A Phenomenology of horror*, Alresford, Zero Books (John Hunt Publishing), 2014, p. 8. Traduit de l'anglais par Audrey Petit-Trigg, *The Thing. Une phénoménologie de l'horreur*, Paris, MF, coll. Inventions, 2017, p. 14 : « La configuration actuelle du corps humain n'est pas une fin en soi dans l'histoire, mais l'image abstraite d'un processus de mutation : il pourrait à tout moment être amené à se transformer et à évoluer. »

du visage de Vicente vers le visage de Vera, mêlé à une superposition d'images[961], qui effectue une ellipse sur la scène opératoire de greffe de peau et de réattribution d'organe sexuel. La dimension organique des corps n'est pas mise en sourdine, mais elle ne constitue pas une poétique de l'horreur. L'ellipse renvoie l'acte au domaine de l'étranger. Ce n'est pas une poétique de l'horreur qui parcourt ce corpus, mais bien une poétique de la peau, dans toutes ses potentialités expressives.

[961] ALMODOVAR, Pedro, *op. cit.*, 01 : 23 : 25.

CONCLUSION

L'enveloppe cicatrisée : renfermement du tégument et entrouverture de nouveaux champs

Au cours des chapitres précédents, nous avons analysé l'émergence, dès la fin des années 60, de la peau comme objet culturel central sur lequel se joue l'interface entre la chair et le monde. Le projet de cette recherche était de mettre à jour l'existence d'une phénoménologie et une ontologie de la peau, exprimée à travers ses représentations, et modélisée par les images de l'enveloppe et du palimpseste. Dans ce travail, il s'agissait de proposer des réponses à ces questions : comment et pourquoi focaliser des gestes narratifs sur la peau à l'ère contemporaine ? Pourquoi la peau est-elle un paradigme de l'humain ? De quoi font acte ses désordres ?

Tout d'abord, nous avons vu que la peau, par ses rôles physiologiques, conditionne nos actes, nos relations, ainsi que nos représentations sociales, tout en constituant un fonds mythologique. Au fil de ce travail, nous avons établi une typologie des modes d'incarnation de la peau, qui rendent compte de diverses façons d'habiter son corps.

Pour cela, nous avons mis au jour les points de convergences et les différences entre quatre œuvres, publiées au début des années 2000, et interrogeant la « modernité » par le biais de la corporéité. Chaque pôle de ce corpus constitue une représentation alternative des manifestations cutanées. Durant ce parcours, la peau est apparue comme une modélisation du rapport que la littérature et le cinéma élaborent entre la fiction et les savoirs, mais aussi comme la concentration de la crise du sujet moderne. Dans les œuvres abordées, il ne s'agit plus de centrer le geste narratif sur le corps, mais sur la peau, objet biologique, organique, compris comme organe de mise en contact entre le sujet et le monde. Littérature et cinéma ont commencé à investir la peau, sa textualité et son potentiel métaphorique. Les productions littéraires et cinématographiques, plutôt que de rester des supports, ont approché la peau de leurs personnages. Plutôt qu'une donnée périphérique, anecdotique, située en lisière des récits, la peau – dans le corpus principal et secondaire que nous avons délimité – constitue une dimension centrale de la

poétique, autour de laquelle s'organisent la prose et l'agencement textuel. Dans des gestes narratifs à chaque fois singuliers, nous avons vu en quoi des œuvres appartenant à différents genres et relevant de différents médiums construisent des savoirs qui leurs sont propres en se réappropriant des théories et des données scientifiques préexistantes – sans pour autant devenir des expertises médicales. Notre projet initial était de démontrer que la cartographie de la peau requiert une lecture phénoménologique. Qu'est-ce qu'avoir une peau ? Comment sortir de la dimension superficielle et des poncifs qui lui sont attribués ? Comment représenter une phénoménologie et une poétique de la peau sur des supports filmiques et littéraires ?

Nous nous sommes heurtés à une faible littérature critique sur le sujet, et sur les œuvres que nous avons choisies. Dans les disciplines extérieures (médecine, sociologie, anthropologie, psychanalyse, etc), la peau est toujours traitée par fragment, jamais dans une perspective existentielle et phénoménologique. Nous avons tenté de rendre compte de l'importance de la surface et de ses enjeux, ce qui ne pouvait être permis que par une approche transdisciplinaire. Nous avons ainsi procédé par une analyse des figures cutanées, leurs occurrences, la façon de nommer la peau, sa fonction dans l'économie propre à chacune des œuvres. Ceci nous a permis de préciser les enjeux modernes auxquels les représentations de la peau sont confrontées. Les agents de transfert (focalisation, espace, descriptions, intertextualité, champs lexicaux, figures de style…) assurent la traduction des savoirs en fiction, se les appropriant pour les réorganiser, et construisant les représentations de corps-palimpsestes et de corps-enveloppes.

L'investigation épistémocritique nous aura permis de différencier l'utilisation des savoirs selon les auteurs et l'inclusion qu'il en font dans leurs œuvres. Définir et délimiter les savoirs de la peau présents dans le corpus a été l'enjeu du premier chapitre. Dans ces œuvres, la peau est la métonymie des conditions existentielles dans lesquelles s'inscrivent les personnages. Isolation, monstruosité, stigmatisation, phénoménologie de la sensibilité, stratification, sont ainsi des concepts-clefs pour saisir leur économie. On constate tout d'abord un usage documentaire chez Russell Banks, avec des données statistiques sur la délinquance sexuelle (la description des conséquences d'un système de surveillance généralisée : précarisation et misère sociale). Chez Pedro Almodovar, cet usage concerne les avancées de la transgénèse et

son interdiction. En effet, la transgénèse (ici, l'insertion de gènes de cochon dans une cellule humaine), est contraire aux règles de bioéthique en vigueur. Almodovar prospecte son éventualité, mettant en scène l'acte de transgression. Dans toutes les œuvres, les savoirs sont utilisés de façon critique. L'enveloppe devient le support d'un biopouvoir qui s'exprime par une injonction à l'exposition, à la visibilité, propre à la modernité dans laquelle s'implantent ces gestes narratifs. Russell Banks et Gillian Flynn posent ainsi un regard critique sur l'obsession des corps normés et la stigmatisation de ceux qui ne rentrent pas dans les cadres dominants. Il ne s'agit pas seulement de voir au travers, par transparence, mais bien de voir *l'envers* de la peau, c'est-à-dire voir l'envers du rêve américain chez Russell Banks, les nouvelles formes de lèpre qui rongent l'Amérique, les dysfonctionnements sociaux dont la peau rend compte. Ne plus toucher et être touché, c'est perdre le lien avec la peau. Dans la dystopie *Altered Carbon*, le corps est devenu une marchandise, un bien interchangeable, soumis aux impératifs politiques et capitalistes. La peau concentre les aspirations à modifier le corps pour le soumettre à un biopouvoir, à « transformer les enveloppes naturelles en supports d'un homme autre, incorruptible, participant de l'Osiris renaissant[962] » comme le souligne l'anthropologue Christine Bergé. Le corps est un objet transitionnel. Dans *Lost Memory of Skin*, la société consumériste et ses conséquences sont visées : création de pathologie addictive via les produits de consommation (pornographie, nourriture), inaccessibilité à la culture et au savoir, modèle social centré sur le culte du corps, de l'individualisme et de l'argent. Les modalités d'élaboration des personnages dans les textes et les films mentionnés ont mis en valeur les convergences d'usage de l'espace tégumentaire comme lieu de passage à surmonter, à transpercer, à affronter. Les savoirs scientifiques, physiologiques, psychologiques, sociologiques, permettent de construire un imaginaire de la peau, qui servira, après la médiation de tropes et de mises en forme, à élaborer une poétique de la peau. Notre tâche a été de tisser des liens entre les données existantes et leur déterritorialisation textuelle et cinématographique.

Mais la scientificité n'exclut pas les aspects symboliques, métaphoriques, de ces œuvres. Les usages métaphoriques et allégoriques se repèrent dans l'opération de synthèse des représentations mises à jour : corps-coquille ou corps-brûlé renfermé

---

[962] BERGÉ, Christine, *La peau. Totem et tabou, op. cit.*, p. 28.

sous une carapace (Camille Preaker, le Professeur, Norma), corps-éponge trop poreux et influençable (Vicente/Vera, Takeshi Kovacs), corps cartographié (Camille Preaker, Vicente/Vera), corps se percevant comme omnipotent, qui occupe trop l'espace (Robert Ledgard, le Professeur), corps soumis, replié sur lui-même (Marilia, le Kid)…

Après avoir convoqué un matériel hétérogène et étranger au domaine littéraire, afin de solidifier nos connaissances de l'objet-peau, nous avons entrepris de circonscrire le domaine cutané dans le langage : « texte-tissu », « palimpseste », « entrer dans la peau d'un personnage », « sillonner une œuvre », « cartographier le corps »… Ce que nous appelons « corps-palimpseste » est un corps chargé de références, qui comporte sa propre forme d'intertextualité, mosaïque de repères qui le placent dans une posture de réécriture. Vera est le corps-palimpseste de Vicente, mais elle est aussi le corps-palimpseste de Gal (le modèle à partir duquel le chirurgien fabrique sa peau), et des *Vénus* de Titien. Camille Preaker, dans *Sharp Objects*, est un palimpseste de tous les mots qu'elle a gravé sur son corps depuis son adolescence, mots qui entrent en résonnance avec les événements de sa vie. Sa peau est une alternative au langage : « my skin, you see, screams[963]. » Camille Preaker, tout comme Nagiko chez Peter Greenaway, est un corps devenu archive de lui-même. Pour ce personnage, l'inscription dans la peau est vitale car elle ne s'efface pas, elle est un gage de stabilité. La peau figure l'écriture et le travail de mémoire qu'elle implique. À l'inverse, la peau est instable dans *Altered Carbon* : lorsque la pile corticale de Takeshi Kovacs est implantée dans l'enveloppe ayant appartenu à Elias Ryker, ce sont deux corps-palimpsestes qui doivent cohabiter. Telle une greffe, la réimplantation mêle les habitudes et la mémoire corporelle de l'enveloppe nouvelle (le contenant, le corps, la peau) aux souvenirs contenus dans la pile corticale (l'intériorité, la personnalité). Dès leur péritexte, les quatre œuvres ont ainsi déployé la ligne sur laquelle leur conception de la peau est cartographiée : métaphore de l'habitation (*La Piel que habito*), le souvenir d'une peau qui n'enveloppe plus suffisamment (*Lost Memory of Skin*), et le besoin de s'envelopper dans des mots scarifiés par des « d'objets tranchants » (*Sharp Objects*). Le corps est stratifié, forgé de couches superposées, de pellicules. Nous souhaitions ainsi montrer qu'une

---

[963] FLYNN, Gillian, *op. cit.*, p. 60. Traduction p. 96 : « Ma peau hurle. »

réflexion sur *la peau* est inséparable d'une réflexion sur *le temps*, l'ancrage dans le corps qui se dévoile sur la surface. L'enveloppe et le palimpseste constituent ainsi des modèles pour penser la peau, en tant que stratification du corps. L'enveloppe et le palimpseste relient une temporalité corporellement incarnée. Les personnages rappellent qu'on ne peut ni s'abstraire, ni se soustraire de notre peau. Elle est l'interface même où se jouent la circulation, la digestion, la respiration, le stockage, la protection : l'espace même d'absorption du monde. La peau remplit une succession de fonctions vitales. Liminaire, elle est un seuil de métamorphoses. Le corps se définit par son enveloppement : il est enveloppé par le monde, enveloppé par la vêture, enveloppé par le contact avec d'autres corps. Au terme de ce deuxième chapitre, les fondements de notre réflexion étaient posés : la conception du corps-palimpseste, stratifié par le temps, d'une peau qui doit être habitée, de façon sensorielle et existentielle, pour ne pas devenir défaillante ou déréglée. Dans la continuité de l'aphorisme de René Leriche selon lequel « la santé c'est le silence des organes », ces œuvres mettent en jeu des organes trop bruyants, trop présents, trop souffrants, que la société veut faire taire. Ainsi, la peau, support sur lequel s'expose le stigmate, fait état de l'écart, de la dérivation par rapport à la norme (qu'elle soit esthétique, politique ou sociale). Nous avons tenté de mettre à jour des formes de monstruosité qui détruisent l'enveloppe, sapent ses fonctions de protection corporelle et entraînent la rupture du contact avec la monde, la discontinuité d'un sujet qui ne se reconnaît plus. « [...] Fragmentating. It's not unusual to get some tremors, even when you're an experienced sleeve-changer[964] ». Takeshi Kovacs et Vicente/Vera font cette expérience de la fragmentation de soi, du passage entre deux enveloppes, du changement absolu de contenant de leur corps. Nous avons découvert, au cours de ce chapitre, que chaque œuvre pense *à partir* de la peau.

Les figures d'un corps devenu support textuel nous ont conduit à l'élaboration de cette enveloppe de langage, où le corps devient à texte à déchiffrer, où textes et images se font *pellicules*. Ainsi, toutes les œuvres mettent en place des dispositifs immersifs dans les corps des personnages, mais le régime organique n'est jamais décrit selon les codes de l'horreur, du *gore* ou du *gross-out*. Nous voulions ainsi

---

[964] MORGAN, Richard, *op. cit.*, p. 135. Traduction p. 169 : « [...] Fragmentation. Il n'est pas rare d'avoir des crises, même quand vous êtes habitué à changer de peau. »

sortir les représentations de la peau de leurs poncifs. Ceci a conduit notre réflexion à un effacement des limites, qui a trouvé un écho dans un brouillage générique. En effet, la peau, lorsqu'elle est rendue visible, a trop souvent été réduite à un voyeurisme réducteur – métaphores simplistes assimilant peau et désir, ou, au contraire, dépeçage pour étaler l'intérieur des corps. Une même volonté de soulever la peau est présente dans chacune des œuvres, de façon implicite. Ce ne sont pas les entailles sanglantes ou les moments de découpe de la peau de Camille Preaker qui sont décrits dans *Sharp Objects*, mais sa psyché, les moments-clefs où la pulsion de scarification émerge, inscrite dans un paysage mental plus large. Nous ne voyons jamais à l'écran le cisèlement du corps de Vicente/Vera dans *La Piel que habito*, l'ablation de sa peau ou de son sexe : tout est clinique, blanc, froid, distancié, aseptisé. Nous n'assistons pas non plus aux conséquences sur la santé du Professeur de son obésité morbide, et nous ne disposons pas de détails sur les méfaits des délinquants sexuels dans *Lost Memory of Skin*. Ce n'est pas un discours explicite qui anime ces trois œuvres, mais l'implicite, le non-dit, le silence à briser par un relevé symptomatique sur la peau. Dylan Trigg soutient que l'horreur sert à figurer l'inhumain : « Without horror, the framework of an unhuman phenomenology would resist conceptualization altogether[965] ». Or ces trois œuvres visent à définir l'humanité par son incarnation sensible, centrée sur la peau : elles visent à définir l'humain par sa peau. À l'inverse, *Altered Carbon* est l'œuvre qui touche le plus au non-humain, par la présence du Cyborg, elle autorise donc des passages explicites dans des scènes horrifiques (scène de torture, descriptions ensanglantées…).

Malgré ces incursions dans des champs hétérogènes (savoirs scientifiques, films d'horreur, sociologie, sémiologie du vêtement…), le cœur de notre travail est toujours resté le geste narratif (romanesque et cinématographique). Nous souhaitions montrer qu'il est constamment relié au monde par l'incarnation, créant des passerelles avec la réalité du récepteur (lecteur ou spectateur), qui s'identifie et se projette dans des versions potentielles des exploitations cutanées exposées. La peau fait lien entre le récepteur et le sujet de la diégèse. Le cadre de ces œuvres est implanté dans une modernité qui fait écho à notre situation de réception, où le corps

---

[965] TRIGG, Dylan, *op. cit.*, p.9. Traduction p. 15 : « Sans l'horreur, nous ne pourrions pas conceptualiser la structure de la phénoménologie inhumaine ».

se fait à la fois un lieu d'accomplissement et l'espace même de la crise du sujet. Dans ce contexte, la peau – entendue comme métonymie du personnage – est « retirée et projetée hors du corps pour être mise au rebut, [elle] recèle une conscience qui lui est propre[966]. » La peau reflète l'intérieur, du mode d'alimentation à la vie psychique. Tout ce qui est vivant a une peau, tout ce qui est vivant *se définit* par sa peau. Le vivant est polymorphe, il peut être ouvert, reconstruit, remodelé, diminué, augmenté, modifié, mais ce sera toujours à partir de sa surface que la transformation trouvera ses fondations dans les œuvres. L'*organicité* la peau concentre la tension entre exposition – *expeausition* – et effacement du sujet. La peau est une interface cristallisant la tension entre une injonction à l'exposition et une aspiration à la transparence. La temporalité de la mise en récit, l'omniscience et les points de vue pluriels ouvrant à la polyphonie, permettent d'accéder au vécu de chacune de ces peaux que sont les personnages, leurs traumatismes, leur émancipation. Les images du palimpseste et de l'enveloppe représentent ce corps malmené, où les défaillances identitaires s'impriment dans la chair : se transformer en palimpseste (se réconforter en portant avec soi sa propre histoire), envelopper son corps dans des stratifications qui le dissimulent ou dans des couches de chair pour le protéger et le maintenir, sont autant de gestes de protection et de réinvention de soi. Chez Pedro Almodovar et Richard Morgan, le biopouvoir s'inscrit sur la chair, modifiant la peau, recréant des enveloppes de substitution. *Altered Carbon* met ainsi en scène des corps interchangeables, réutilisables, ayant pour conséquence une vie immortelle qui perd son sens. Cette création de corps permutables, qui peuvent transiter entre plusieurs enveloppes, est au cœur de *La Piel que habito*, où s'élabore une vision critique de l'*hybris* démiurgique de la science, ainsi qu'une préfiguration des dérives éthiques de la manipulation génétique du vivant. Les créatures artificielles ou semi-artificielles jugulent les débordements du corps, cherchant à ôter leur dimension biologique, organique.

Nous concédons que notre travail s'est heurté à des obstacles, et qu'il comporte des limites. Le choix du corpus peut interroger car il ne constitue qu'une partie de la production artistique portant sur la peau (nous aurions pu inclure des performances, des installations, ou nous attarder davantage sur les films *Les Yeux*

---

[966] DUMAS, Stéphane, « Les peaux flottantes : l'écorchement créateur de Marsyas », *op. cit.*

sans visage, *Memento* ou *The Pillow Book*). Notre visée n'était pas d'établir un inventaire savant, mais d'effectuer une mise en relation systématique entre les champs de savoirs sur la peau et les représentations de celle-ci. Nous reconnaissons être occasionnellement sortie des sentiers battus en faisant des incursions dans la pop-culture, en alimentant notre réflexion d'extériorité, en la nourrissant par des éléments parfois éloignés des ses chemins originaires que sont les textes littéraires. La pop-culture est l'une des facettes faisant partie intégrante de la culture, ayant un rôle de miroir des préoccupations sociales d'une époque. Il nous semblait important d'introduire de la matière étrangère, afin de jouer sur l'interface. Nous avons repéré l'omniprésence dans la peau en littérature et le traitement qui lui est fait. Plusieurs points abordés auraient ainsi mérité de plus amples approfondissements (la peau du Cyborg, l'écriture textuelle sur la peau, la représentation de la peau sur écran numérique, etc), ce qui pourra être l'objet de travaux ultérieurs. Nous avons resserré ce travail autour de quatre axes, qui en ont constitué les chapitres. Dégager les strates de peau, c'est s'engager à suivre des rhizomes, et nous espérons avoir évité le risque de dispersion lié à un objet d'étude abondant, où le péril d'une pensée trop dispersée nous guettait. Au-delà de ces considérations sur notre démarche, nous espérions par ce biais ouvrir un champ d'étude cutané, où la peau serait l'épicentre[967] d'une réflexion transdisciplinaire, étayée à partir de la littérature et de sa textualité. La peau conditionne l'être-au-monde, elle se fait support condensant l'angoisse de la finitude (d'où le besoin de s'écrire pour lutter contre l'oubli), mais elle ouvre aussi à son dépassement par l'apparence, sa transcendance.

