

Corps, art et science au XXI^e siècle

Yohan Trichet¹

Corps, art et science au XXI^e siècle

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'éclairer le traitement du corps dans le malaise contemporain. Le corps occupe en effet une place particulière parmi les objets réifiés par la déliquescence du lien social, la transgression d'interdits séculaires et le discours capitaliste qui caractérisent notre époque hypermoderne. De sorte que se trouve (re)posée, dans notre société occidentale, avec une certaine acuité la question de ce que c'est qu'un corps, celle-ci trouvant dans l'art contemporain un lieu d'énonciation privilégié et/ou de réponses effrayantes. Énigme du corps que l'on retrouve dans ***La piel que habito*** (2011) d'Almodovar. Ce film met en scène la résistance d'un sujet qui objecte la réalité de son mode jouir à la science et au néolibéralisme.

Mots-clés: Corps; art; science; capitalisme; sujet.

Corpo, arte e ciência no século XXI

RESUMO

Este artigo visa esclarecer a abordagem da questão do corpo no mal-estar contemporâneo. O corpo ocupa uma posição particular em meio aos objetos reificados pela decomposição dos laços sociais, a transgressão das interdições seculares e o discurso capitalista que caracteriza nossa época hipermoderna. Desse modo, a questão sobre o que é um corpo se recoloca com certa acuidade, em nossa sociedade ocidental. E encontra na arte contemporânea um terreno de enunciação privilegiado e respostas assustadoras. Encontramos o enigma do corpo no filme ***La piel que habito*** (2011) de Almodóvar, filme que coloca em cena a resistência de um sujeito que, a partir da realidade do seu modo de gozo, desafia a ciência e o neoliberalismo.

Palavras-chave: Corpo; arte; ciência; capitalismo; sujeito.

Body, art and science in the XXIst century

ABSTRACT

This article attempts to shed light on how contemporary unease affects the body. Indeed, the body occupies a special place amongst the objects reified by the decay of the social bond, the transgression of age-old prohibitions and the capitalistic discourse that characterize our hypermodern era. As a result, the question of what a body is has arisen (once again) in our western society with a particular accuracy. Contemporary art is a privileged arena in which one may raise this question, and/or offer some terrifying answers to it. The enigma of the body as we can see in ***La piel que habito*** (2011) by Almodovar. This film portrays the resistance of a subject that puts forward his real of *jouissance* against science and neo-liberalism.

Keywords: Body; art ; science; capitalism; subject.

Cuerpo, arte y ciencia en el siglo XXI

RESUMEN

Este artículo tiene como meta aclarar el tratamiento de la cuestión del cuerpo en el malestar contemporáneo. El cuerpo ocupa un espacio particular entre los objetos, cosificados por la ruptura del lazo social, por la transgresión de las tabúes seculares y por el discurso capitalista, característicos de nuestra época híper-moderna. Así reaparece, en nuestra sociedad occidental, con agudeza particular, la cuestión de lo que es un cuerpo. En el ámbito del arte contemporáneo este problema encuentra un lugar de enunciación privilegiada y de respuestas aterradoras. El enigma del cuerpo que encontramos en ***La piel que habito*** (2011) de Almodóvar; película que pone en escena la resistencia del sujeto que opone la realidad de su modo de goce a la ciencia y al neoliberalismo.

Palabras-claves: Cuerpo; arte; ciencia; capitalismo; sujeto.

Introduction

À bien des égards, notre époque hypermoderne apparaît comme une sorte de laboratoire où sont remaniés et redéfinis nombre de réalités qui semblaient à tort immuables et assurées. Et que recouvrait le voile de l'illusion des croyances traditionnelles, philosophiques et religieuses. Parmi les objets réifiés par cette déliquescence du lien social et la transgression d'interdits séculaires, le corps humain occupe une place privilégiée. De sorte que se trouve (re)posée avec une certaine acuité la question de ce que c'est qu'un corps dans notre société occidentale.

Dans notre **Société du spectacle** (Debord, 1992) du virtuel et du numérique, le corps se réduit-il à une image devant laquelle, dès son plus jeune âge, l'être humain jubile? Et comment de nos jours habiter ce corps s'il n'est qu'une vulgaire enveloppe où se loge l'âme immortelle des Anciens? Autrement dit, comment habiter un corps pris

dans le malaise contemporain qui ravage le corps social lui-même? Énigme du corps que met scène Pedro Almodovar dans son avant-dernier film, **La piel que habito** (2011), sorti deux ans avant **Les amants passagers** (2013). Si le corps est un thème récurrent dans la filmographie du cinéaste espagnol, ce dernier en montre, selon les époques, différents traitements. Ainsi, dans **Talons aiguilles** (1991), Letal donne à voir, dans son numéro de travesti, sa représentation imaginaire du corps de la femme.

Dans **La piel que habito**, Almodovar se fait l'écho de questions posées par la science et ses dérives telles que la prévention, l'instrumentalisation des progrès biotechnologiques à des fins privées, mais aussi des inquiétudes qu'elles suscitent. Il ne réduit pas le corps à un organisme modulable, mais propose une figuration du parlêtre lacanien. Il interroge la subjectivité, ce qui la fonde dans son rapport au corps réel. Car **La piel que habito** sonde les assises du « je » au-delà de l'enveloppe imaginaire et son pouvoir de captation. Ce film pose un regard réaliste sur la société actuelle soumise à la logique économique et la marchandisation du corps qui, lui aussi, se pluralise en organes.

Désir et jouissance

Sans requérir son accord, le Dr Ledgard opère Vicente, un jeune homme que les apparences accusent du viol de sa fille, Norma. Le chirurgien procède à son opération transsexuelle et lui appose également une nouvelle peau issue de ses propres recherches. Vicente s'appelle désormais Vera. Ainsi en a décidé Ledgard. La figure démiurgique que campe ce chirurgien révèle l'extrême fragilité des grands récits ou mythes qui, pour certains, se sont déjà effondrés. L'Autre de la religion, l'Autre du savoir sont autant d'instances symboliques dévoyées ou déchues dans leurs formes traditionnelles garantissant l'existence de la vérité du sujet et venant dire sa jouissance.

Nous ne pouvons que constater à la suite de Lacan « un certain effondrement de la sagesse » (Lacan, 1986, p. 374) et plus récemment avec Sauret la chute des « ontologies (approximativement mythes, religions, philosophies) » (Sauret, 2011, p. 75). Ainsi, la fonction paternelle, sous les espèces du Nom-du-Père, opérateur valable pour tous, est en passe d'être reléguée dans l'histoire des sociétés occidentales. En tenant le monde, ces instances démontraient l'existence d'un Autre complet, leur vacillement le dévoile troué, incomplet et inconsistant, noté \bar{A} . Et désormais inexistant selon J.-A. Miller, qui a défini notre époque comme celle où l'Autre n'existe pas (Miller, 1997) en tant que garantie universelle. Toutefois, l'inexistence de sa complétude ne signifie pour autant pas sa disparition. Elle radicalise les incidences du trou dans le symbolique ayant perdu sa primauté sur le réel et l'imaginaire.

Grâce à cette intervention chirurgicale, Ledgard pense avoir profondément modifié Vicente. En transformant son apparence, *la piel*, il pense avoir touché au mode de jouir du jeune homme. En effet, pour être une femme, selon Ledgard, il suffit d'avoir un corps de femme, le savant confondant ainsi l'être et l'avoir. Dans les années 70, Lacan a formalisé dans les formules de la sexuation ses avancées concernant la jouissance et le désir. Il y distingue deux positions, dénommées masculine et féminine, non pas au regard du corps anatomique mais de la jouissance, l'une phallique et l'Autre supplémentaire. Le mode de jouissance du sujet s'enracine dans sa position à l'égard de la castration: cette satisfaction pulsionnelle lui est intime et singulière.