Nous aspirions à montrer que la peau ne peut être réduite à une seule surface

---

[967] Ce champ d'étude a depuis été mis en œuvre à travers le revue *La Peaulogie*, créée en 2018. Présentation : « La peau est un organe important qui ne se limite pas à une enveloppe superficielle, que ce soit pour nombre d'animaux et spécifiquement pour les mammifères. Par son entremise, les processus fondamentaux de réassurance et d'attachement se mettent en place, pour la survie tout d'abord, puis le bien-être. La peau participe ensuite et pour le restant de la vie et activement aux relations humaines et sociales. Parfois, au-delà de la vie, les téguments peuvent être conservés comme reliques, religieuses ou non… prolongeant d'autant le lien social. Loin de nous l'idée de faire ici l'apologie de la peau, au contraire, il s'agira de débattre le plus précisément possible de ses actions et réactions, de ses implications dans la vie des êtres vivants ». Disponible sur : http://lapeaulogie.fr [en ligne], consulté le 14/04/2020.

physiologique, elle ne se résume pas à sa fonction biologique. Même s'il était nécessaire de préciser une spécification de ses fonctions et de ses rôles par champ de savoirs, la peau ne peut pas non plus être envisagée de façon univoque, sous un angle social, psychologique, qui la réduirait à des poncifs, à des comportements-types. La peau se vit au quotidien, elle détermine nos relations, nos gestes, notre abord aux yeux d'autrui. Elle s'impose aussi comme réservoir mythique et symbolique, et elle fixe la notion de frontière et de transgression. Nous avons ainsi caractérisé divers gestes des modifications de la peau, afin d'esquisser une terminologie de ses modes d'incarnations possibles.

Dans la perspective de notre corpus situé au début du XXIème siècle, nous avons découvert la peau comme élément organique central dans l'inscription du sujet au monde. Pour approfondir cette coexistence entre modernité et inscription des corps, un travail autour du digital, des peaux numériques, reste à explorer – en incluant des modes de représentation polyformes qui pensent le support numérique[968]. La notion de palimpseste, comme nous avons commencé à le voir, ouvre à la question de la spectralité, de la hantise. Dans notre réflexion, nous avons conçu le palimpseste dans sa corporéité, son incarnation concrète qui se révèle par des marques tégumentaires. Mais l'archive ouvre également à la dialectique entre la présence et l'absence. Au terme de notre travail, il importe donc de dégager de nouvelles perspectives qui s'ébauchent à partir de la structure de cette peau conçue comme palimpseste.

---

[968] On songera ainsi aux travaux chorégraphiques de Wayne McGregor (*Wide Open*, chorégraphie s'achevant sur une mise à nue numérique), aux mises en scène de Kris Verdonck (*STILLS I-VII*, projections visuelles dans l'espace public), aux installations de Bill Viola (les corps en suspens de *Five Angels for the Millennium*), ou encore à la réflexion de la photographe Dorothée Smith. Voir annexes visuelles.

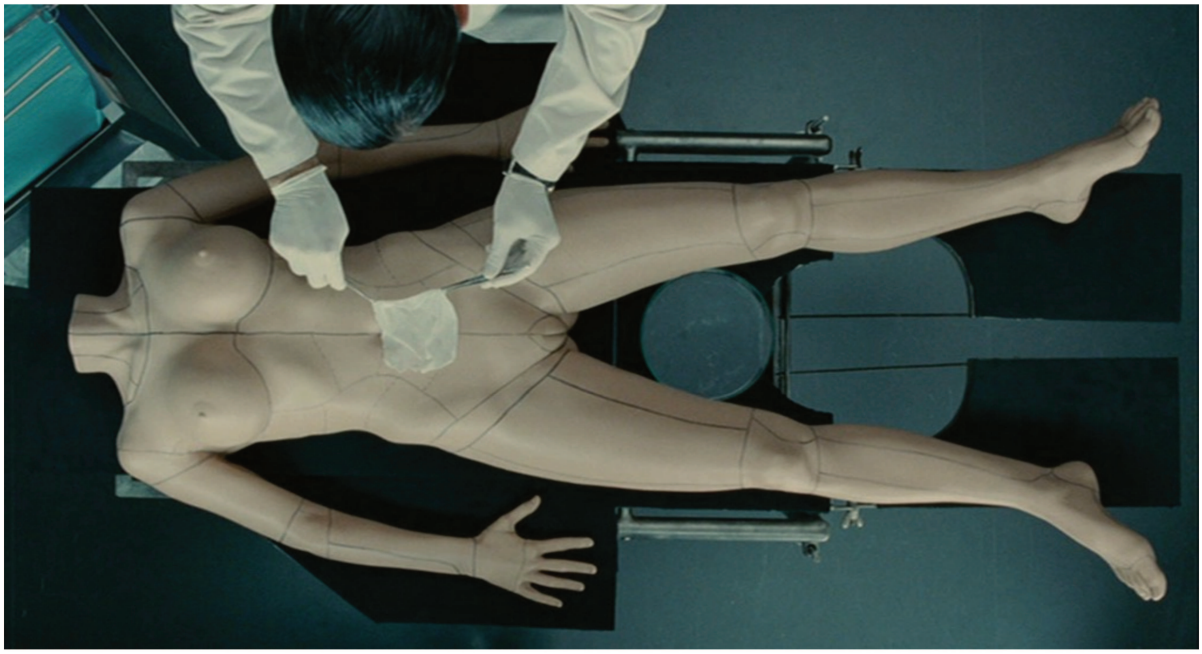
ANNEXES

ANNEXES VISUELLES

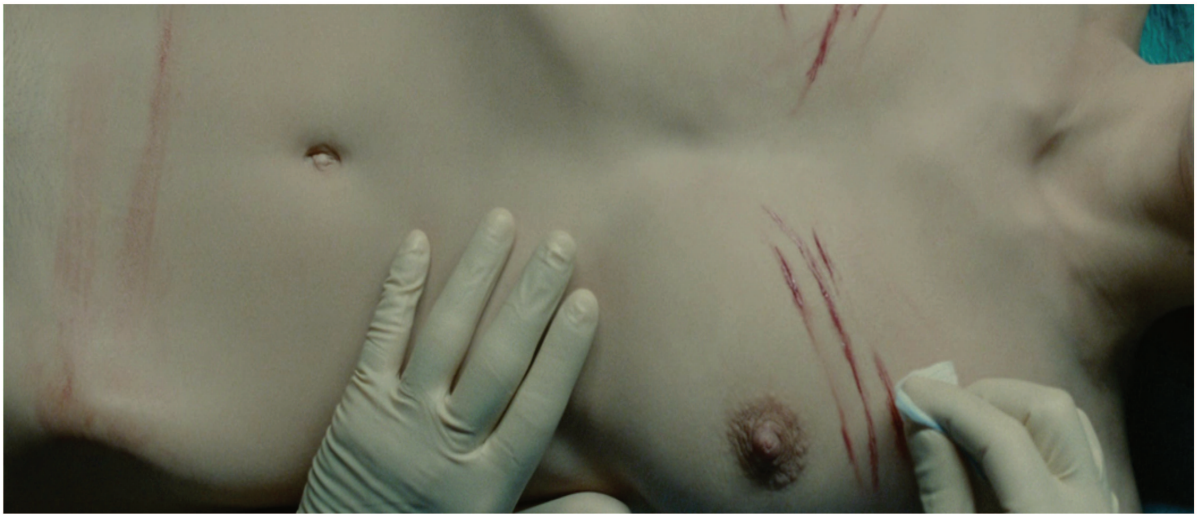
Fonds d'image concernant les oeuvres visuelles récurrentes (Pedro Almodovar, Georges Franju, Peter Greenaway).

ALMODOVAR, Pedro, *La Piel que habito*, 2011.

Le corps transformé par la chirurgie plastique :



Corps scarifié par Vicente/Vera :

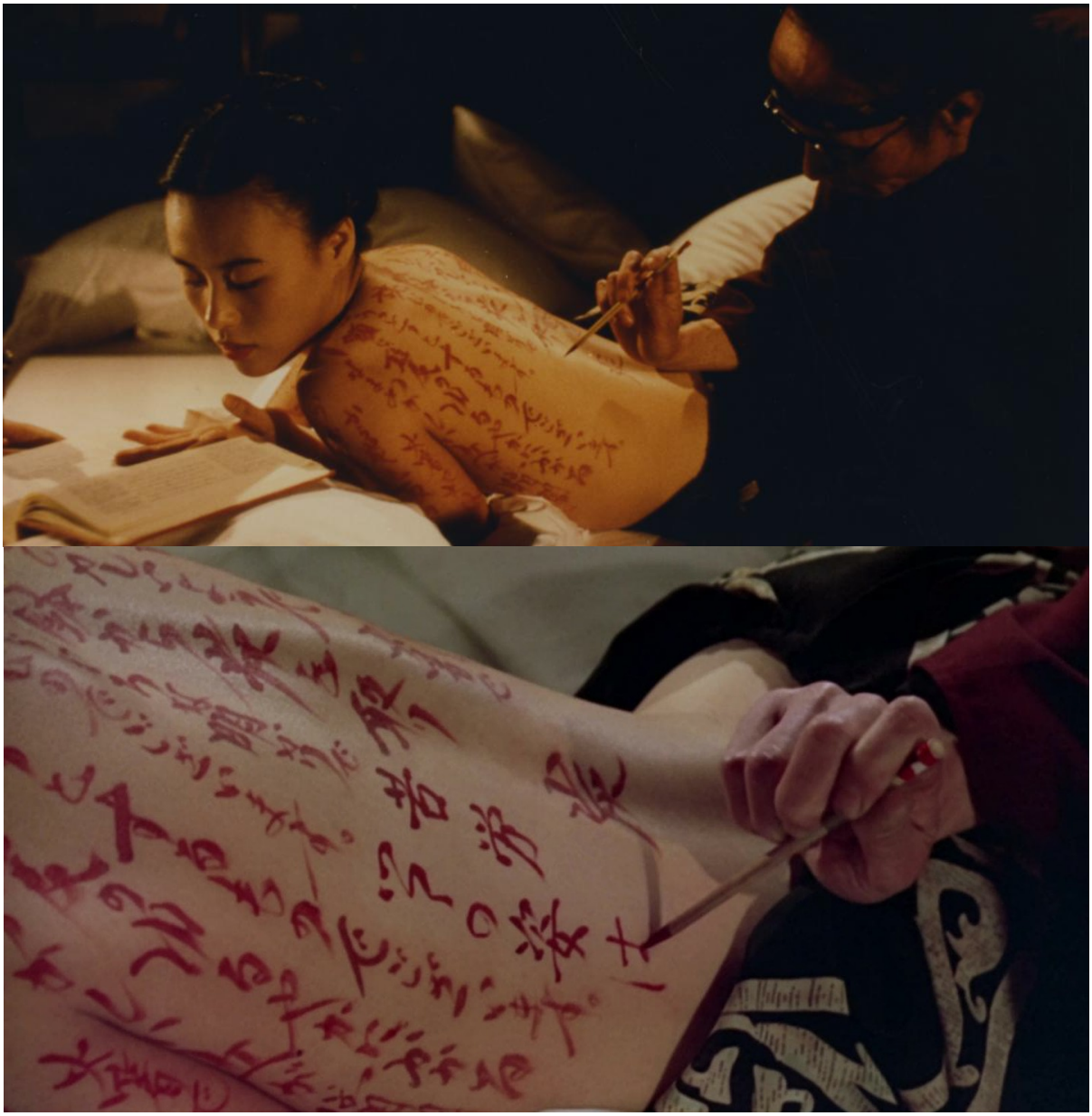


Le masque de Vicente/Vera :

La pratique du yoga et la combinaison seconde peau :

FRANJU, Georges, *Les Yeux sans Visage*, 1960.

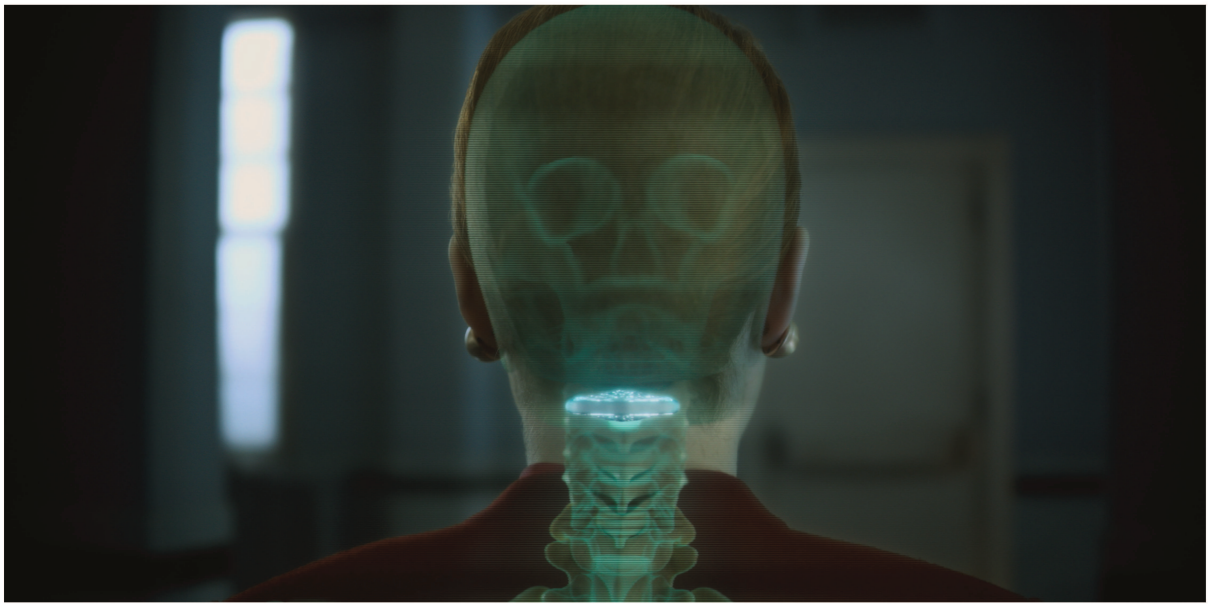
GREENAWAY, Peter, *The Pillow Book*, 1997.



INTRODUCTION

KALOGRIDIS, Laeta, *Altered Carbon*, 10 épisodes, 2018.

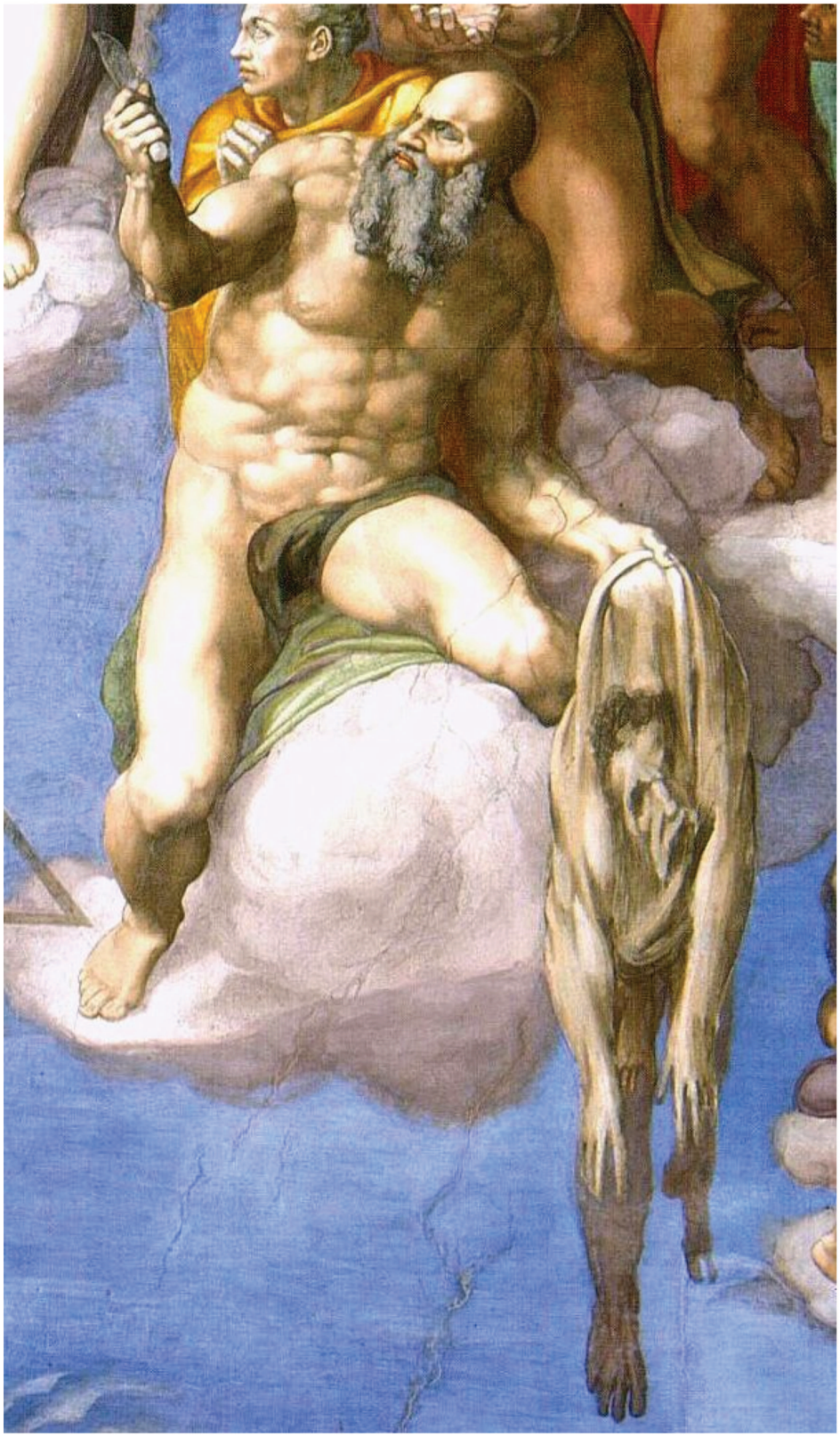
La Pile corticale contenant la personnalité :



Intubation lors du changement d'enveloppe :

VON HAGENS, Gunther, procédé de plastination.

MICHEL-ANGE, *Le jugement*, Plafond de la Chapelle Sixtine, 1536-1541. Représentation de Saint-Barthélémy.



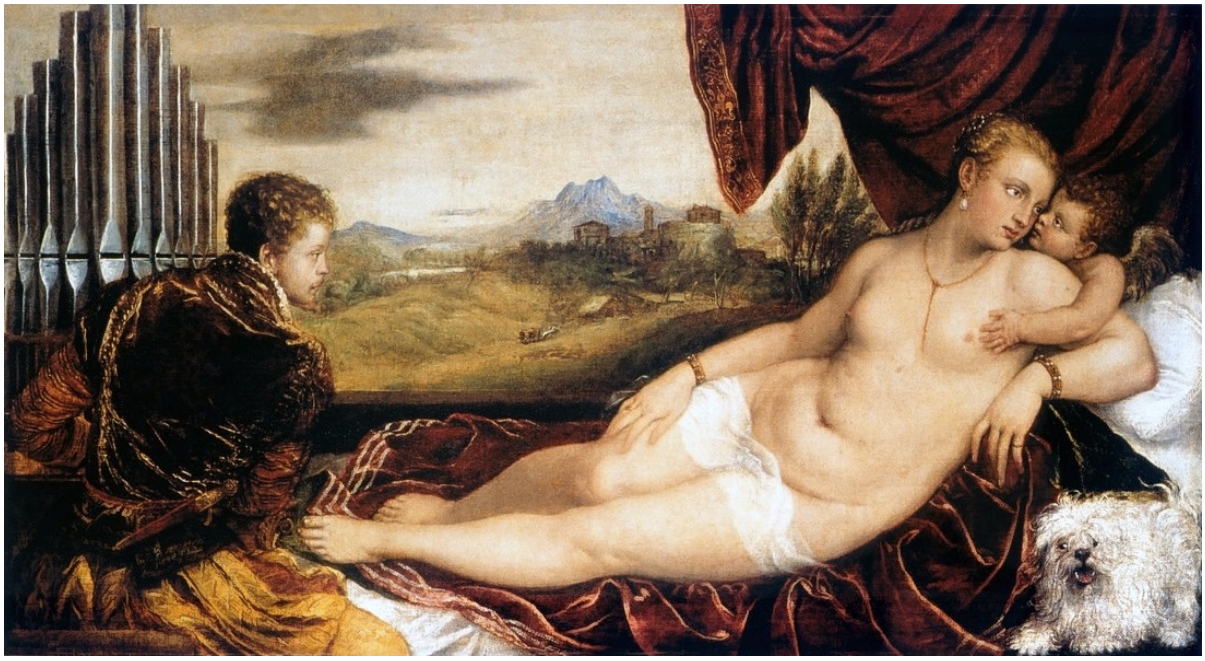
CHAPITRE II - ÉCRIRE LA PEAU, L'ACTE D'ÉCRITURE SUR UN CORPS SUPPORT

VALLÉE, Jean-Marc, *Sharp Objects*, 2018, 8 épisodes.

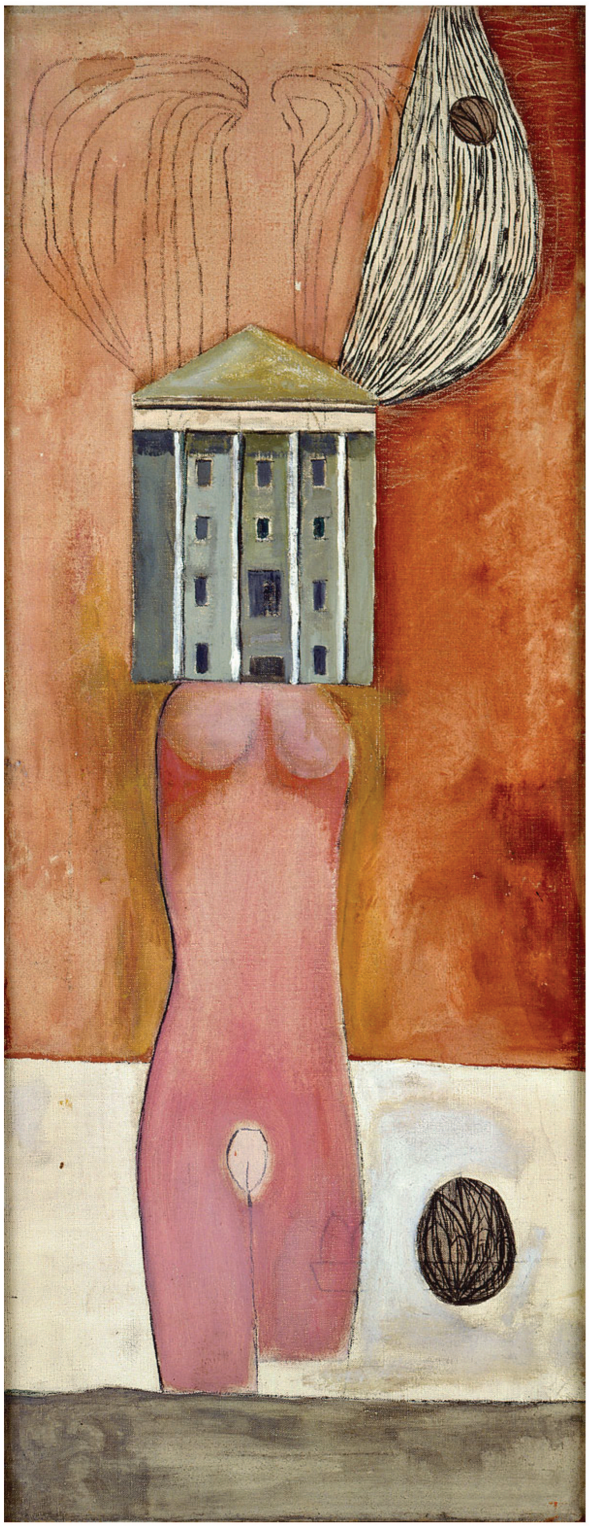
SCARED

ALMODOVAR, Pedro, *La Piel que habito*. Tableaux présents dans le film :
TITIEN, *Vénus d'Urbino*, 1538.

TITIEN, *Vénus avec organiste et Cupidon*, 1548.



BOURGEOIS, Louise, *Femme-maison*, 1946-1947.
Huile et encre sur toile de lin, 91,50 x 35,50 cm.



BOURGEOIS, Louise *Temper Tantrum*, 2000.
Tissu. 172,7 x 63,5 x 60,9 cm.

VÉSALE, Fabrica, 1543.
Planche anatomique.

ISAACS, John, *The Matrix of Amnesia*, 1998.
Série Fat man, cire, collection Ollbricht, Berlin.

Exposition *Inside*.
Palais de Tokyo, du 19/10/2014 au 10/01/2015.

CHAPITRE III - LES DÉBORDEMENTS DU CORPS : L'ALTÉRITÉ

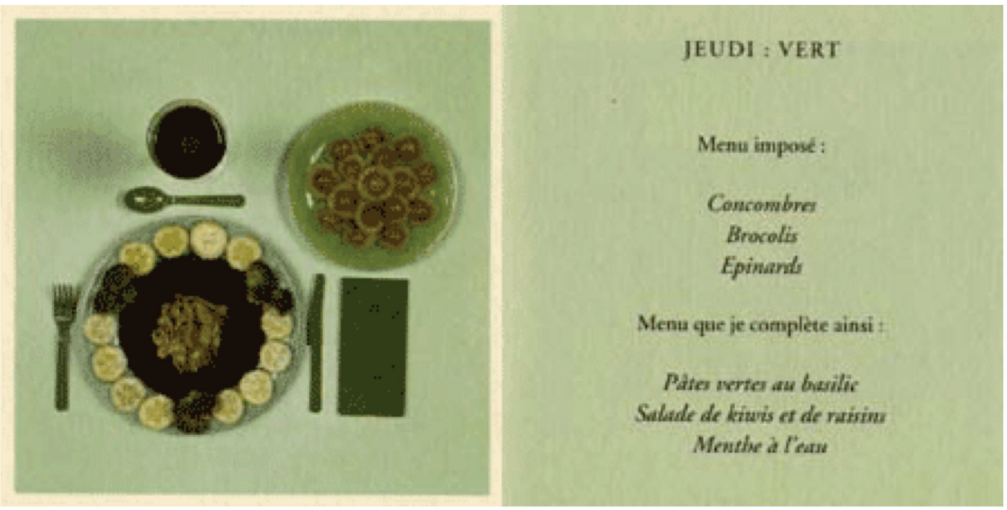
MERCIER, Théo, *Le Solitaire*, 2010 [sculpture].

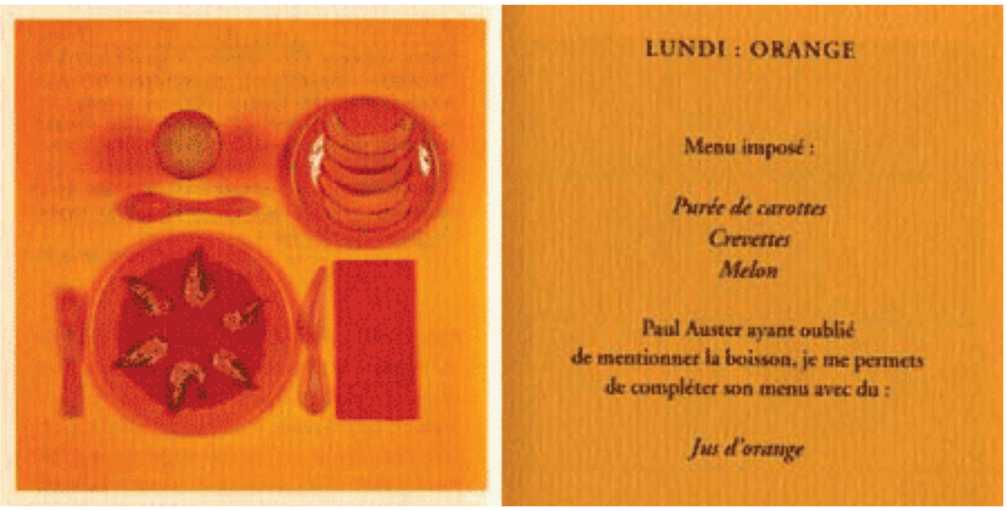
Spaghettis, résine, polystyrène, 250x150x150, collection Antoine de Galbert, Paris.

TRAN BA VANG, Nicole, Série *Corps à corps*, 2017.
Modèle : Angelin Preljocaj.

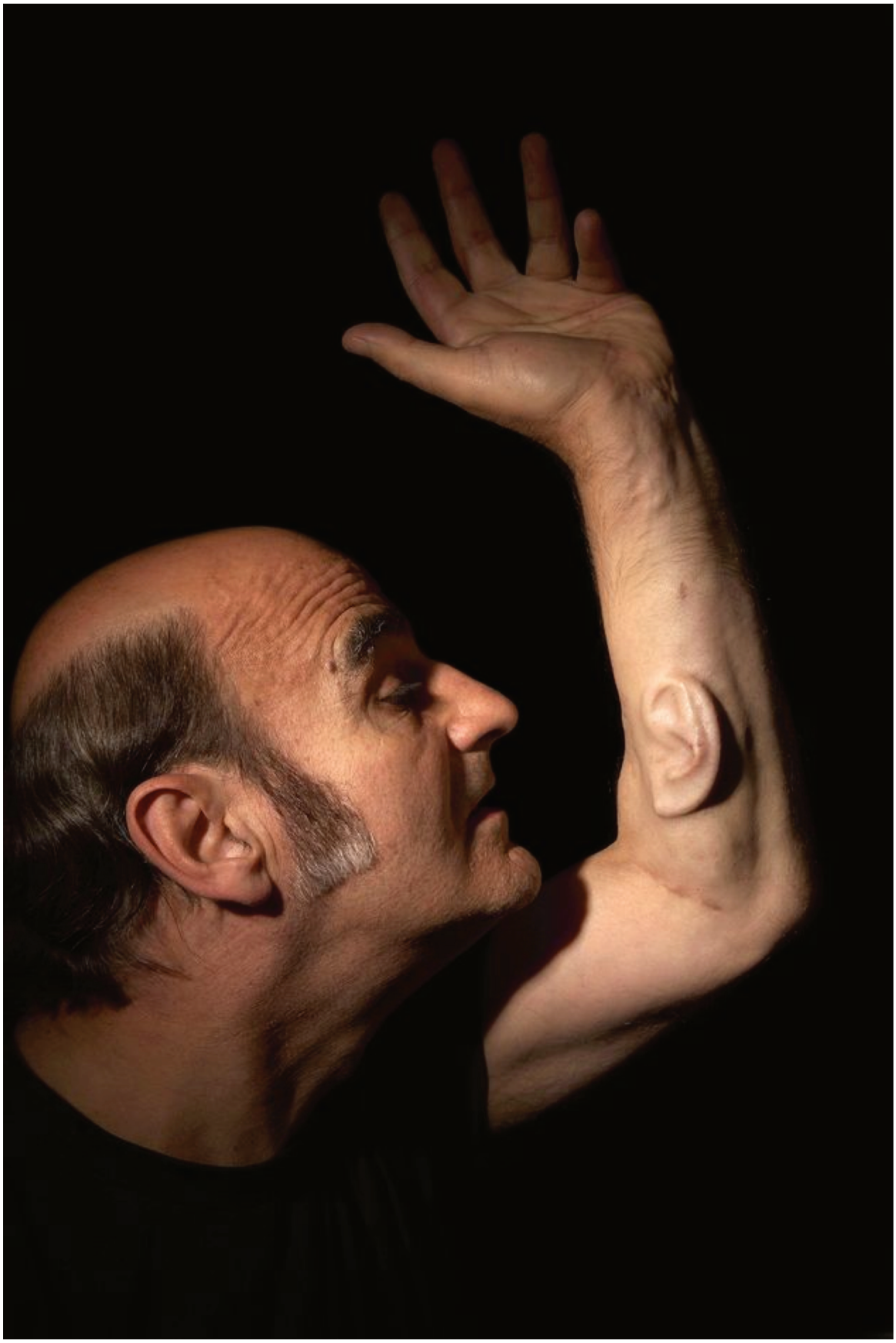
TRAN BA VANG, Nicole, Collection Printemps/Été 2001.

CALLE, Sophie, *Le régime chromatique*, 1997 [performance].
Modus operandi : Dans *Léviathan*, Paul Auster décrit ainsi son personnage Maria : « Certaines semaines, elle s'imposait ce qu'elle appelait "le régime chromatique", se limitant à des aliments d'une seule couleur par jour ». Afin de se rapprocher de Maria, Sophie Calle obéit au livre durant la semaine du 8 au 14 décembre 1997.





STELARC, *¼ Scale Ear*, 2003 [performance, expérience].

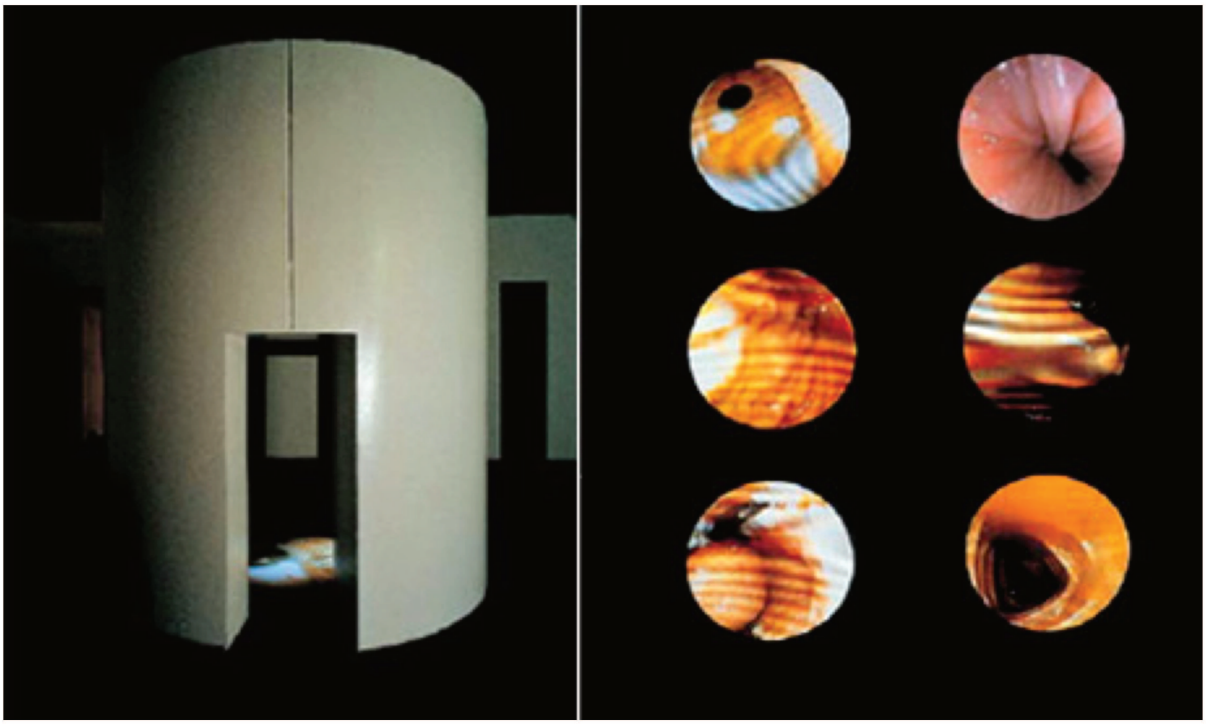


CHAPITRE IV - COERCISER L'ENVELOPPE, CONTENIR LES DÉBORDEMENTS

STERBAK, Jana, *Robe de chair pour albinos anorexique*, 1987.

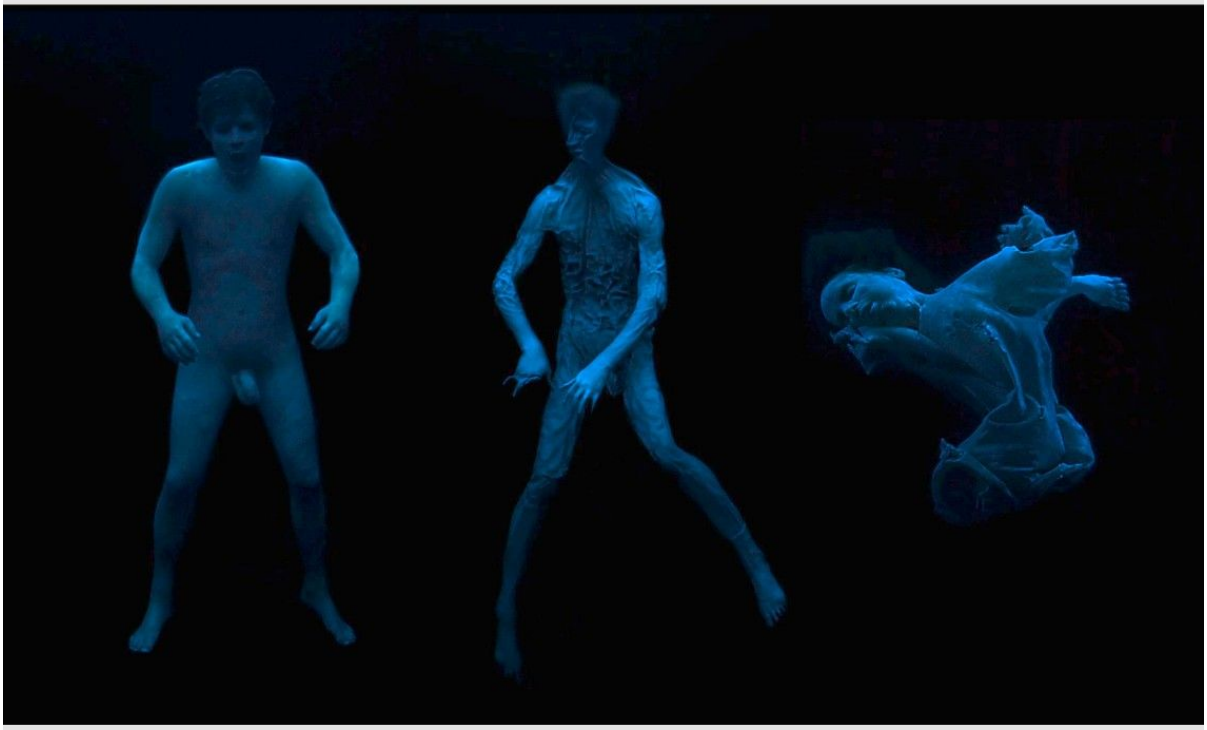
HATOUM, Mona, *Corps étranger*, 1994 [installation].

1 structure cylindrique, 1 vidéoprojecteur, 4 haut-parleurs, 1 bande vidéo, PAL, couleur, son stéréo. Production du Service Nouveaux Médias, MNAM, Centre Pompidou, Paris.



GLAZER, Jonathan, *Under the Skin*, 2014.

Corps d'homme aspiré, dont il ne reste que la peau :



Corps de l’alien, ayant revêtu une peau humaine :

CONCLUSION

McGREGOR, Jonathan, *Wide Open*, 2016.

VERDONCK, Chris, *STILL I* [Rome], 2006.

VIOLA, Bill, *Five Angels for the Millenium*, Panel 1 : Departing Angel, 2001.

ANNEXES TEXTUELLES

INTRODUCTION

ALMODOVAR, Pedro, « le cinéma qui est en moi ».
Disponible sur : http://www.institut-lumiere.org/actualités/le-cinéma-qui-est-en-moi.html [en ligne], consulté le 03/02/2018.

Quand je parle du cinéma qui est en moi, je fais référence au cinéma présent dans mes films, aux films que les personnages regardent dans une salle, ou sur un écran de télévision, à ceux qu'ils commentent pour parler d'eux-mêmes et parfois simplement aux affiches de cinéma accrochées aux murs.

Quand je cite un film de quelqu'un d'autre, ce n'est pas spécialement pour lui rendre hommage mais plutôt pour m'approprier ses images, ses dialogues et l'émotion qu'il suscite. C'est du vol pur et simple ! Ces citations ont un rôle à jouer, elles font totalement partie de mes scénarios. Un hommage, c'est quelque chose de passif. Alors que lorsqu'ils sont choisis pour bien fonctionner sur les spectateurs, les extraits de films produisent vraiment une efficacité dramatique supplémentaire. À l'ère où le cinéma grand public semble déterminé à refléter, voire à imiter, les consoles de jeux, j'aime l'idée d'utiliser le cinéma et de montrer qu'il peut se refléter lui-même. Je serais incapable de parler de l'existence sans parler des films que je vois ou de ceux que voient mes personnages : le cinéma s'inspire de lui-même comme une partie intégrante de la vie. Ainsi, les films qui apparaissent dans les miens remplissent des rôles très variés.