L'intérêt de Vicente pour les robes, l'habillement féminin, bref les semblants féminins, ne doit pas être confondu avec une quelconque volonté transsexualiste. Le fantasme donne son cadre à la réalité, la découpe selon une topologie configurée par la perte de l'objet *a*, « livre de chair » (Lacan, 2004, p. 146). Cette perte de jouissance est constitutive de la division subjective. La mauvaise rencontre, incarnée ici par Ledgard, met

en scène la confusion de l'imaginaire et du réel. De sorte que Ledgard croit vraiment avoir transformé Vicente en Vera, s'être fabriqué une femme. À cet égard, il atteste du déclin du binaire homme/femme selon lequel se répartissaient les êtres parlants. De toutes récentes décisions juridiques témoignent même de sa disparition.

La Haute cour d'Australie a rendu le 2 avril 2014 une décision reconnaissant l'existence d'un troisième genre, aux côtés du féminin et du masculin, le « genre non spécifique » (Cité par Folliot, 2014). Cette décision est l'aboutissement d'une procédure initiée en 2010 par Norrie May-Welby, né de sexe masculin puis devenu, par la suite, transsexuel. Deux semaines plus tard, l'Inde à son tour autorise ce troisième genre. Depuis novembre 2013, l'Allemagne autorise l'enregistrement à l'état civil de bébés sans indication de sexe, dans les cas où il n'est pas possible d'établir clairement leur genre. Après le Népal, l'Allemagne est également le premier pays européen à accepter que ses citoyens notent X dans la case « sexe » de leur passeport. Ce binaire, qui témoignait d'une garantie de l'Autre traditionnel quant à la répartition des sexes, n'a donc plus valeur de loi naturelle « au moment où nous voyons, dans le réel du XXI^e siècle, souligne J.-A. Miller, un désordre de la sexuation » (Miller, 2012, p. 7). Réel qui, d'être « dégagé de la nature, affirme-t-il, est pire et devient de plus en plus insupportable » (Miller, 2012, p. 4). Nulle idéalisation donc de notre époque.

Une fable scientifique contemporaine

Toute fiction s'inscrit dans son contexte politique et socio-historique d'écriture et témoigne à sa manière de la subjectivité d'une époque. Ainsi, dans son célèbre roman, paru en 1818, Mary Shelley rend sensible au lecteur la présence d'un Autre régissant la société victorienne et modelant la subjectivité du savant Victor Frankenstein. Progressivement anéanti par les exactions du monstre, Frankenstein éprouve les pires remords et endure les affres de la méconnaissance de son désir. L'homme de science prend sur lui la responsabilité des crimes perpétrés par le monstre qu'il a créé : « La lourdeur du désespoir et du remords oppressait mon cœur » (Shelley, 1979, p. 159), confesse-t-il. Au point même d'envisager le suicide comme solution pour se soustraire à l'angoisse et aux exigences sans limite dictées par le monstre. D'autant que ce dernier, résidu du refoulement, ne cesse de lui marteler sa responsabilité.

À l'opposé de Frankenstein, Robert Ledgard ne laisse apparaître aucun indice d'un quelconque malaise. Il ne semble en rien affecté par ce qu'il vient de faire. Aucun signe chez lui d'un remords qui pourrait faire symptôme, Ledgard jouissant sans repentir ni réserve de son objet. Nulle trace de division subjective chez ce chirurgien de renom, emblématique de l'association de la science et du capitalisme (Trichet & Marion, 2014a).

C'est dans ce contexte actuel où le corps est devenu un objet du marché, que l'on peut siliconer, lifter, augmenter ou réduire, etc. que vit le docteur Ledgard, un homme du XXI^e siècle. À bien des égards, il témoigne de notre époque contemporaine « où le désir individuel, relève Enriquez, appuyé sur la technoscience et la rationalité instrumentale, la solitude et le narcissisme subséquent, apparaît prédominant ». Ce désir semble avoir sérieusement relégué les valeurs communes collectivement partagées, « qui se présentaient sous forme de lois quasiment naturelles et qui guidaient alors aisément nos attitudes et nos conduites » (Enriquez, 2006, p. 44).