[…]

***Les Yeux sans visage* (Georges Franju, 1960) et *La Piel que habito* (2011).**

Bien que le chef-d'œuvre de Georges Franju et mon modeste film aient en commun un docteur fou, des masques, une fidèle complice et de multiples greffes de peau, je n'avais pas le film de Franju à l'esprit quand j'en ai écrit le scénario. *La Piel que habito* est une adaptation libre de *Mygale*, le roman de Thierry Jonquet. Ce qui m'a le plus intéressé dans le roman, et que j'ai conservé – je ne suis pas un adaptateur très fidèle – est la vengeance du médecin, une vengeance originale et terrifiante : changer le sexe de celui dont il pense qu'il a violé sa fille.

Lorsque je l'écrivais, le génome et la thérapie cellulaire, les transgénèses, etc., ont été découverts. Ces avancées scientifiques transportaient une histoire qui avait débuté dans la science-fiction dans le domaine du réel, en tout cas dans celui du possible. Comme l'écriture du scénario fut longue, les problèmes de greffe du visage furent surmontés – l'Espagne est un pays pionnier dans ce domaine – et dans un laboratoire espagnol, la culture de peau synthétique était devenue réalité. La pratique de la transgenèse sur des êtres humains est interdite mais elle est scientifiquement possible. Toutes ces découvertes qui nous situent au bord d'une nouvelle humanité constituent l'essence même de *La piel que habito*, et rien de ceci ne se trouve dans *Mygale* ou dans *Les Yeux sans visage*. Mais il est évident que mon film évoque celui de Franju et je vous recommande de le voir. Après cinquante-cinq ans, *Les Yeux sans visage* reste un chef-d'œuvre, simple dans sa complexité et raconté avec une étonnante capacité de synthèse. Il part d'un scénario parfait – signé par Boileau-Narcejac, le duo d'écrivains qui entre 1955 et 1960 a écrit également *Les Diaboliques,* réalisé par Clouzot et *Sueurs froides*, le roman dont est issu *Vertigo*, le film d'Hitchcock – mis en valeur par une photographie impressionnante en noir et blanc, ce qui évite tout sensationnalisme. L'image finale, la fille du docteur Gennesier transformée dès le début en fantôme, courant dans les bois, entourée de colombes comme elle libérées, possède une force lyrique et irréelle poignante. Le spectateur mérite de parvenir à cette image après une histoire qui mêle le suspense et l'horreur, avec une touche de mélodrame. En fin de compte, il s'agit simplement de l'histoire d'un père capable de s'immoler pour que sa fille puisse récupérer son visage perdu.

CHAPITRE I - LES SAVOIRS DE LA PEAU

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Bordas, 1985. Réédité à Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1995.

Définition du Moi-peau :

Cette représentation est issue d'une observation clinique de sujets ayant un rapport contrarié à leur propre enveloppe (entendue comme contenant d'un contenu – représentations, affects), avec notamment un manque de limite, qui fait émerger une insistance pulsionnelle.

Le Moi, c'est la distance entre la strate externe et la couche interne de la personne, son individualité, son unicité, sa capacité à se replier sur elle-même mais aussi à communiquer avec les autres (si la strate extérieure est trop prégnante, l'enfant étouffe sous le poids du bruissement de son entourage ; s'il est trop mou, l'enfant se renferme sur lui-même). Les pathologies de l'enveloppe sont imagées pour être plus aisément représentées : le Moi-passoire (un feuillet interne poreux dont les pensées et les souvenirs ne parviennent pas à être conservés, une intériorité qui se vide) ; le Moi-crustacé (carapace rigide qui remplace le conteneur et enferme l'individu dans son corps) ; le Moi-poulpe (lorsqu'aucune des fonctions que nous allons développées ne sont acquises, que la peau ni barrière protectrice, ni contenant de l'intériorité). Ce sont ainsi plusieurs conceptions du corps qui émergent : corps-huître replié sous une carapace, hermétique et renfermé ; un corps-éponge qui subit son environnement et absorbe jusqu'au trop-plein ; un corps brûlé qui ne supporte plus les contacts sont autant de modalités d'existence. L'angoisse d'étouffement (d'un corps clos) est reliée à la troisième fonction du Moi-peau, le pare-excitation Les deux formes extrêmes de défaillance du pare-excitation relève de l'autisme : soit un Moi-poulpe (aucune fonction acquise) ; soit le Moi-crustacé à la carapace rigide par angoisse d'intrusion.

La peau sert tout d'abord (fonction 1 : maintien) à maintenir le psychisme, résultat du holding, le soutien du corps du bébé par la mère. L'enfant intériorise les mains de sa mère qui lui apporte maintien, réconfort, sécurité et unité. Par le maintien, l'individu ressort de la verticalité, de la lutte contre la pesanteur.

La peau vise aussi (fonction 2 : contenance) à contenir (le Moi-Peau serait l'écorce dont le Ça pulsionnel est le noyau) les pulsions, les forces et les poussées intérieures, éviter les débordements. Si la peau doit protéger des poussées intérieurs, elle doit aussi protéger contre les excitations externes (fonction 3 : pare-excitation) et se distinguer (fonction 4 : individuation) pour affirmer l'identité (par la distinction entre soi et non-soi, par la démarcation de sa carnation, de ses points spécifique).
La surface cutanée est le point de contact des autres sens (fonction 5 : intersensorialité), les sensations tactiles étant reliées aux autres perceptions.
Dans l'économie corporelle, la peau est un acteur de l'investissement libidinal (fonction 6 : soutien de l'excitation sexuelle), développant des zones érogènes d'inscription de traces, cette fonction étant reliée à la stimulation externe (fonction 7 : recharge libidinale), la peau s'éveillant par la réception de contacts. Enfin, la peau est une surface d'inscriptions (fonction 8 : inscription de traces), fournissant à la fois des informations sur le monde extérieur, dessinant un croquis du monde réel sur la peau duquel découle une existence sociale (les marques d'appartenance à une culture, faites de tatouages, de maquillage, de vêtements, le tatouage prolonge la peau et ajoute au corps une couche supplémentaire, celle de la narration...).

CHAPITRE II - ÉCRIRE LA PEAU, ACTE D'ÉCRITURE SUR UN CORPS SUPPORT

DÉTAMBELLE, Régine, *La peau défaite*
Texte sur Sylvia Plath

DÉTAMBELLE, Régine, « La Peau défaite ». Disponible sur : http:// www.detambel.com/images/30/extrait_149.pdf [en ligne]. Consulté le 23/06/2019.

Il y avait une fois un prince qui voulait épouser une vraie princesse. Il s'en présenta une, mais dégoulinant, les cheveux trempés de pluie, le manteau collé aux épaules.
La vieille reine pensa : « Nous allons bien voir ! » Elle entra dans la chambre à coucher, enleva toute la literie, et posa un petit pois sur le sommier. Sur quoi elle prit vingt matelas, les superposa au-dessus du petit pois, et ajouta encore trente édredons par-dessus les matelas.
C'est là que la princesse passerait la nuit.
Le lendemain matin, on voulut savoir comment elle avait dormi. Elle dit : « Affreusement mal ! Je n'ai presque pas fermé l'œil ! Dieu sait ce qu'il y avait dans ce lit ! J'ai couché sur quelque chose de dur, j'en ai le corps tout couvert de bleus ! »
Alors on put voir que c'était une vraie princesse, puis- que, à travers vingt matelas et trente édredons, elle avait senti le petit pois.
Personne ne pouvait avoir l'épiderme aussi délicat, si- non une véritable princesse.
*
« J'écris en essayant de me constituer un centre calme. Hier c'était l'horreur. Par quelle malédiction suis- je pareillement tendue ? Je vibre sans merci. »
Sylvia Plath fit de la peau le thème dominant d'une œuvre interrompue par son suicide, en 1963, à l'âge de trente-un ans. Durant toute sa jeune vie, elle tâcha de lutter contre la souffrance d'être au monde. Je suis heu- reuse était sa pauvre scie — inefficace. Son leitmotiv était je suis bien dans ma peau. Adepte du grattage, l'une des formes archaïques du retournement de l'agressivité sur le corps, elle se griffait au sang. Elle disait avoir douloureusement subi, enfant, à la naissance d'un autre bébé, la séparation de toute chose... J'ai ressenti le mur de ma peau. Je suis moi. Cette

pierre est une pierre : la fusion merveilleuse qui avait existé entre moi et les choses du monde n'était plus.
« La peau se pèle facilement, comme si on enlevait du papier ».
Sylvia Plath était née sans peau. Sans doute les mains, les lèvres, les seins de sa mère ne l'avaient pas dotée d'une égide souple et intelligente, capable de se conformer, docilement, aux rugosités du monde. Une écorchée vive. Le monde extérieur lui était une frontière en dents de scie, impossible à franchir sans se déchirer. Sylvia vécut avec Ted. Par sa chaleur et sa présence, pour ses odeurs et ses paroles, elle se nourrissait de lui — tous ses sens se nourrissaient de lui. Privée de Ted au-delà de quelques heures, elle se languissait, s'étiolait et mourait au monde. Mais la faiblesse et l'incohérence de sa peau avaient le pouvoir de s'inverser dans l'opération poétique. En renouvelant à chaque page le pacte fragile de la peau, l'écriture lui rendait le monde habitable.
« La conférence m'a hérissée, mise au supplice. »
La peau est ouverte. Elle ne se ferme ni aux bruits ni aux voix, pas même aux lumières intenses. Elle ne peut refuser un signe vibratile ou tactile. Elle est sans paupières. Il faut qu'elle se brise ou qu'elle se bronze. La peau est coextensive à notre conscience. Elle comprend tout ce que nous percevons. Elle va jusqu'aux étoiles.
Sylvia est sans limites. Elle peut voir, du dehors, sa pensée fonctionner. Elle voit aussi son corps du dehors. Ses journaux intimes, commencés à dix-huit ans et tissés jusqu'à sa mort, la vêtent chaque matin d'une chemise neuve, protectrice et roborative. Tous ces coupons de papier ne sont pas seulement le gymnase où pratiquer son méaculpisme quotidien et la source de futurs poèmes. Ils forment surtout les parois d'un troisième lieu : le placard à vêtements.
« J'ai une paupière enflée, rouge et douloureuse, qui m'inquiète, un bouton rouge bizarre sur la lèvre, et puis cette fatigue énervante, comme une fièvre secrète qui me ronge. »
Les journaux de Sylvia Plath forment son dressing.
Les journaux de Sylvia Plath forment peluches, mouchoirs chéris, charpies intimes, kleenex imbibés de larmes et de salive.
Les journaux de Sylvia forment sparadrap.
La richesse et la fluidité de ces matières destinées à l'isoler du monde extérieur sont extrêmes. Elle écrit de gaze et de tulle. Sa page est un morceau d'étoffe bien tissé qui

semble vouloir donner à sa chair inachevée le goût d'imiter sa régularité et sa persévérante géométrie. La chair béante et minable, mais vivante, a besoin pour guérir — pour s'aguerrir — de suivre ce tracé régulateur.

Pour une chair blessée, l'écriture est le meilleur des plans de bataille, le bon motif à imiter pour se régénérer et se retendre.

« Soudain tout est menaçant, ironique, mortifère. »

Les journaux rétablissent cette communication entre les mains de maman, qui sécréta autrefois — mais jamais assez longtemps — pour la petite une peau solide, parade efficace à l'angoisse, à l'ennui, à l'oubli. Les journaux permettent de se dédoubler soi-même dans un tenant lieu de peau, qui rappelle l'épaisseur de cette tendresse maternelle, désormais fossile. L'écriture d'un journal renouvelle cette consistance que le regard de maman, l'at tention de ses mains, l'écoute, bâtissaient. Il faut croire que l'écriture d'un journal restaure, jour après jour, la peau. L'entretient.

Autoréparation infinie. Autorésurrection infinie.

Chaque matin, rédigeant son journal, Sylvia s'engendre. Elle devient invieillissable, inusable, inaltérable. À chaque jour, sa suture heureuse.

Les journaux sont des centons, guenilles maintes fois rapiécées, vêtement d'idées taillé dans l'infinité ouverte des expériences littéraires possibles.

Les journaux sont ses bandages. Ils sont la couche uni- forme de gaze propre isolant la blessure, puis abandonnés à chaque guérison.

Le corps de Sylvia est replié sur son écorchure mais, dans l'étonnant recoquillement des journaux, dans l'hé- lice active d'une solitude productrice de nacre, elle sécrète et additionne tout de même des bonheurs.

Il faut croire qu'au contact du papier, la dépression finit par muer son bourdon en frisson.

McMULLEN, Ken, *Ghost Dance*, 1983.

Scène avec l'intervention de Jacques Derrida, https://www.youtube.com/watch?v=0nmu3uwqzbI [en ligne], consulté le 30/01/2018.

Pascale Ogier

-Je voudrais vous demander une chose : est-ce que vous croyez aux fantômes ?

Jacques Derrida

-Je ne sais pas, c'est une question difficile. Est-ce qu'on demande d'abord à un fantôme s'il croit aux fantômes ? Ici le fantôme c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé j'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place. Paradoxalement, au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu un fantôme me ventriloquer, c'est-à-dire parler à ma place. Et c'est ça qui est peut-être le plus amusant. Le cinéma est un art d'une fantômachie si vous voulez, et je crois que le cinéma, quand on ne s'y ennuie pas, c'est ça, c'est un art de laisser revenir les fantômes. Donc si je suis un fantôme, c'est-à-dire si actuellement, croyant parler de ma voix, précisément parce que je crois parler de ma voix, je la laisse parasitée par la voix de l'autre, pas de n'importe quel autre mais de mes propres fantômes si l'on peut dire ; à ce moment-là il y a des fantômes. Et ce sont eux qui vont vous répondre, qui vous ont peut-être déjà répondu. Tout ça aujourd'hui doit se traiter, me semble t-il, dans un échange entre l'art du cinéma, dans ce qu'il a de plus inouï, de plus inédit, et quelque chose de la psychanalyse. Je crois que cinéma + psychanalyse = science du fantôme. Vous savez, Freud, toute sa vie, a eu à faire au problème du fantôme. [le téléphone sonne]. Le téléphone, c'est le fantôme [il répond]

Ce que Kafka dit de la correspondance, des lettres, de la relation épistolaire, ça vaut aussi pour la relation téléphonique. Et je crois qu'aujourd'hui, tout le développement des technologies de la télécommunication, au lieu de restreindre l'espace des fantômes –comme on pourrait le penser, on pourrait penser que la science, la technique laissent derrière eux l'époque des fantômes qui était l 'époque des manoirs, une certaine époque périmée. Je crois au contraire que l'avenir est aux fantômes et que la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la

télécommunication, décuple le pouvoir des fantômes, le retour des fantômes. C'est au fond pour tenter les fantômes que j'ai accepté de figurer dans un film en me disant que peut-être les uns et les autres on aurait la chance de laisser venir à nous des fantômes. Les fantômes de Marx, de Freud, de Kafka.

La ligne appliquée à l'animal.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick* [1851].

Texte en anglais disponible sur : https://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm#link2HCH0008 [en ligne], consulté le 16/03/2018. Traduit de l'anglais par Henriette Guex-Rolle, Moby-Dick, Paris, GF, 1989, p. 331.

Chapitre 68 de Moby-Dick, « The Blanket » (« La couverture ») :

« In life, the visible surface of the Sperm Whale is not the least among the many marvels he presents. Almost invariably it is all over obliquely crossed and re-crossed with numberless straight marks in thick array, something like those in the finest Italian line engravings. But these marks do not seem to be impressed upon the isinglass substance above mentioned, but seem to be seen through it, as if they were engraved upon the body itself. Nor is this all. In some instances, to the quick, observant eye, those linear marks, as in a veritable engraving, but afford the ground for far other delineations. These are hieroglyphical ».

Traduction :

« Ce n'est pas la moindre des merveilles offertes par le cachalot que la vue de sa peau quand il est vivant. Presque toujours, elle est sillonnée de toutes parts et en tous sens de lignes obliques sans nombre, droites et serrées comme celles des plus belles gravures italiennes. Mais ces cannelures ne semblent pas imprimée sur la matière transparente [...] mais elles paraissent plutôt vues à travers elles, taillées à même le corps [...] ces hachures, tout comme dans les véritables gravures, ne sont que le fond de bien d'autres dessins. Ce sont des hiéroglyphes ».

CHAPITRE III - LES DÉBORDEMENTS DU CORPS : L'ALTÉRITÉ

Axel Honneth, La structure des relations de reconnaissance sociale.

HONNETH, Axel, *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1992. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, éditions du Cerf, 2000.

Mode de reconnaissance	**Rapport ou lien émotionnel**	**Respect cognitif**	**Estime ou valorisation sociale**
Dimension de la personnalité	Nature des besoins et des affections	Capacité de discernement morale	Capacités, facultés, dons, caractéristiques
Forme de reconnaissance	**Rapports primaires (amour et amitié)**	**Rapports juridiques ou de droit (droits)**	**Communauté de valeurs (solidarité)**
Potentiel de développement		Généralisation (universalisation), matérialisation	Individualisation, égalisation
Rapport à soi pratique	Confiance en soi	Respect de soi	Estime de soi
Formes de non-respect	Maltraitance et viol	Privation de droits, rejet et exclusion	Dévalorisation, diffamation et « déshonorisation »
Composante de la personnalité menacée	Intégrité physique	Intégrité sociale	« Honneur » et dignité

Au sujet de l'état de mort cérébral

Selon David Le Breton[969], la définition de la mort relève d'une convention[970] et non d'un fait. C'est à partir de l'année 1968 que la mort du cerveau renouvelle la définition de la séparation entre organisme vivant et organisme mort. En effet, c'est cette année précisément qu'est envisagée la notion de mort légale pour des patients étant toujours vivant – c'est-à-dire que leur cœur bat encore. La mort serait alors un processus intervenant organes après organes, un processus séquentiel. La mort du cerveau fait la mort de l'homme, identifie l'être humain à cet organe[971]. La définition

---

[969] LE BRETON, David, *La chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*, *op. cit.*

[970] La modernité, avec le développement des techniques, morcelle le corps, ce qui implique un changement de paradigme, de modèle. Auparavant, la mort était un phénomène naturelle, à partir du XXème siècle, on ne meurt plus chez soi mais à l'hôpital. La mort devient un phénomène technique obtenu par l'arrêt des soins, une décision médicale.

[971] Au Japon, la mort cérébrale n'est pas acceptée comme critère de mort car la vie est assimilée à la respiration, donc aux poumons, au souffle. *Iki* signifie à la fois souffle et vie ; la mort est assignée à deux expressions : *hikitoru* (arrêter la respiration de quelqu'un) et *iki ga kirita* (la fin de la respiration). Dans une approche du corps non dualiste, où le corps correspond à la

de la mort varie[972] selon la modélisation de l'organe qui en est la cause. Le démiurge joue aux frontières entre la vie et la mort, s'appuyant sur la possibilité de mort cérébrale pour fragmenter le corps.

La compréhension de l'état de mort cérébrale est primordiale dans la compréhension de la conception d'un corps fragmentaire, morcelé. La mort est liée au renouvellement, tel un épuisement du temps sur lui-même. La mort est au cœur du vivant, on trouve son expression poétique, en tant qu'élément moteur de transformation du monde, chez Maylis de Kerangal, « un espace où la mort cellulaire serait en devenir perpétuel, un espace où la mort cellulaire serait l'opératrice des métamorphoses, où la mort travaillerait le vivant comme le silence travaille le bruit, le noir la lumière ou le statique le mobile[973]». Les cellules qui nous composent ont des capacités d'autodestruction, de déclenchement de leur mort prématurée, une mort cellulaire qui creuse en nous, sculpte le vivant en formant des creux, faisant apparaître le vide dans le plein, les cavités dans nos organes creux (par exemple, les doigts étaient au départ réunis par des tissus interdigitaux). La cellule qui commence à mourir est une cellule qui cesse de trouver dans son environnement les molécules nécessaires au ralentissement de son autodestruction. Aucune cellule ne peut survivre seule.

Dans le cas d'une transplantation lorsque le donneur est en état de mort cérébrale, l'intervention se déroule en plusieurs étapes. Tout d'abord, le retrait de l'organe du donneur puis la canulation avant le clampage (purger le corps de son sang). Ce sont ensuite des opérations techniques sur le receveur qui adviennent : couper les veines de l'organe malade, l'extraire ; continuer à irriguer le corps par une circulation extracorporelle.

---

personne et n'est pas considéré seulement comme un mécanisme dissocié, si le corps du défunt est incomplet, l'esprit ne trouvera pas le repos

[972] La mort cérébrale est dérangeante car elle n'offre pas de signes extérieurs du décès : le sang circule encore, le corps respire, le cœur bat, la température est à 37 degrés.

[973] KERANGAL, Maylis (de), *op. cit.*, p. 41.

CHAPITRE IV - COERCISER L'ENVELOPPE, CONTENIR LES DEBORDEMENTS

SMITH, Dorothée, *Cellulairement*, 2012 [installation]

Texte de Texte de Florian Gaité, doctorant en philosophie (SOPHIAPOL, Université Paris-Ouest-Nanterre), critique, commissaire d'exposition.

Disponible sur https://www.lefresnoy.net/fr/Le-Fresnoy/production/2012/installation/468/cellulairement [en ligne], consulté le 29/06/2019.

Cellulairement, étude pour spectres, camera thermique, puce électronique sous-cutanée et transfert de données cellulaires.
Ce projet s'accompagne d'un documentaire iPhonographique et thermographique, et d'un site internet pour smartphones : http://cellulairement.net
Que signifie hanter ou être hanté ?
Cellulairement entend élucider le sentiment de hantise, à travers la figure du spectre, résidu d'identité caractérisé par une visibilité invisible, capable d'une existence désincarnée. Il s'agit pour l'artiste de transformer son propre corps en réceptacle de spectres, par la mise au point d'un dispositif lui permettant d'être ponctuellement hantée par chacun des visiteurs de l'exposition.
Dorothée Smith interroge ici l'identité à partir de la question de son reste : peut-on survivre à la perte de son corps propre ? Sous quelle forme peut-on conserver la trace vive d'une organicité absente ? L'enjeu n'est pas ici de faire surgir des fantômes de l'imagination, en agitant le spectre du surnaturel, mais de suivre le parcours, en cinq temps, d'une empreinte biologique qui "hante" littéralement le corps d'un autre.
1er temps : le portrait thermique du visiteur, capté par une caméra infra-rouge, est projeté sur son corps ; cette image, qui rend visible les ondes de chaleur du sujet, correspond à une empreinte biométrique, unique et inaliénable.
2e temps : treize points de chaleur sont capturés sur le visiteur, puis transmis à l'artiste équipée d'une puce électronique sous-cutanée lui permettant d'incorporer le spectre du visiteur ; et de transmetteurs thermiques disposés sur son corps, lui

permettant de ressentir la présence du visiteur en temps réel.
3e temps : les données thermiques de l'artiste hantée par le visiteur sont récupérées à travers une série de capteurs, et transmises à une base de données inventoriant les spectres, consultable sur le site web du projet en temps-réel.
4e temps (en développement) : une micro-puce implantable contenant les données biométrico-spectrales de l'artiste est proposée, via le site web, aux visiteurs souhaitant être hantés par cette dernière.?
Elle imagine ici une expérience limite où le moi, confronté à la menace de sa disparition, trouve dans la biotechnologie le moyen de sa résistance. L'expérience produit un double mouvement dialectique : le dispositif spéculaire confronte le visiteur à un portrait inédit de soi, quand l'utilisation de la puce l'en dépossède pour aliéner l'intimité de l'artiste. Bien qu'ayant surtout alimenté les fantasmes de la science-fiction, cette conception d'une télé-présence nourrit aujourd'hui tous les espoirs des techno-rêveurs, qui y voient la possibilité de stocker un extrait de leur substance, et de se réaliser en tant qu'avatar. Mais par-delà l'imaginaire porté par cette biologie dénaturalisée, c'est la possibilité d'une conscience déterritorialisée qui est mise en question : l'identité est-elle un objet comme les autres ? Peut-on soutenir une ontologie de la trace ? En mimant le procédé expérimental, sans le réaliser pleinement, Dorothée Smith ne tranche pas et joue dans les marges indéterminées de la science et de la philosophie. Conçue comme une poésie purement spéculative, la proposition découvre un asile virtuel pour l'identité d'un corps déconstruit.

ORLAN

Extraits du *Manifeste de l'art charnel*

Disponible sur : http://journals.openedition.org/actesbranly/451 [en ligne], consulté le 22/01/2018.

Distinction : Contrairement au « Body Art » dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.

Athéisme : En clair, l'Art Charnel n'est pas l'héritier de la tradition chrétienne, contre laquelle il lutte ! Il pointe sa négation du « corps-plaisir » et met à nu ses lieux d'effondrement face à la découverte scientifique. L'Art Charnel n'est pas davantage l'héritier d'une hagiographie traversée de décollations et autres martyres, il ajoute plutôt qu'il n'enlève, augmente les facultés au lieu de les réduire, l'Art Charnel ne se veut pas automutilant. L'Art Charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe ; seule la voix d'Orlan restera inchangée, l'artiste travaille sur la représentation. L'Art Charnel juge anachronique et ridicule le fameux « tu accoucheras dans la douleur », comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu ; désormais nous avons la péridurale et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques, vive la morphine! A bas la douleur !

Perception : Désormais je peux voir mon propre corps ouvert sans en souffrir ...Je peux me voir jusqu'au fond des entrailles, nouveau stade du miroir. « Je peux voir le cœur de mon amant et son dessin splendide n'a rien à voir avec les mièvreries symboliques habituellement dessinées ». - Chérie, j'aime ta rate, j'aime ton foie, j'adore ton pancréas et la ligne de ton fémur m'excite.

Comité Consultatif National d'Éthique pour les Sciences de la Vie et de la Santé

AVIS N°122

Recours aux techniques biomédicales en vue de « neuro-amélioration » chez la personne non malade : enjeux éthiques

Disponible sur : http://www.ccne-ethique.fr/sites/default/files/publications/ccne.avis_ndeg122.pdf [en ligne], consulté le 18/06/2018.

Membres du Groupe de travail : Yves Agid ; François Ansermet ; Ali Benmakhlouf (Rapporteur); Marie-Germaine Bousser (Rapporteur) ; Anne-Marie Dickelé ; Alain Gérard (Psychiatre, personnalité scientifique associée) ; Lionel Naccache ; Francis Puech ; Alice René ; Claudine Tiercelin ; Jean-Louis Vildé ; Bertrand Weil.

INTRODUCTION

Dans le cadre de la mission de veille éthique sur les progrès des neurosciences qui lui a été confiée par la loi de bioéthique du 7 juillet 2011, le Comité Consultatif National d'Ethique, après s'être penché sur les enjeux éthiques de l'IRM fonctionnelle1 a choisi de conduire une réflexion sur la neuro-amélioration.

L'être humain a toujours tenté d'améliorer ses performances ou son bien-être au moyen, par exemple, de l'apprentissage, de la maîtrise de l'outil ou du recours à des substances comme le café, l'alcool ou le haschich. Cette possibilité qu'a l'être humain en bonne santé de s'améliorer (*human enhancement*) a été décuplée par les progrès de la médecine, de la chirurgie et de la pharmacie. Elle peut schématiquement se référer à l'apparence corporelle (par exemple greffes de cheveux, tatouages, chirurgie esthétique...), aux performances physiques (dopage sportif, stimulants sexuels....), ou encore aux capacités du cerveau réalisant ce qui est appelé le « brain enhancement » ou encore « neuro enhancement». La distinction au sein de «l'human enhancement» du «brain» ou «neuro- enhancement » tient à la fois au rôle prépondérant que joue le cerveau dans le fonctionnement psycho- cognitif de l'être humain, à l'explosion des connaissances sur le fonctionnement cérébral, et au développement exponentiel des techniques permettant de le modifier.

Les termes « brain enhancement» ou « neuro enhancement » ont été respectivement

traduits en français par « augmentation cérébrale », « amélioration cérébrale », « optimisation cérébrale », «dopage cérébral», «botox pour le cerveau», ou encore par «neuro-augmentation», «neuro- amélioration », « neuro-optimisation », etc. La multiplicité de ces termes souligne la difficulté de rendre compte en français de la dimension à la fois quantitative (augmentation) et qualitative (amélioration) du terme anglais « enhancement ». Toutefois, « augmentation » et « amélioration » ne sont pas synonymes et ne vont même pas toujours de pair. Ainsi le fonctionnement psychoaffectif et cognitif peut être par exemple amélioré par une diminution de l'anxiété ou par l'atténuation de la charge émotionnelle de certains souvenirs traumatisants. Bien que les termes de « homme augmenté » ou de « cerveau augmenté » aient été largement utilisés, le choix s'est donc porté, dans le présent avis, sur le terme de « neuro-amélioration ». L'usage de celui-ci permet en outre d'éviter les termes de «cerveau» à connotation trop anatomique et «d'optimisation» qui se rapporte à une notion impossible à évaluer. Il permet aussi de refléter le but recherché—« l'amélioration psycho- cognitive»— sans lui appliquer les termes d'emblée négatifs de « dopage » et de « botox » pour le cerveau.

Tout au long du développement de l'être humain, de multiples mesures à même de permettre le développement psychique et cognitif ne cessent de se mettre en place dans l'environnement familial et social, à commencer par l'alimentation et l'éducation. Elles n'entrent pas dans le cadre du présent avis qui concernera les questions éthiques soulevées par le recours à la neuro-amélioration biomédicale, c'est-à-dire impliquant l'usage de techniques capables de modifier l'activité cérébrale (techniques neuro-modulatrices). Initialement développées pour étudier ou traiter des états pathologiques, ces techniques sont de plus en plus utilisées chez les sujets non malades dans un but d'abord de recherche cognitive, mais aussi parfois d'amélioration des capacités cérébrales. Ces techniques ne se limitent plus à la prise de substances médicamenteuses, mais font appel à divers types de stimulations externes, électriques ou magnétiques, et au contrôle par le sujet lui-même de sa propre activité cérébrale, soit pour la modifier à son profit (feedback), soit pour contrôler un objet extérieur (membres artificiels, cibles, robots etc...). Les outils susceptibles de jouer un rôle neuromodulateur et d'être utilisés dans un objectif de neuro-amélioration ne cessent de se développer (jeux vidéo, lunettes google, etc.), mais ne seront pas abordés ici car sortant du cadre à proprement parler des

techniques biomédicales.

Le terme de neuroamélioration pourrait laisser supposer que le phénomène qu'il décrit est acquis. En réalité, il est ambivalent : il indique une situation problématique qu'il convient d'évaluer et non des résultats qui seraient d'emblée acquis et considérés comme allant de soi. De plus, il reflète deux situations bien distinctes : d'une part la modulation de l'activité cérébrale par les techniques biomédicales dans le sens d'une augmentation, et d'autre part le recours par certaines personnes non malades à ces techniques. Dès lors, le concept associé à ce terme comprend l'ensemble des effets induits par cette modulation et par la visée supposée d'amélioration.

L'étude de la neuro-amélioration se heurte à de grandes difficultés méthodologiques qui obligent à considérer les résultats des multiples travaux et enquêtes la concernant, avec tout à la fois ouverture d'esprit, regard critique et extrême prudence.

La décision de « s'améliorer » est une décision individuelle mais les motivations qui la sous- tendent et, à un moindre degré, les conséquences qui en découlent sont essentiellement sociétales. Le phénomène de neuro-amélioration biomédicale ne peut s'envisager que relativement à un contexte socio-culturel et économique donné, en l'occurrence il concerne principalement à l'heure actuelle les pays riches. Le présent avis concernera ainsi les enjeux éthiques de l'utilisation des techniques biomédicales en vue de neuro-amélioration dans ce contexte là.

Les questions soulevées sont multiples :

Y a-t-il une ligne de démarcation entre le normal et le pathologique dans le domaine psycho-cognitif ? Quelles sont les techniques biomédicales utilisées?

Les fonctions cérébrales sont-elles améliorées ou dégradées, à court terme et à long terme ?

Pourquoi vouloir améliorer son cerveau –ou celui des autres- et qui peut décider du besoin d'amélioration ?

Peut-on parler de « médecine d'amélioration » et qui la financera ? Qu'en est-il de la recherche dans ce domaine ?

Y a-t-il des limites à la neuro-amélioration ?

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

-Principal

ALMODOVAR, Pedro, *La Piel que habito*. Scénario de Pedro Almodovar et Augustin Almodovar. Avec : Antonio Banderas (Robert Ledgard), Elena Anayas (Vera), Jan Cornet (Vicente), Marisa Paredes (Marilia), Blanca Suàrez (Norma), Roberto Àlamo (Zeca), El Deseo S. A., 2011 [film cinématographique].

BANKS, Russell, *Lost Memory of Skin*, New-York, HarperCollins, 2011. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre Furlan, *Lointain souvenir de la peau*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2012.

FLYNN, Gillian, *Sharp Objects*, New-York, Shaye Areheart Books, 2006. Traduit de l'anglais par Christine Barbaste, *Sur ma peau*, Paris, Calmann-Lévy, 2007. Réédité au Livre de Poche, 2008.

MORGAN, Richard, *Altered Carbon* [2001], London, Gollancz, 2018. Traduit de l'anglais par Ange, *Carbon modifié*, Paris, Bragelonne, coll. SF, 2003.

-Secondaire

ALMODOVAR, Pedro,
-*La Ley del deseo*, El Deseo S.A., 1987 [film cinématographique].
-*Todo sobre mi madre*, El Deseo S.A., Renn Productions, 1999 [film cinématographique].
-*Hable con ella*, El Deseo S.A., A 3 TV, Via Digital, 2002 [film cinématographique].
-*La mala educación*, El Deseo S. A., Canal +, 2004 [film cinématographique].

ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes* [1925], *in Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1976, p. 47-76.

BALZAC, Honoré (de),
-*La peau de chagrin*, Paris, Charles Gosselin et Urbain Canel, 1831.
-« Le Chef-d'oeuvre inconnu », *in L'Artiste*, Paris, 1831 et 1832. Réédité chez Gallimard, coll. folio classique, *Le Chef-d'oeuvre inconnu et autres nouvelles*, 1994, p. 37-69.

BANKS, Russell,
-*Continental Drift*, New-York, Harper & Row, 1985. Traduit de l'anglais (États-Unis)

par Marc Chénetier, *Continents à la dérive*, 1987.
-*Rule of the Bone*, HarperCollins Publisher Inc., New York, 1995. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre Furlan, *Sous le Règne de Bone*, Arles, Actes Sud, 1995. Réédité en collection Babel, 2013.

BARRAUD, Antoine, *Le Dos rouge*, Anna Sanders Film, 2014 [film cinématographique].

BARKER, Clive, *The Book of Blood*, London, Sphere Books, 1984.

BAUDELAIRE, Charles, « Éloge du maquillage », *in Le peintre de la vie moderne* [1863]. Paris, Le livre de poche, coll. Les Classiques, p. 541-544.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron (de), *Le mariage de Figaro*, Palais Royal, chez Ruault, 1778.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

BONELLO, Bertrand, *l'Apollonide : Souvenirs de la maison close*, Les films du lendemain, 2011 [film cinématographique].

BOURGEOIS, Louise,
-*Femme-maison*, 1946-1947 [peinture].
-*Temper Tantrum*, 2000 [installation, sculpture].

BORGES, Jorge Luis, « Funes el memorioso », *La Nación*, 7 juin 1942. Réédité *in Ficciones*, Editorial Sur, 1944 [1942]. Traduit de l'espagnol (Argentin) par Paul Verdevoye, « Funes ou la mémoire », *in Fictions*, Paris, Gallimard, 1957. Réédité en 2008, p. 109-118.

BROWNING, Todd, *Freaks*, MGM, 1932 [film cinématographique].

CALLE, Sophie, *Le régime chromatique*, 1997 [performance].

CAMERON, James, *Aliens* (*Alien, le retour*), Brandywine Productions, 1986 [film cinématographique].

CARPENTER, John, *Halloween*, Compass International Pictures, Falcon International Productions, 1978 [film cinématographique].

CASARES, Adolpho Boy, *La invención de Morel* [1940]. Traduit de l'Espagnol (Argentine) par Armand Pierhal, *L'invention de Morel*, Paris, 10/18, 2017.

CORDIER, Anthony, *Gaspard va au mariage*, Agat Film & Cie, 2017 [film cinématographique].

CRAVEN, Wes,
-*A Nightmare on Elm Street*, New Line Cinema, 1984 [film cinématographique].
-*Scream*, Woods Entertainment, 1997 [film cinématographique].

CRONENBERG, David,
-*The Fly*, Brooksfilms, 1958 [film cinématographique].
-*Rabid*, Cinema Entertainment Enterprises, DAL Productions, The Dibar Syndicate, 1977 [film cinématographique].
-*Videodrome*, Filmplan International II, 1983 [film cinématographique].
-*M. Butterfly*, M. Butterfly Productions, Geffen Pictures, 1993 [film cinématographique].
-*Crash*, Alliance Communications Corporation, The Movie Network, Recorded Picture Company et Téléfilm Canada, 1996 [film cinématographique].
-*EXistenZ*, Alliance Atlantis Communication, 1999 [film cinématographique].

CUNNINGHAM, Sean S., *Friday the 13th*, Paramount Pictures, 1980 [film cinématographique].

DANTE, *La Divina Commedia – Inferno* [1314]. Traduit de l'italien par Jacqueline Risset, *La Divine Comédie – L'Enfer*, Paris, Gallimard, coll. GF, 2010.

DE PALMA, Brian,
-*Carrie*, Redbank Film, 1977 [film cinématographique].
-*Phantom of the Paradise*, Harbor Productions, 1974 [film cinématographique].

DELILLO, Don, *The Body Artist*, New-York, Scribner, 2001. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marianne Véron, *Body-Art*, Arles, Actes Sud, 2001.

DEMME, Jonathan, *The Silence of the Lambs*, Orion Pictures Corporation, 1991 [film cinématographique].

DÉTAMBEL, Régine, *Petit Éloge de la peau*, Paris, Gallimard, coll. folio, 2007.

DICK, Philipp K., *Do Androïds Dream of Electric Sheeps*, New-York, Doubleday, 1968.

DUCOURNAU, Julia, *Grave*, Rouge International, 2016 [film cinématographique].

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1993.

FINCHER, David, *Alien 3*, 20th Century Fox, Brandywine Productions, 1992 [film cinématographique].

FONTANELLE, Sophie, *L'envie*, Paris, Robert Laffont, 2011. Réédité en 2013, coll. J'ai Lu.

FRANJU, Georges, *Les yeux sans visage*, Champs-Élysées Production, Lux Films, 1960 [film cinématographique].

GUAY DE BELLISSEN, Héloïse, *Parce que les tatouages sont notre histoire*, Paris, Robert Laffont, 2019.

GERMAIN, Sylvie, *Les Personnages*, Paris, Gallimard, 2004. Réédité en coll. folio, 2010.

GIBSON, Wiliam, *Neuromancer*, New-York, Ace Books, 1984.

GLAZER, Jonathan, *Under the Skin*, Film4, 2014 [film cinématographique].

GLISSANT, Édouard, *La terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'Île de Pâques*, Paris, Seuil, coll. Peuples de l'eau, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang Von,
-*Faust*, 1808 (*Faust I*)-1832 (*Faust II*, posthume). Traduit de l'Allemand par Jean Malapate, *Faust I et II*, Paris, Flammarion, 1984.
-« Erlkönig » (« Le Roi des aulnes »), 1782.

GOURMONT, Rémy (de), *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* [1890]. Réédité à Paris, 10/18, coll. Fins de siècle, 1982.

GREENAWAY, Peter, *The Pillow Book*, Canal +, 1996 [film cinématographique].

GREENAWAY, Peter, *The Pillow Book*, traduit de l'anglais par Stephen Wright et Michèle Grangaud, Paris, Dis Voir, 1996.

GREENAWAY, Peter, Entretien avec Agnès Berthin-Scaillet, *l'Avant-scène Cinéma*, « Peter Greenaway. Fête et Défaite du corps », n° 417-418, décembre 1992-janvier 1993, p. 1-13.