Les actes chirurgicaux de Ledgard sont des prestations lui assurant un train de vie très confortable. Si de nos jours les limites de la science et de la légalité sont déjà très larges, comparées aux limites imposées à l'époque des lois supposées naturelles, les recherches contemporaines du plus-de-jouir poussent néanmoins à la transgression. Par profit et usage privé, Ledgard passe outre et sans affect les barrières de

la légalité. Ses expérimentations visent à modifier les propriétés du corps ou à le conformer à une image. Technicien efficace, sorte d'ouvrier spécialisé de l'alliance du capitalisme et de la science, Ledgard intervient dans son propre bloc opératoire, discrètement. Il n'est pas question ici de relation thérapeutique mais de relation de consommation, de prestation de service fondée sur la forclusion de la castration, qui caractérise « le discours capitaliste » (Lacan, 2011, p. 96).

Dans une conférence donnée à Milan, en 1972, Lacan avance que sa structure dérive du discours du maître, dont il est le « substitut » contemporain (Lacan, 1978a, p. 36). Le discours capitaliste repose sur l'inversion du S_1 et du \$, le sujet venant occuper la place d'agent, assimilable à l'ouvrier. Cette inversion, affirme alors Lacan, « suffit à ce que ça marche comme sur des roulettes », de sorte que ce discours s'embarrasse peu des limitations ou obstacles rencontrés qui peinent à le réfréner. Mais d'un rare optimisme, Lacan considère que « justement ça marche trop vite, ça se consomme, ça se consomme si bien que ça se consume » (Lacan, 1978a, p. 36). Si, en effet, dans le discours capitaliste la pulsion de mort est aussi au commande, nous n'en sommes pas encore à son auto-destruction, à sa « crevaïson » (Lacan, 1978a, p. 36). Il semble toujours au contraire en pleine expansion à l'heure de la globalisation.

Par cette alliance, les rapports de l'humain à la réalité dite naturelle en sont profondément affectés, capitalisme et science déchirant le voile des semblants pour lui promettre d'atteindre le plus-de-jouir, sous la forme des « lathouses » produites par ce discours. C'est-à-dire ces « menus objets petit *a* » très facilement accessibles, que l'on trouve « à tous les coins de rue, derrière toutes les vitrines, dans ce foisonnement de ces objets faits pour causer votre désir, pour autant que c'est la science maintenant qui le gouverne » (Lacan, 1991, pp. 188-189). À ce jeu morbide, le lien social peine à résister. Chacun tend à s'enfermer et à revendiquer son droit à la jouissance et à faire de son corps ce qu'il veut, comme s'il s'agissait d'un objet de jouissance dont le paradigme serait la jouissance autistique, jouissance Une et asexuée. Dans un sens, il en va de même pour la jouissance sexuelle, dite phallique, qui isole tout autant l'homme de la femme: « la jouissance phallique est l'obstacle par quoi l'homme n'arrive pas, indique Lacan, à jouir du corps de la femme, précisément parce que ce dont il jouit, c'est de l'organe » (Lacan, 1975, p. 13). Cette jouissance de l'organe dite phallique, Lacan l'assimile dans le cas de la masturbation à la jouissance solitaire, soit Une, de l'idiot (Lacan, 1975, p. 75).