HATOUM, Mona, *Corps étranger*, 1994 [installation].

HOFFMANN, Ernst Theodor, « *Der Sandmann », in Nachtsücke* [1816]. Traduit de l'allemand par Henri Hegmont, *L'Homme au sable*, Paris, Sillage, 2018.

HOMÈRE, *L'Odyssée*. Traduit du grec par Philippe Jaccottet, Paris, François Maspero, coll. La Découverte. Réédité en 2004.

HOOPER, Tobe, *The Texas Chainsaw Massacre*, Vortex, Inc., 1974 [film cinématographique].

HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2008.

HUSTVEDT, Siri, *What I Loved*, New York, Henry Holt and Compagny, 2003. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Le Bœuf, *Tout ce que j'aimais*, Actes Sud, coll. Babel, 2003.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884. Réédité chez Gallimard, coll. folio classique, 1977.

HYVERNAUD, Georges, *La peau et les os*, Paris, Scorpion, 1949.

IRVING, John, *Until I Find You*, New-York, Random House, 2005. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Josée Kamoun*, Je te retrouverai*, Paris, Seuil, 2006.

ISAACS, John, *The Matrix of Amnesia*, 1998 [sculpture-installation].

ISHIGURO, Kazuo, *Never Let Me Go*, Faber & Faber, 2005. Traduit de l'anglais par Anne Rabinovitch, *Auprès de moi toujours*, Paris, Éditions des Deux Terres, 2005. Réédité en coll. folio.

JACKSON, Shelley, *Skin Project*, 2003 [performance, livre de peau, œuvre d'art mortelle].

JARA, José, *El Transsexual*, Laro Films, 1977 [film cinématographique].

JONQUET, Thierry, *Mygale*, 1984.

JONZE, Spike, *Her*, Annapurna Pictures, 2014 [film cinématographique].

JOURNIAC, Michel, *Messe pour un corps*, 1969 [performance].

KAFKA, Franz,
-« In der Strafkolonie » [1919]. Traduit de l'allemand par Claude David, réédité à Paris, Gallimard, coll. folio classique, « À la colonie pénitentiaire », *in Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*, 2012, p. 65-107.
- « Ein Hungerkünstler » [1922]. Traduit de l'allemand par Claude David« Un artiste de la faim », *in op. cit.*, p. 188-202.

KALOGRIDIS, Laeta, *Altered Carbon*, saison 1, 10 épisodes, Skydance Media, 2018 [série].

KAPRIELIAN, Nelly, *Le manteau de Greta Garbo*, Paris, Grasset, 2014.

KERANGAL, Maylis (de), *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014.

KERTÉZ, Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest, Magvetö Kiadó, 1990. Traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsai et Charles Zaremba, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Paris, Actes Sud, 1995.

KIRISHIMA, Kazuhiro, *Fumareta mugi wa tsuyoku naru-Shinbô atai senkin*, Tokyo, The Massada, 1996. Traduit du japonais par Liliane Fujimori, *Mémoires d'un lutteur de sumo*, Paris, Le Mas de vert, 1998. Réédité chez Philippe Picquier poche, 2001.

KLIMOVSKI, Léon, *Odio mi Cuerpo*, Galaxia Films, 1974 [film cinématographique].

KUNDERA, Milan, *Nesnesitelná Lehkost Bytí*, Toronto, 68 Publishers, 1984. Traduit du tchèque par François Kérel, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. folio 1987.

LAURENS, Camille, *Cet absent-là. Figures de Rémi Vinet*, Paris, Léo Sheer, 2004. Réédité chez Gallimard, coll. folio.

LANG, Fritz, *Metropolis*, Universum Film AG, 1927 [film cinématographique].

LE FANU, Sheridan, « *Carmilla* », *in In a Glass Darkly*, London, Georges Bentley and Son, 1872.

LEIRIS, Michel, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948.

LEIRIS, Antoine, *Vous n'aurez pas ma haine*, Paris, Fayard, 2016. Réédité au Livre de poche.

LEWIS, Herschell Gordon, *Blood Feast*, 1963 [film cinématographique].

MALAPARTE, Cruzio, *La Pelle* [1949]. Traduit de l'italien par René Novella, *La Peau*, Paris, Denoël, 1950.

McMULLEN, Ken, *Ghost Dance*, 1983 [film cinématographique].

MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, New-York, Richard Bentley, 1851. Traduit de l'anglais par Henriette Guex-Rolle, Paris, GF, 1989.

MANN, Thomas, *Der Zauberberg*, Berlin, Samuel Fischer, 1924. Traduit de l'allemand par Maurice Betz, *La Montagne magique*, Paris, Fayard, 1931.

MARKER, Chris, *La Jetée*, Argos Films, 1963 [moyen-métrage cinématographique].

MARLOWE, Christopher, *The Tragical History of Doctor Faustus*, London, Thomas Bushnell, 1604 [1592].

MERCIER, Théo, *Le Solitaire*, 2010 [sculpture].

NELSON, Maggie, *The Argonauts*, Graywolf Press, 2016. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Michel Théroux, *Les Argonautes*, Paris, Éditions du sous-sol, 2018.

NOBÉCOURT, Lorette, *La Démangeaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. Réédité en coll. J'ai Lu, 1998.

NOLAN, Christopher, *Memento*, Newmarket Films, Summit Entertainment, 2000 [film cinématographique].

NOTHOMB, Amélie, *Une forme de vie*, Paris, Albin Michel, 2010.

OATES, Joyce Carol, *A Widow's Story*, London, Fourth Estate, 2011, p. 401. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Seban, *J'ai réussi à rester en vie*, Paris, Philippe Rey, 2011.

ORLAN,

-Extraits du *Manifeste de l'art charnel*. Disponible sur : http://journals.openedition.org/actesbranly/451 [en ligne], consulté le 22/01/2018.
- « De la self-hybridation aux cellules-souches », Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac, 2009. Disponible sur : http://journals.openedition.org/actesbranly/451 [en ligne], consulté le 22/01/2018.

OSHII, Mamoru, *Ghost in the Shell*, Production I. G., 2004 [film d'animation].

OVIDE, *Les Métamorphoses*, VI, « Marsyas », Traduit du grec par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.

PERETTI, Camille (de), *Thornytorinx*, Paris, Belfond, 2005. Réédité en coll. Pocket, 2006.

PERRAULT, Charles, *Peau d'Âne*, Paris, Les Coignard, 1674.

RICHARD, Emmanuelle, *Pour la peau*, Paris, L'Olivier, 2016.

RILKE, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel, 1910. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, *Les carnets de Malte Laurids Bridge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.

SANDERS, Rupert, *Ghost in the Shell*, Paramount, Dreamworks, 2017 [film cinématographique].

SCOTT, Ridley,
-*Alien*, 20th Century Fox, 1979 [film cinématographique].
-*Blade Runner*, The Ladd Company, Warner Bros., Shaw Brothers, 1982 [film cinématographique].

SHAKESPEARE, *The Comedy of Errors*, *in Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies*, 1623 [1594]. Traduit de l'anglais par Henri Suhamy, *La comédie des erreurs*, *in Comédies*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2013.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein or the Modern Prometheus* [1818], London, Penguin Books, 2018, p. 70. Traduit de l'anglais par Joe Ceurvorst, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Le livre de poche, 2014.

SMITH, Dorothée, *Cellulairement*, 2012 [installation]. Disponible sur : https://www.dorotheesmith.net/work/129/cellulairement [en ligne], consulté le 02/02/2018.

SOKOUROV, Alexandre, *Faust*, Proline Film, 2011 [film cinématographique].

SORMAN, Joy, *Sciences de la vie*, Paris, Seuil, 2017.

STELARC, *¼ Scale Ear*, 2003 [performance, expérience].

STERBAK, Jana, *Vanitas : robe de chair pour Albinos anorexique*, 1987 [vêtement].

STOKER, Bram, *Dracula*, Westminster, Archibald Constable and Company, 1897.

TRAN BA VANG, Nicole,
-Série *Corps à corps*, 2017 [photographies].
-Collection Printemps/Été 2001 [photographies].

TRUFFAUT, François, *Jules et Jim*, 1962 [film cinématographique].

VALÉRY, Paul,
-*L'idée fixe ou deux hommes face à la mer*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1934.
-*L'homme et la coquille*, Paris, Nouvelle Revue Française, n° 281, 1937. Réédité chez Marguerite Waknine, coll. Livrets d'art, 2017.
-*Variétés V*, Paris, Gallimard, 1944.
-*« Mon Faust »*, Paris, Gallimard, 1946. Réédité en coll. folio essais, 2007.

VALLÉE, Jean-Marc, *Sharp Objects*, 8 épisodes, Blumhouse Television, 2018 [série].

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (de), *L'Ève future*, Paris, *La Vie Moderne*, M. De Brunhoff, 1886. Réédité à Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

WACHOWSKI, Lana (Laurence) et Lilly (Andrew), Warner Bros., *The Matrix*, 1999 [film cinématographique].

WINDING REFN, Nicolas, *The Neon Demon*, Gaumont Film Company, Wild Bunch, 2016 [film cinématographique].

WOLF, Christa, *Medea-Stimmen*, Munich, Luchterhand Literaturverlag, 1996. Traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, *Médée. Voix*, Paris, Stock, coll. La Cosmopolite, 2001.

Inside, exposition au Palais de Tokyo, du 20/10/2014 au 11/01/2015.

CRITIQUE LITTÉRAIRE ET ESTHÉTIQUE

ALMODOVAR, Pedro, « le cinéma qui est en moi ». Disponible sur : http://www.institut-lumiere.org/actualités/le-cinéma-qui-est-en-moi.html [en ligne], consulté le 03/02/2018.

ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, Flammarion, 1993.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* [1970]. Traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

BALLANS, Pierre, *L'écriture blanche. Un effet du démenti pervers*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BARON, Christine (direction), *Transgression, Littérature et droit*, Rennes, Presses Universitaires, La Licorne, n° 106, 2013.

BARTHES, Roland,
-*L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970. Réédité chez Seuil, coll. Point, 2005.
-*Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977.
-« Théorie du texte », *in Encyclopedia Universalis*, 1974, p. 1. Disponible sur : http://asl.univ- montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf [en ligne], consulté le 14/03/2015.
-*La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
-*Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BATT, Noëlle (direction), *Penser par la diagramme. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, *in Théorie, Littérature, Enseignement*, Presses Universitaires de Rennes, n°22, 2004.

BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique *», in Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1958. Réédité en 2011, p. 9-17.

BEGHIN, Cyril, « Écrin total », *in Les Cahiers du cinéma*, n° 723, juin 2016, p. 31-33.

BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, coll. Le texte à l'oeuvre, 1997.

BIASI, Pierre-Marc (de), « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus à l'âge numérique », *Génésis*, n°30, 2010, p. 163-175. Disponible sur : http://genesis.revues.org/133 [en ligne], consulté le 10/08/2016.

BOUTANG, Adrienne, et PAVEC, Nathalie (direction), *Le silence et les arts visuels*, Paris, Michel Houdard, 2016.

CAPEL, Marie, « Spectres de Derrida, pour une hantologie de la littérature », *in La bibliothèque des textes fantômes*, Fabula LHT, n°13, février 2015. Disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?Spectres_de_Derrida [en ligne], consulté le 01/02/2018.

CHAOUAT, Bruno, *L'Homme Trans. Variations sur un préfixe*, Paris, Léo Scheer, coll. Variations, 2019.

DEBRAY-GENETTE, Régis, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », *in Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 23-67.

DELORME, Stéphane, « Coppola et les derniers romantiques », *in Les Cahiers du Cinéma*, n° 677, avril 2012, p. 18-20.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. La philosophie en effet, 1993.

DESPRÉS, Elaine, et MACHINAL, Hélène (direction), *PostHumains. Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes, Presses Universitaires, coll. Interférences, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges,
-*L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Minuit, 1998.
-*Être-crâne. Lieu. Contact, Pensée, Sculpture,* Paris, Minuit, 2000.

DUCOURNAU, Julia, « La morale des cannibales *», Cahiers du Cinéma*, n°731, mars 2017, p. 53-54.

GENETTE, Gérard,
-*Palimpsestes. La littérature au seconde degré*, Paris, Seuil, 1982. Réédité en coll. Points, 1992.
-*Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987. Réédité en coll. Points, 2002.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GRAND-CLÉMENT, Adeline, « L'épiderme des statues grecques : quand le marbre se fait chair », *in Images Re-vues*, n°13, 2016. Disponible sur : http:// journals.openedition.org/imagesrevues/3932 [en ligne], consulté le 23/06/2020.

GRÉSILLON, Almuth, *La mise en œuvre. Itinéraires génétique*, Paris, CNRS, 2008.

GUILLEMETTE, Jessica, « Corps empruntés et brouillage identitaire dans *Altered Carbon* de Richard Morgan », *in Otrante, Art et littérature Fantastique*, Paris, Kimé, n° 38, automne 2015 : Mutations 1 : Corps posthumains, p. 117-129.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

KRISTEVA, Julia, *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1980.

LÉCOLE- SOLNYCHKINE, Sophie et LAURY-NURIA, André, « L'imaginaire du marais chez Apollonios de Rhodes et Quintus de Smyrne » *in L'Imaginaire de l'eau dans la littérature antique*, sous la direction de Émilia Ndiaye, p. 27-39. Disponible sur http://revues.aplaes.org/index.php/annales/article/view/8/7 [en ligne], consulté le 13/08/2018.

LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 1973.

McGRATH, Charles, « A Novelist Bypasses the Middle to Seek Out the Margins », *The New York Times*, 14 octobre 2011. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2011/10/15/books/russell-banks-talks-about-lost-memory-of-skin.html [en ligne]. Consulté le 22/06/2019.

MESNIER, Clémence, *La peau-palimpseste. Du tatouage comme forme d'écriture incarné* [mémoire de recherche]. Sous la direction de Nella Arambasin (littérature comparée), 2015.

MORRISON, Toni, *Playing in the Dark*, Harvard, Harvard University Press, 1992. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre Alien, *Playing in the Dark. Blancheur et imagination littéraire*, Paris, Christian Bourgois, coll. Titres, 1993.

PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'Epistémocritique*, Lille, Presses Universitaires, 1990.

ROCHE, David, *L'imagination malsaine. Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch*, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 2007.

ROUYER, Philippe,
-*Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Cerf, 1997.
-*Filmer la peau : érotiser le corps* [conférence]. Disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/x4knk42 [en ligne], consulté le 14/02/2018.

SEGUIN, Jean-Claude, « Le Corps entre Dieu et Prométhée », *in Le cinéma espagnol. Histoire et culture* (sous la direction de Pietsie Feenstra et Vicente Sánchez-Biosca), Paris, Armand Colin, 2014, p. 89-102 .

SCHLANGER, Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire des sciences humaines, 1995.

STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.

STRAUSS, Frédéric, *Pedro Almodovar, un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*, Madrid, El País, 1995.

TRIGG, Dylan, *The Thing. A Phenomenology of horror*, Alresford, Zero Books (John Hunt Publishing), 2014. Traduit de l'anglais par Audrey Petit-Trigg, *The Thing. Une*

phénoménologie de l'horreur, Paris, MF, coll. Inventions, 2017.

VANDENBUSSCHE, Raphaël, *La peau en cinéma numérique* [mémoire de fin d'études, La Fémis]. Sous la direction de Jean-Jacques Bouhon et Pierre-William Glenn, 2015. Disponible sur : https://www.femis.fr/IMG/pdf/la_femis_memoire_vandenbussche_2015.pdf [en ligne], consulté le 07/05/2020.

« *La Piel que habito*. Présentation du dernier film de Pedro Almodovar à Cannes. » Retranscription des entretiens journalistiques. Disponible sur : https://fresques.ina.fr/festival-de-cannes-fr/fiche-media/Cannes00528/la-piel-que-habito-de-pedro-almodovar.html [en ligne], consulté le 14/10/2019.

« Rencontre avec Pierre Furlan », propos recueillis par Emmanuelle Sandron, *in Translittérature*, n°38, hiver 2010. Disponible sur http://www.translitterature.fr/media/article_649.pdf [en ligne], consulté le 23/03/2020.

SCIENCES ET SCIENCES HUMAINES

AMEISEN, Jean-Claude, « La mort au cœur du vivant », *Revue française de psychosomatique*, vol. 32, 2007, p. 11-44.

ANDERS, Günter, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im eitalter der zweiten industriellen Revolution*, Munich, Beck Verlag, 1956. Traduit de l'allemand par Christophe David, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Ivrea, 2002.

ANCET, Pierre,
-« Après l'accident : renaître à un autre corps », *in Corps abîmés*, sous la direction de Denitsa Butnaru et David Le Breton, Laval, Hermann, 2013, p. 109-118.
-*Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, coll. Science, histoire et société, 2006.

ANDRIEU, Bernard,
-« Plaisirs de la chair », *in Les cultes du corps. Éthique et sciences*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 175-207.
-*Être touché, Sur l'haptophobie contemporaine*, Paris, La Maison Close, 2004.
-« Somaphore et corps biosubjectif », *in Multitudes*, n° 16, 2004, p. 59-69. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-2-page-59.html [en ligne], consulté le 14/09/2018.
-« Se transcorporer. Vers une autotransformation de l'humain ? », *in La Pensée de Midi*, n° 30, 2010, p. 34-41. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00563332/document [en ligne], consulté le 07/01/2018.

ANZIEU, Didier,
-*Le Corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
-*Le groupe et l'inconscient, l'imaginaire groupal*, Paris, Dunod, 1984.
-*L'épiderme nomade et la peau psychique*, Paris, Aspygée, 1990.
-*Le Moi-peau*, Paris, Bordas, 1985. Réédité à Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1995.

APFELDORFER, Gérard, « De manque de capital-minceur en faute esthétique, le corps de l'obèse est une honte », *in Trop gros ? L'obésité et ses représentations*, Paris, Autrement, coll. Mutations, 2009, p. 136-149.

ARENDT, Hannah,
-*The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958. Traduit de l'anglais par Georges Fradier, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Levy, 1961.
-*Between Past and Future* [1961]. Traduit de l'anglais par Barbara Cassin, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 2019.

ARISTOTE, *De l'Âme*, Paris, Gallimard, 1989.

ARTIÈRES, Philippe, *À Fleur de peau. Médecins, tatouages et tatoués*, Paris, Allia,

2004.

ASCHER, Jacques, et JOUET, Jean-Pierre, *La Greffe entre biologie et psychanalyse*, Paris, PUF, 2004.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. Bibliothèque du XXIème siècle, 2003.

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938.

BARON, Denis, *La chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Paris, Dis Voir, 2008.

BARTHES, Roland,
-*La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. Cahier du cinéma, 1980.
-*L'Empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1970. Réédité à Paris, Seuil, coll. Points, 2005.

BATAILLE, Georges, *l'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957. Réédité *in Œuvres complètes*, X, Gallimard, 1987, p. 18-270.

BATT, Noëlle, « L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée », *in Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, T.L.E, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004, p. 5-28.

BRAUNSTEIN, Jean-François, *La philosophie devenue folle. Le genre, l'animal, la mort*, Chapitre « La Zoophilie de Donna Haraway », Paris, Grasset, 2018, p. 238-266.

BAUDRILLARD, Jean,
-*La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970. Réédité en coll. folio essais, 1986.
-*Simulacres et simulations*, Paris, Galillée, 1981.

BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Life*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005. Traduit de l'anglais par Christophe Rosson, *La Vie liquide*, Paris, La Rouergue/Chambon, 2006.

BÉGOUT, Bruce, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2010.

BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

BERGÉ, Christine, *La peau, Totem et Tabou* et *L'écorchement. Limites et transgressions* (tome 1), Dijon, Le Murmure, 2016.

BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J-B Baillière, 1965.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Éléments pour une critique sociale du jugement,* Paris, Minuit, 1979.

BOURLEZ, Fabrice, « Corps contemporains : vers des pulsions « post-humaines ? », *in Corps contemporains, corps politiques*, Paris, L'Esprit du temps, Champ Psy, 2013, n° 64, p. 9-24. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2013-2-p-9.htm [en ligne], consulté le 15/07/2018.

BRETON, Philippe, *À l'image de l'homme. Du golem aux créatures artificielles*, Paris, Seuil, 1995.

BRETON, Philippe, LE BRETON, David, *Le silence et la parole contre les excès de la communication*, Toulouse, Erès, 2009.

CERTEAU, Michel (de), « l'économie scriptuaire / écrire : une pratique mythique moderne », *in L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980. Réédité en coll. folio essais, 2004.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

CHIPCHASE, Jan, « Big Brother / Little Sisters ». Disponible sur : http://janchipchase.com/2008/02/big-brother-little-sister/ [en ligne], consulté le 03/02/2018.

CHOLLET, Mona, *Sorcière. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

CLERGET, Joël, *La main de l'autre. Le geste, le contact et la peau*, Paris, Erès, 1997.

COCCIA, Emanuele, *La vita sensibile* [2010]. Traduit de l'italien par Martin Rueff, *La Vie sensible*, Paris, Payot-Rivage, 2010. Réédité en coll. Poche, 2018.

COURTINE, Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, « La physionomie de l'homme impudique. Bienséance et « impudeur » : les physiognomies au XVIème et XVIIème siècles », *in Parure, Pudeur, Étiquette*, sous la direction d'Olivier Burgelin et Philippe Perrot, Paris, Seuil, coll. Communications, 1987, p. 79-89.

CROLEY AMTHOR, Julie, REESE, Vail, WAGNER, Richard F, « Dermatologic Features of Classic Movie Villains : The Face of Evil » *Jama Dermatology*, 5 avril 2017. Disponible sur : https://jamanetwork.com/journals/jamadermatology/fullarticle/2614259 [en ligne], consulté le 12/07/2018.

DAGOGNET, François, *La Peau découverte*, Paris, Institut Synthélabo, coll. Les empêcheurs de tourner en rond, 1998.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

DELAISI DE PARSEVAL, Gilles, « Questions sur un don sans échange », *in Dialogues*, n° 115, 1992, p. 115-121.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. Critiques, 1980.

DERRIDA, Jacques,
-*Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001.
-*Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, coll. Incises, 2000.
-*Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

DÉTAMBEL, Régine,
-« Ce que toucher veut dire », *in Muze*, n°17, 2014, p. 148-149.
-« La Peau défaite ». Disponible sur : http://www.detambel.com/images/30/extrait_149.pdf [en ligne], consulté le 23/06/2019.

DIGUET, Léon, « Contribution à l'ethnographie précolombienne du Mexique. Le Chimalhuacan et ses populations avant la conquête espagnole », *in Journal de la société des américanistes*, 1903, p. 1-57. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1903_num_1_1_3389 [en ligne], consulté le 07/05/2020.

DOBREVA, Neli, « Le 11 septembre 2001 aux États-Unis et sa kitschification accélérée », *in Esthétique des ruines. Poietique de la destruction*, sous la direction de Miguel Egaña et Olivier Schefer, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, 2015, p. 15-27.

DUMAS, Stéphane,
-*La peau créatrice : le mythe de Marsyas, un paradigme pictural* [thèse]. Sous la direction d'Éliane Chiron, art plastiques, 2006.
-« Les peaux flottantes : l'écorchement créateur de Marsyas », *in Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), sous la direction d'Hugues Marchal et Anne Simon. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00454091/document [en ligne], consulté de 06/07/2019, p. 153-160.

ECO, Umberto,
-*Storia della Bruttezza*, Bombiani, 2007. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 1991. Réédité en 2011.
-« Il piensero lombare » [1976]. Traduit de l'italien par Myriam Tanant « La pensée lombaire » *in La Guerre du faux*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 1985, p. 299-304.

ENDERS, Giulia, *Darm mit Charme*, Berlin, Ullstein-Verlag, 2014. Traduit de l'allemand par Isabelle Liber, *Le charme discret de l'intestin. Tout sur un organe mal-aimé*, Arles, Actes Sud, 2015.

ERHENBERG, Alain,
-*L'individu incertain*, Paris, Calmann-Levy, 1995.
-*La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, coll. Essais, 1998.
-*La société du malaise*, Paris, Odile Jacob, 2010.

FAGOT-LARGEAULT, Anne, « Le Vivant », *in Notions de philosophie*, tome 1,

Gallimard, coll. folio essais, p. 231-300.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. Esprits. Réédité en coll. Essais, 2015, 1952.

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989. Réédité en coll. Histoire, 1997.

FOUCAULT, Michel,
-« Des espaces autres. Hétérotopie », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *in Architecture, Mouvement, Continuité*, n °5, 1984, p. 46-49.
-*Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1975.
-*Histoire de la sexualité, Tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976.
-*Les Anormaux, cours au collège de France*, 1974-1975, Paris, Gallimard/Seuil, coll. Hautes études, 1999.

FRIEDRICH, Alexandre, *Fordetroit*, Paris, Allia, 2015.

GENTAZ, Édouard, *La main, le cerveau et le toucher*, Paris, Dunod, coll. Psycho. Sup., 2009.

GILLIGAN, Carol, *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982. Traduit de l'anglais par Annick Kwiatek et Vanessa Nurock, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, coll. Champs Essais, 1986.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1972. Réédité chez Fayard, coll. Pluriel, 2010.

GOFFMAN, Erving, *Stigma. Notes on the management of spoiled identity*, New-York, Simon & Schuster, 1963. Traduit de l'anglais par Alain Kihm, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.

GOLDBERG, Itzhak, « Sous la Peau », *in Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006). Disponible sur : http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsGoldberg.pdf [en ligne], consulté le 08/02/2017.

GUÉRIN, Michel, *L'espace plastique*, Paris, La Part de l'Oeil, coll. Théorie, 2008.

GUILLEBAUD, Jean-Claude, « L'identité en détresse », *in Le Commencement d'un monde*, Paris, Seuil, coll. H. C Essais, 2008, p. 265-300.

HARAWAY, Donna, *A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, chapter eight in *Simians, Cyborgs and Women : The Re-invention of Nature*, London, FreeAssociation Books, 1991, p. 149-181.

HALL, Edward T., *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1966. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Amélie Petita, *La dimension cachée*, Paris, Point, 1978.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1835]. Traduit de l'allemand par Charles Bénard, *Esthétique*, tome premier, Paris, Librairie Germer-Baillère, 1875 [Édition électronique]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf [en ligne], consulté le 17/04/2020.

HENRY, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

HONNETH, Axel, *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1992. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, éditions du Cerf, 2000.

HOQUET, Thierry, *Cyborg Philosophie. Penser contre les dualismes*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2011.

HORKHEIMER, Max, « Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung » [1931]. Traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de Philosophie avec la participation de Gérard Coffin, Olivier Masson et Joëlle Masson, « La situation actuelle de la philosophie sociale et les tâches d'un institut de recherche sociale », *in Théorie Critique. Essais*, Paris, Payot, 1978, p. 65-80, p. 76.

HUSSERL, Edmund, *Deen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* [1928]. Traduit de l'allemand par Paul Ricoeur, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Paris, Gallimard, 1985.

IACUB, Marcela, *De la pornographie en Amérique. La liberté d'expression à l'âge de la démocratie délibérative*, Paris, Fayard, 2010.

ILLOUZ, Eva, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2011. *Why Love Hurts : A Sociological Explanation*, Cambridge, Polity Press, 2012. Traduit de l'anglais par Frédéric Joly, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, coll. Essais, 2012.

INGOLD, Tim, *Lines. A Brief Story*, Routledge, 2007. Traduit de l'anglais par Sophie Renaut, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones sensibles, 2011.

JEAN-STROCHLIC, Christine, « Ne pas avoir de peau », *Revue française de psychosomatique*, Paris, PUF, n° 29, 2006, p. 67-82.

JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, coll. Chemins de Traverse, 1998.

KALIFA, Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.

LACROIX, Alexandre, « Le goût de l'irréversible », *in Philosophie Magazine*, été 2014, n° 81, p. 31.

LASCH, Christopher, *The Culture of Narcissism : American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New-York, W. W. Norton Company, 1978. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Landa, *La Culture du Narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Paris, Flammarion, coll. Champs Essais, 1981.

LAURU, Didier, et LEMAIRE, Jean-Jacques, *Les marques du corps*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2006.

LE BRETON, David,
-*Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
-*La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, coll. Sciences humaines, 1993. Réédité en 2018 sous le titre *La chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*.
-*L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.
-*Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, coll. Traversées, 2002.
-*La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003.
-*Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015.

LECOURT, Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein : les fondements imaginaires de l'éthique*, Paris, Synthélabo, coll. Les Empêcheurs de tourner en rond, 1996.

LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1983.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité,* La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

LEVI-STRAUSS, Claude,
-*Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. Terre humaine, 1955. Réédité en 1993.
-« Nous sommes tous des cannibales», *La Republica* [1989-2000]. Réédité chez Seuil, coll. La librairie du XXIème siècle, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles,
-*L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
-*Plaire et toucher. Essai sur la société de séduction*, Paris, Gallimard, 2017.

LORAUX, Nicole, *Les expériences de Tirésias*, Paris, Gallimard, 1989.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1979.

MAERTENS, Jean-Thierry, *Le dessein sur la peau*, *Ritologiques* tome 1, Paris, Aubier-Montaigne, 1978.

MAFFESOLI, Michel,
-*Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990. Réédité aux éditions de la Table Ronde, coll. La petite Vermillon, 2007.
-« Tatouage », *in Iconologies*, Paris, Albin Michel, coll. Essais Doc, 2008.

MAISONNEUVE, Jean et BRUCHON-SCHWEITZER, Marilou, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, PUF, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 1981.

MALABOU, Catherine, *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard, coll. Le temps d'une question, 2004.

MALDINEY, Henri, « Rencontre avec Henri Maldiney », *in L'Architecture au corps*, sous la direction de Chris Younès, Philippe Nys, Michel Mangematin, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 9-23.

MARZANO, Michela, ROZIER, Claude, *Alice au pays du porno. Ados : leurs nouveaux imaginaires sexuels*, Paris, Ramsay, 2005.

MARZANO, Michela, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet/ Chastel, 2003.

MELLIER, Denis, « Altérités médiatiques : corps monstrueux et conflits d'images », *in Hybrides et monstres. Transgressions et promesses de cultures contemporaines*, sous la direction de Lucile Desblache, Paris, p. 233-243.

MERLEAU-PONTY, Maurice,
-*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1945. Réédité en coll. Tel, 2013.
-*Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MISERY, Laurent, *La peau neuronale ou les nerfs à fleur de peau*, Paris, Ellipses, coll. Vivre et comprendre, 2001.

MÜLLER, Élise, *Poétique du « sauvage » : une pratique du tatouage dans le monde contemporain* [thèse]. Sous la direction de David Le Breton, sociologie, 2012.

MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, coll. Essais et recherche, 1996.

NANCY, Jean-Luc,
-*La Communauté désoeuvrée* [1983], Paris, Bourgois, 1990.
-*Corpus*, Paris, Métailié, coll. Sciences humaines, 2000.
-*L'intrus*, Paris, Galilée, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich,
-« Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn » [1873]. Traduit de l'allemand par Angèle Kremer-Marie, « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », *in Le Livre du philosophe*, Paris, Garnier-

Flammarion, 1969, réédité en 2014, p. 115-140.
-*Unzeitgemässe Betrachtungen* [1873-1876]. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch, *Considérations inactuelles*, II, chap. I, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vue », *in Œuvres*, tomme I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2000.
-*Jenseits von Gut und Böse - Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Leipzig, Naumann, 1886. Traduit de l'allemand par Patrick Wotling, *Par-delà bien et mal. Prélude à une philosophie de l'avenir*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000.

PAVEAU, Marie-Anne,
-« Une énonciation sans communication : les tatouages scripturaux », *Itinéraires*, 2009, n°1, p. 81-105.

-« Être avec le malade 10. Corps matériels », *in La Pensée du discours*, disponible sur : https://penseedudiscours.hypotheses.org/15341 [en ligne], consulté le 27/03/2019.

PAVEAU, Marie-Anne et ZOBERMAN, Pierre (direction), « Corpographèse ou comment on/s'écrit le corps », *in Corpographèses. Corps écrits, corps inscrits*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 7-19. Disponible sur : https://journals.openedition.org/itineraires/321 [en ligne], consulté le 14/09/2018.

PELLUCHON, Corine,
-*Éléments pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, les humains*, Paris, Cerf, coll. Humanités, 2011
-*Les Nourritures. Philosophie du corps politique*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2015.

PEUCH, Marielle, « Boulimie, hyperphagie, une approche spécifique », *in Gestalt*, vol. 31, n°2, 2006, p. 87-106.

PONS, Philippe, *Peau de Brocart. Le corps tatoué au Japon*, Seuil, 2000.

QUÉVAL, Isabelle,
-*Le corps aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 2008.
-« Une catégorie du corps rationnel : l'intérieur et l'extérieur », *in Communications*, Paris, Seuil, n° 81, 2007, p. 101-105.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RIESMAN, David, *The Lonely Crowd. A study of the changing American character*, London, Yale University Press, 1950.

ROLHION, Sophie, *Évènementialité et chronicité en psychosomatique. L'exemple de la dermatologie* [mémoire de DEA psychologie et psychopathologie clinique], 1998.

ROSA, Hartmut,
-*Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Francfort,

Berlin, Suhrkamp, 2005. Traduit de l'allemand par Didier Renault, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2010.
-*Unverfügbarkeit*, Vienne, Residenz Verlag, 2018. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2020.

SALAS, Irène, *À la frontière du corps : l'imaginaire de la peau à la Renaissance* [thèse]. Sous la direction d'Yves Hersant, Arts et langages, 2014.

SALOMON, Christian, *Petit traité de la monstruosité*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2018.

SELLAMI, Meryem, « Les vomissements auto-provoqués comme purifications du corps féminin chez des adolescentes tunisiennes », *in Corps abimés*, sous la direction de Denisa Butnaru et David Le Breton, Laval, Hermann, 2013, p. 19-40.

SERRES, Michel, « Voiles », *in Les Cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985.

SONTAG, Susan,
-*Illness as Metaphor*, New-York, Farar, Straus and Giroux, 1978. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-France de Paloméra, *La maladie comme métaphore*, *in Oeuvres complètes*, III, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- *Aids and its Metaphors*, New-York, Farar, Straus and Giroux, 1988. Traduit de l'anglais [États-Unis] par Brice Matthieussent, *Le sida et ses métaphores*, *in Oeuvres complètes*, III, Paris, Christian Bourgois, 1989.
-*On Photography*, New York, Farran, 1973. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Gérard-Henri Durand et Guy Durand, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.

SOROSINA, Arnaud, *Du régime philosophique. Nietzsche diététicien*, Paris, Manucius, 2019.

SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes – Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Vienne, Verlag C. H. Beck, 1918. Traduit de l'allemand par Mohant Tazerout, *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, première partie : Forme et réalité, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1931.

SZWEC, Gérard, « Défaillance de la psychisation du corps chez le bébé non câlin », Revue française de psychanalyse, vol. 74, n°. 5, 2010, p. 1687-1691.

TALAIRACH-VIELMAS, Laurence, et MANDRESSI, Rafael, « Introduction », *Mécaniques du vivant : savoir médical et représentations du corps humain*. Disponible sur http://epistemocritique.org/wp-content/uploads/2012/11/0-ArticleMe_caniquesIntroduction.pdf [en ligne], consulté le 17/02/2018.

TENENHAUS, Hervé, *Le tatouage à l'adolescence. De la représentation graphique à la représentation psychique : le corps médiateur*, préfacé par Serge Lebovici, Paris, Bayard, coll. Païdos, 1993.

THÉVOZ, Michel, *Le Corps Peint*, Genève, Skira, 1984.

VARGIONI, Jean, *Corps obèses, corps mélancoliques*, Paris, PUF, 2015.

VIGARELLO, Georges,
-*Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Paris, Seuil, coll. Univers historique, 1985.
-*Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2014.

WEBER, Max, *Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus* [1905]. Traduit de l'allemand par Jacques Chavy, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964.

ZINETTI, Philippe, *La blessure : la représentation du corps sur le corps* [thèse]. Sous la direction de Jean Lancri, philosophie, 1993.

ZINK, Albert, VIGL, Eduard Egarter, MICCOLI, Matteo, MELIS, Marcello, SAMADELLI, Marco, « Complete mapping of the tattoos of the 5300-year-old Tyrolean Iceman », *in Journal of Culture Heritage*, vol. 16, Issue 5, September-October 2015, p. 753-758.

Association Française Transhumaniste. Disponible sur http://transhumanistes.com [en ligne], consulté le 08/02/2017.

Comité Consultatif National d'Éthique pour les Sciences de la Vie et de la Santé, avis n°122, « Recours aux techniques biomédicales en vue de « neuro-amélioration » chez la personne non malade: enjeux éthiques ». Disponible sur : http://www.ccne-ethique.fr/sites/default/files/publications/ccne.avis_ndeg122.pdf [en ligne], consulté le 18/06/2018.

« Comment l'OMS définit-elle la santé ? ». Disponible sur : http://www.who.int/suggestions/faq/fr/ [en ligne], consulté le 15/10/2018.

Journée d'étude *Aux limites de la vie : Faut-il aller plus loin ?*, organisée par l'Espace Éthique de Bourgogne Franche-Comté, samedi 18 novembre 2017. Programme disponible sur : http://www.erebfc.fr/userfiles/files/colloque2017/colloque/Programme.pdf [en ligne], consulté le 18/11/2017.

La Peaulogie [revue en ligne]. Disponible sur : http://lapeaulogie.fr [en ligne], consulté le 14/10/2018.

« Pourquoi la peau n'élimine pas les tatouages ? » *in Sciences et vie*, n° 1211, août 2018, p. 126-127.

Centre international de recherche et de développement su l'haptonomie, « origine et développement. Disponible sur : https://www.haptonomie.org/fr/presentation-generale/frans-veldman.html [en ligne], consulté le 28/02/2020.

« Chapter 794 : Sexual Battery ». Disponible sur : https://www.flsenate.gov/Laws/Statutes/2018/Chapter794/All [en ligne], consulté le 02/02/2020.

INDEX

INDEX NOMINUM

A

ANDRIEU, Bernard : 24, 108, 296, 302, 309

ANZIEU, Didier : 21, 23, 61, 63, 67, 82, 87, 97, 148, 191, 221, 309.

ARTAUD, Antonin : 59, 377.

B

BACHELARD, Gaston : 132, 195.

BACON, Francis : 220, 291.

BAKHTINE, Mikhaïl : 187, 217, 284.

BALZAC, Honoré (de) : 17, 90, 277, 306.

BARKER, Clive : 268, 383.

BARTHES, Roland : 88, 117, 122, 148, 177, 181, 197, 276.

BAUDELAIRE, Charles : 4, 151.

BAZIN, André : 116.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron (de) : 132, 267.

BECKETT, Samuel : 146.

BENTHAM, Jeremy : 274.

BOURGEOIS, Louise : 101, 118, 140.

BORGES, Jorge Luis : 131.

BROWNING, Todd : 215.

C

CALLE, Sophie : 197.
CARPENTER, John : 51, 273.
CASARES, Adolpho Boy : 54.
CERTEAU, Michel (de) : 103, 114, 157, 267.
COCCIA, Emanuele : 178, 179, 281.
CRAVEN, Wes : 51, 273.
CRONENBERG, David : 17, 70, 172, 228, 295, 303

D

DANTE : 226, 317.
DELEUZE, Gilles : 79, 111, 139, 390.
DERRIDA : Jacques, 26, 38, 119, 120, 190, 251, 268, 291.
DÉTAMBEL, Régine : 24, 86, 87.
DICK, Philipp K. : 8, 10, 43.
DIDI-HUBERMAN, Georges : 149, 260, 276.
DUCOURNAU, Julia : 227, 228.
DUMAS, Stéphane : 23, 82, 330.
DURAS, Marguerite : 113.

E

ECO, Umberto : 184, 215.

F

FONTANELLE, Sophie : 171, 308.
FOUCAULT, Michel : 53, 71, 72, 86, 116, 140, 155, 214, 248, 265, 269.
FRANJU, Georges : 10, 11, 230, 231, 241, 288, 334.

G

GENETTE, Gérard : 8, 95, 114, 125, 241.
GERMAIN, Sylvie : 6, 17, 94, 100, 114, 122, 123.
GLAZER, Jonathan : 17, 117, 218, 284.
GLISSANT, Édouard : 80, 95, 164.
GOETHE, Johann Wolfgang Von : 12, 13, 180.
GOFFMAN, Irving : 70, 79, 80, 167, 283.
GREENAWAY, Peter : 17, 59, 103, 115, 266, 267, 306, 327.
GUATTARI, Félix : 79.

H

HARAWAY, Donna : 304, 310, 313, 395, 398.
HATOUM, Mona : 19, 282.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : 30.
HOFFMANN, Ernst Theodor : 309.
HOMÈRE : 131.
HOOPER, Tobe : 51.
HOQUET, Thierry : 13, 15, 44, 177, 303, 304, 309, 310, 311, 313, 316.
HUSTON, Nancy : 305.
HUSTVEDT, Siri : 206.
HUYSMANS, Joris-Karl : 100, 151, 196.
HYVERNAUD, Georges : 24.

I

ISAAC, John : 146, 206.

J

JACKSON, Shelley : 100.
JONQUET, Thierry : 10, 234.

K

KAFKA, Franz : 17, 94, 103, 174, 208, 268, 370, 371.

KAPRIELIAN, Nelly : 181, 182.
KERANGAL, Maylis (de) : 21, 22, 46, 99, 185, 186, 231, 232, 233, 234, 271, 274.
KUNDERA, Milan : 172.

L

LE BRETON, David : 23, 25, 50, 63, 64, 66, 76, 88, 108, 122, 129, 153, 163, 169, 170, 194, 210, 218, 232, 233, 276, 279, 293, 373.
LÉVINAS, Emmanuel : 7, 85, 189, 192, 195, 196.
LIPOVETSKY, Gilles : 19, 20, 77, 274.

M

McGREGOR, Wayne : 332.
MERCIER, Théo : 204.
MORRISON, Toni : 96.
MUECK, Ron : 18.
MUXEL, Anne : 132, 143.

N

NANCY, Jean-Luc : 38, 108, 114, 150, 234, 251.
NELSON, Maggie : 245.
NIETZSCHE, Friedrich : 88, 134, 194, 195.
NOBÉCOURT, Lorette : 17, 51, 52, 54, 60, 61, 112.

O

OATES, Joyce Carol : 24, 42, 43, 52, 199.
ORLAN : 18, 24, 116, 277, 282.

P

PAVEAU, Marie-Anne : 66, 104, 109, 256.
PELLUCHON, Corine : 39, 48, 192, 201.
PONS, Philippe : 271.

R

RIESMAN, David : 156.
ROSA, Hartmut : 20, 129, 153, 165, 303.
ROUYER, Philippe : 19, 283, 284, 301.

S

SAMOYAULT, Tiphaine : 284.
SCHLANGER, Judith : 89.
SHELLEY, Mary : 12, 52, 53, 101, 250, 260, 265, 287, 305, 307, 311, 314, 316, 317.
SMITH, Dorothée : 243, 332.
SONTAG, Susan : 51, 54, 55, 56, 91, 98, 154, 216, 282.
STELARC : 229.
STOKER, Bram : 229.

T

TRAN BA VANG, Nicole : 186.

V

VALÉRY, Paul : 31, 176, 210, 258, 260, 280, 312.
VALLÉE, Jean-Marc : 15, 40, 104, 106, 107, 112, 129, 248, 254, 341.
VÉSALE : 143.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (de) : 294, 313.
VIGARELLO, Georges : 32, 177, 180, 186.
VIOLA, Bill : 214, 332.
VON HAGENS, Gunther : 19.

W

WINDING REFN, Nicolas : 229.
WOLF, Christa : 60.

INDEX RERUM

A

Abjection : 52, 140, 205, 224, 226, 246, 311, 391.

Aliénation – alien : 24, 78, 96, 117, 141, 142, 153, 179, 184, 197, 201, 215, 216, 257, 283, 285, 312, 318, 320.

Alimentation : 36, 56, 79, 191, 192, 195, 197, 200, 201, 202, 203, 208, 291, 292, 330.

Archéologie : 122.

Archétype – archétypique : 11, 12, 17, 50, 52, 55, 94, 145, 152, 173, 216, 285, 294, 307.

Artifice – artificiel : 8, 9, 12, 13, 17, 28, 80, 105, 110, 111, 116, 156, 163, 177, 178, 185, 187, 231, 232, 242, 250, 254, 258, 271, 275, 284, 285, 290, 292, 294, 295, 297, 298, 299, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 321, 330.

B

Blancheur – blanc : 21, 34, 35, 50, 51, 53, 74, 90, 94, 95, 96, 97, 105, 106, 114, 115, 132, 144, 145, 163, 193, 203, 205, 207, 224, 249, 273, 275, 277, 287, 329.

C

Cutané : 18, 24, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 47, 50, 57, 62, 63, 71, 80, 82, 83, 86, 88, 94, 148, 169, 218, 227, 232, 258, 282, 315, 324, 325, 327, 329, 331.

Cyborg : 8, 13, 44, 178, 292, 295, 303, 304, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 329.

D

Démiurge – démiurgique : 11, 12, 116, 212, 225, 240, 257, 258, 259, 261, 263, 264, 266, 271, 272, 276, 277, 278, 282, 306, 312, 318, 321, 330.

Délinquance – délinquant : 14, 15, 48, 52, 53, 56, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 94, 98, 119, 121, 127, 134, 135, 145, 155, 165, 166, 169, 170, 171, 173, 196, 207, 220, 251, 252, 254, 255, 263, 273, 290, 308, 325, 329.

Déterritorialisation – déterritorialisé : 79, 121, 141, 235, 268, 289, 326.

Diagramme : 111, 139.

Domination : 21, 78.

E

Écorchement – écorché : 19, 21, 23, 59, 62, 81, 82, 86, 105, 143, 159, 175, 183, 188, 191, 206, 218, 259, 274, 278, 279, 288, 318.

Épistémocritique : 21, 25, 89, 279, 325.

Espace : 7, 16, 18, 19, 23, 39, 47, 49, 52, 54, 71, 73, 74, 88, 90, 98, 101, 104, 116, 117, 121, 124, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 153, 154, 158, 162, 163, 164, 165, 169, 178, 187, 192, 202, 204, 205, 211, 212, 220, 234, 236, 239, 248, 249, 250, 266, 273, 274, 275, 276, 281, 288, 298, 303, 303, 313, 317, 325, 330.

F

Féminin : 3, 42, 63, 140, 159, 175, 182, 183, 184, 185, 194, 198, 216, 217, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 252, 253, 254, 267, 275, 284, 285, 294, 306, 310, 314.

Fiction – science-fiction : 8, 9, 16, 19, 22, 52, 67, 71, 82, 90, 114, 116, 131, 132, 145, 203, 214, 222, 223, 241, 251, 293, 295, 299, 300, 304, 309, 310, 315, 324, 325.

Fragment – fragmenter, fragmentation : 12, 13, 16, 54, 64, 74, 88, 119, 120, 125, 133, 140, 144, 161, 174, 175, 176, 181, 217, 218, 224, 230, 237, 254, 268, 290, 305, 308, 312, 315, 325, 328.

G

Genre – générique : 8, 11, 12, 19, 27, 28, 51, 72, 90, 91, 127, 144, 159, 175, 179, 183, 196, 213, 237, 239 241, 241, 243, 245, 246, 253, 256, 268, 285, 287, 289, 290, 311, 313, 319, 325.

Gore : 19, 217, 268, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 292, 312, 328.

H

Hyperbole : 240, 285.

I

Incorporation : 27, 48, 61, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 236, 246, 247, 292, 302.

Ingestion : 14, 27, 93, 127, 156, 158, 190, 194, 197, 200, 201, 203, 209, 220, 226, 227, 228, 236, 281, 292, 308.

M

Maladie – malade : 22, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 63, 70, 83, 88, 91, 98, 99, 113, 127, 142, 154, 155, 165, 170, 202, 204, 219, 259, 283, 293, 311.

Masculin : 3, 64, 179, 182, 217, 239, 243, 245, 246, 247, 252, 307, 314, 319.

Membrane : 29, 33, 67, 83, 86, 96, 105, 177, 178, 291.

Métaphore : 17, 18, 26, 31, 51, 54, 55, 56, 67, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95,

96, 97, 98, 99, 103, 105, 106, 109, 110, 140, 145, 148, 176, 191, 195, 207, 219, 258, 302, 329.

Métonymie : 13, 15, 16, 17, 26, 31, 59, 74, 78, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 144, 183, 199, 207, 208, 233, 234, 262, 325, 330.

Modernité – moderne : 4, 12, 13, 15, 16, 20, 23, 27, 40, 43, 44, 55, 56, 71, 72, 82, 98, 108, 114, 150, 151, 152, 153, 155, 158, 160, 161, 165, 169, 170, 172, 207, 216, 21!, 256, 269, 272, 274, 279, 282, 283, 284, 290, 291, 293, 294, 296, 324, 325, 239, 332.

Monstruosité – monstre : 11, 12, 13, 17, 18, 52, 53, 70, 71, 100, 101, 133, 145, 170, 204, 214, 215, 216, 220, 258, 260, 283, 295, 307, 319, 325, 328.

N

Nourriture : 14, 18, 27, 36, 39, 40, 49, 101, 127, 135, 151, 157, 158, 162, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 209, 224, 228, 236, 261, 273, 275, 281, 288, 291, 307, 326.

O

Obésité – obèse : 14, 15, 20, 25, 35, 36, 51, 52, 71, 89, 155, 171, 192, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 243, 244, 251, 252, 254, 262, 291, 314, 329.

P

Palimpseste : 3, 5, 8, 15, 17, 33, 62, 63, 99, 100, 102, 109, 110, 112, 114, 119, 122, 123, 134, 136, 144, 148, 180, 200, 230, 240, 245, 293, 319, 324, 325, 328, 330, 332.

Pellicule : 29, 105, 116, 120, 327, 328.

Portrait : 99, 144, 220, 243.

Posthumain : 8, 10, 11, 28, 44, 126, 238, 241, 293, 294, 295, 296, 300, 302, 309.

Prothèse – prothétique : 122, 178, 211, 295, 298, 303.

R

Ruine : 88, 130, 142, 143, 144, 145, 236, 248.

S

Sang : 18, 19, 23, 30, 34, 38, 45, 51, 53, 61, 63, 64, 71, 76, 86, 88, 101, 105, 107, 110, 132, 136, 139, 148, 181, 201, 217, 219, 220, 225, 226, 228, 229, 231, 248, 253, 268, 271, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 289, 303, 304, 305, 306, 310, 312, 329.

Scarification – scarifier : 15, 30, 63, 67, 76, 89, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 129, 137, 139, 148, 156, 172, 177, 179, 182, 184, 187, 190, 191, 211, 213, 215, 219, 224, 237, 245, 250, 253, 256, 266, 281, 292, 319, 327, 329.

Sensibilité – sensible : 21, 22, 38, 39, 40, 48, 55, 81, 83, 86, 107, 123, 130, 151,

168, 170, 172, 178, 179, 189, 202, 210, 213, 214, 234, 246, 251, 257, 262, 281, 325, 329.

Sexualité : 11, 14, 16, 18, 56, 71, 86, 119, 151, 152, 161, 171, 240, 243, 246, 250, 269, 280, 284.

Silence : 4, 6, 48, 49, 50, 66, 87, 88, 89, 117, 168, 190, 226, 227, 328, 329.

Stéréotype : 243, 156.

Stigmate – stigmatisé : 7, 8, 13, 14, 49, 51, 56, 59, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 93, 94, 95, 98, 123, 135, 152, 155, 158, 159, 167, 168, 173, 174, 183, 207, 208, 211, 213, 214, 215, 247, 252, 254, 257, 263, 281, 283, 291, 307, 311, 317, 318, 319, 325, 326, 328.

T

Tabou : 18, 23, 62, 91, 166, 220, 224, 230, 231, 150, 250, 252, 256, 281, 282, 285, 326.

Tact – tactile : 30, 41, 42, 45, 82, 86, 106, 133, 168, 172, 192, 276, 282, 317, 318.

Tatouage : 1, 8, 25, 64, 66, 67, 68, 75, 76, 80, 81, 88, 100, 105, 106, 108, 109, 122, 124, 130, 132, 142, 179, 221, 227, 242, 268, 271, 278.

Territoire : 72, 79, 141, 144, 145, 239.

Tissu – tisser : 13, 22, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 59, 70, 86, 93, 107, 126, 137, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 185, 186, 190, 191, 201, 204, 226, 231, 233, 236, 310, 311, 312, 321, 326, 327.

Topographie : 145, 302.

Toucher : 8, 24, 25, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 53, 55, 62, 70, 73, 77, 82, 86, 89, 97, 106, 107, 108, 126, 137, 148, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 180, 186, 188, 189, 191, 194, 195, 196, 210, 220, 221, 227, 231, 251, 268, 273, 281, 287, 289, 305, 306, 313, 314, 318, 326.

Transcorporation : 302.

Transgénèse : 12, 22, 23, 27, 34, 44, 132, 135, 229, 234 250, 255, 257, 259, 300 311, 325, 326.

Transgression – transgresser, transgressif : 10, 18, 19, 23, 38, 39, 42, 43, 62, 119, 160, 187, 219, 221, 225, 229, 237, 239, 242, 243, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 273, 278, 279, 281, 282, 285, 286, 287, 289, 295, 300, 301, 304, 308.

Transhumain : 10, 21, 293, 294, 295, 296, 297, 299.

Transparence – transparent : 8, 15, 19, 27, 30, 52, 54, 74, 77, 94, 97, 98, 114, 155, 159, 163, 164, 173, 174, 224, 265, 282, 290, 291, 306, 317, 326, 330.

V

Vêtement : 31, 34, 64, 80, 93, 96, 107, 148, 159, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 207, 208, 209, 215, 218, 224, 226, 236, 245, 253, 261, 279, 301, 302, 318, 329.

Visage : 10, 11, 12, 41, 51, 53, 54, 55, 56, 59, 64, 67, 68, 72, 77, 81, 104, 105, 128, 130, 132, 133, 150, 159, 174, 179, 182, 187, 205, 207, 227, 230, 234, 235, 236, 240, 241, 253, 259, 260, 266, 267, 272, 275, 278 282, 283, 287, 288, 289, 290, 300, 301, 305, 306, 311, 317, 318, 319, 321, 331, 332.

Vulnérabilité – vulnérable : 34, 48, 166, 189, 201, 212, 216, 236, 256, 265, 272, 286, 313.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS
_____ 1

INTRODUCTION
_____ 6

CHAPITRE I. LES SAVOIRS DE LA PEAU
A. La peau du point de vue médical
A.1. Les savoirs anatomiques
_____ 30

A.2. Le toucher et le sensible
_____ 38

B. Les pathologies de la peau
B.1. Pathologies sociales
_____ 47

B.2. Pathologies psychiques
_____ 57

C. La peau dans les sciences humaines : approche socio-anthropologique
_____ 66

Conclusion partielle
_____ 83

CHAPITRE II. ÉCRIRE LA PEAU : L'ACTE D'ÉCRITURE SUR UN CORPS-SUPPORT
A. Les métaphores cutanées 86

B. La peau, une surface palimpseste 100

C. Le corps, support temporel : à propos du corps-horloge 122

D. Espace et empreinte de la peau. Corps sillonné, corps cartographié 136

Conclusion partielle 148

CHAPITRE III. LES DÉBORDEMENTS DU CORPS : L'ALTÉRITÉ
A. Une tension entre *expeausition* et effacement
A.1. Conception de la peau à l'ère moderne 150

A.2. La peau, ce lointain souvenir 167

A.3. Vêtement, coupe, découpe et suture 176

B. De la porosité de la peau : introjection et ingestion
B.1. Entre l'introjection et l'ingestion : à l'assaut du dedans 190

B.2. La peau transpercée 210

B.3. Peaux ingérées, altérées, corps greffés 226

Conclusion partielle 236

CHAPITRE IV. COERCISER L'ENVELOPPE, CONTENIR LES DÉBORDEMENTS DU CORPS
A. De la transgression

A.1. L'être-trans et ses transgressions
239

A.2. Le démiurge, figure intrusive
258

A.3. La pulsion scopique : de la volonté de voir sous la peau
279

B. Conquérir de nouvelles formes de corporéité
B.1. Trans, post : vers un autre corps
293

B.2. Artificialité, altérité : lorsque la peau est devenue étrangère
305

Conclusion partielle
321

CONCLUSION
323

ANNEXES
Annexes visuelles
334
Annexes textuelles
363

BIBLIOGRAPHIE
381

INDEX
Index nominum
405
Index rerum
411

TABLE DES MATIÈRES
416

Postlude

Si calme la peau grise éteinte calcinée
Faible de la nuit prise dans ses fleurs de givre
Elle n'a plus de la lumière que les formes.

Amoureuse cela lui va bien d'être belle
Elle n'attend pas le printemps.

La fatigue la nuit le repos le silence
Tout un monde vivant entre des astres morts
La confiance dans la durée
Elle est toujours visible quand elle aime.

Paul Éluard, L'amour la poésie, 1929.

Titre : Avoir une peau : du corps-palimpseste à la peau-enveloppe chez Russell Banks, Pedro Almodovar, Richard Morgan et Gillian Flynn

Mots clés : peau, enveloppe, incarnation, palimpseste, épistémocritique

Résumé : Dans *Totalité et infini* (1971), Emmanuel Lévinas affirme que « l'être est extériorité : l'exercice même de son être consiste en l'extériorité ». C'est en prenant appui sur cette attention portée à la surface, à partir de la fin du XXème siècle, que nous envisagerons une réflexion autour de la peau et de son appropriation littéraire et cinématographique. Pourquoi les images de l'enveloppe et du palimpseste élaborent-elles des réseaux signifiants propres à la modernité ? En quoi la peau est-elle une interface cristallisant la tension entre une injonction à l'exposition et une aspiration à la transparence ? Obéissant à une approche comparatiste, cet objet sera mis à l'épreuve d'un corpus d'œuvres contemporaines dévoilant les dysfonctionnements de la peau à l'ère moderne. À travers *Lost Memory of Skin* (Russell Banks, 2011), *Sharp Objects* (Gillian Flynn, 2006), *Altered Carbon* (Richard Morgan, 2003), et *La Piel que habito* (Pedro Almodovar, 2011), il s'agira de découvrir en quoi la peau constitue la métonymie d'une condition existentielle incarnée. Ces œuvres absorbent et font résonner les savoirs de la peau. Il s'agira de voir comment la peau constitue en soi un langage, une forme d'expressivité propre, comment elle se constitue en une entité appropriée à la fois aux métaphores et aux discours experts. Chacune de ces œuvres met ainsi en scène une stratification du corps par l'enveloppe, ainsi que le passage transgressif qui circule de l'intérieur à l'extérieur (et vice-versa), ouvrant le corps aux mutations et aux métamorphoses. La littérature soulève ainsi des questions esthétiques, d'ordre méta-poétique, qui sont inséparables de questions éthiques et épistémologiques, justifiant ainsi une approche transdisciplinaire au confluent de la littérature, de la philosophie et des savoirs du vivant. Nous engagerons une réflexion épistémocritique, considérant la littérature comme un dispositif de connaissances participant à la diffusion de savoirs scientifiques par les réagencements textuels effectués.

Title : To Have a skin : from the palimpsest-body to the skin as a sleeve in Russell Banks, Pedro Almodovar, Richard Morgan and Gillian Flynn's works

Keywords : skin, sleeve, incarnation, palimpsest, epistemocriticism

Abstract : *In Totality and Infinity : An Essay on Exteriority* (1971), Emmanuel Lévinas wrote that being is based on exteriority, which is his way of being. We decide to work on this special care about body's surface (since the end of the XXth century). We are going to explore skin's representations in cinema and literature. Why are palimpsest and sleeve significant ? Why does the skin reflect a tension between exposure and transparency ? With a comparative approach, we will focus on contemporary novels and films to show skin's dysfunctions. We want to discover skin as an existential metonymy through *Lost Memory of Skin* (Russell Banks, 2011), *Sharp Objects* (Gillian Flynn, 2006), *Altered Carbon* (Richard Morgan, 2003), and *La Piel que habito* (Pedro Almodovar, 2011). We will see how the skin creates her own language, how she is adapted to fit metaphors and scientific speachs. Every production deals with transgression (from the inside to the outside and the other way around), with mutations and changes. It raises esthetic, ethic, epistemologic and meta-poetic questions. Therefore, our approach has to cross disciplines. This reflexion will lead us to consider literature as a miror which is able to spread scientifcs knowledges through texts and pictures.