Un autre aspect du film donne également à cette histoire le caractère d'une fable ou d'un conte scientifique contemporain: Ledgard est un être solitaire, qui parle peu, seul avec sa jouissance. Une sorte d'Un tout seul dans son laboratoire, enfermé dans son refus: il ne peut accepter la mort de sa femme. Cette réalité, qui lui est insupportable, l'entraîne dans une fuite dramatique visant les retrouvailles, pourtant impossibles, de l'objet perdu. En ce sens, il ne s'agit pas pour cet homme de créer une nouvelle femme à aimer, mais de recréer la femme perdue abritant elle-même l'objet perdu, l'objet freudien. Ce film conjugue les avancées de la science avec cette quête humaine, schéma narratif récurrent en littérature ou au cinéma, de l'être aimé qu'on a perdu. On peut penser au conte de **Peau d'âne** (Perrault, 1694/2001), où le roi après la mort de la reine se mure dans son chagrin dont il ne sort que lorsqu'elle réapparaît, croit-il: sa fille ayant grandi ressemble en tous points à sa défunte femme. Ébloui, il veut l'épouser. Ici, Almodovar introduit l'intrigue la manière d'un conte. Un château, un grand bal où l'on danse, le père, Ledgard surveille sa fille Norma qui sort pour la première fois. Elle rencontre un jeune homme, Vicente, avec qui elle s'éloigne. Quittant le bal, elle quitte son père et s'enfonce dans les bois. Cette rencontre où elle fait l'expérience de la sexualité lui est insupportable. Elle l'interprète comme un viol, en devient folle et accuse son père de l'avoir violée.

Évolution de l'alliance entre l'art et la science

Toutefois, ce ratage du rapport sexuel, déterminé par le trou dans l'Autre, se trouve à l'occasion suppléé par l'amour. Le **trumain**, écriture de l'être humain que Lacan proposa dans son dernier enseignement centré sur le réel, travaille pour la jouissance tout autant qu'elle le travaille.

Il y a plus d'un trou chez ce qu'on appelle l'homme, constate-il alors, ça en est même une véritable passoire. J'entre où? Ce point d'interrogation a sa réponse pour tout **tetrume un** [...] - pourquoi ne pas l'écrire aussi comme ça: les trumains (Lacan, 1978b).

Traumatisé par le trou du langage et de la sexualité (Lacan, 1976, p. 60), il est lui-même troué, confronté à un impossible à dire sa jouissance.

Au cours de l'une des ses conférences américaines, Lacan estime du reste que « si Freud démontre quelque chose, c'est que la sexualité fait trou, mais l'être humain n'a pas la moindre idée de ce que c'est » (Lacan, 1976, p. 60). Effet traumatique du « trou dans le réel. Là où il n'y a pas de rapport sexuel » que Lacan épingle alors du néologisme « trou-matisme » (Lacan, 1974). Les orifices du **trumain** sont autant de lieux de jouissance, de bords sur lesquels la pulsion appareillée par le langage se satisfait. Mais lorsqu'elle se trouve désarrimée, une volonté de jouissance la pousse, puisque sans limite, à envahir le corps, ici asexué. C'est alors à d'autres appareils que le corps peut se trouver branché, au gré des expérimentations qu'elles soient scientifiques et/ou artistiques. Dans **La piel que habito**, Ledger crée un vagin à Vicente et l'incite pour des raisons médicales, dit-il, à se servir de godemichés présentés comme le matériel adéquat. Comme s'il suffisait d'avoir certains instruments pour modifier la satisfaction pulsionnelle.

Certes, l'art et la science constituent deux champs de recherches qui, à diverses époques, ont étudié des phénomènes ou des objets communs, parfois trouvant même à s'allier. Ainsi, par exemple, la Renaissance est démonstrative de partenariats entre savants et artistes ou de recherches combinant ces deux champs, comme celles notamment sur le corps humain et ses représentations. Afin de réaliser sa **Fabrica (De humani corporatis fabrica, 1543)**, Vésale (1514-1564) s'était attaché les services de Stefan van Calcar, peintre de l'atelier du Titien, pour en composer les illustrations (Laneyrie-Dagen, 2006, p. 195). Quelques années avant Vésale, Léonard de Vinci (1452-1519) disséqua lui aussi des cadavres humains. Ses recherches anatomiques lui permirent de réaliser des représentations inédites du corps. Il s'agissait alors de produire pour Vésale et Vinci des représentations objectives du corps humain, à partir de cadavres, ouvrant à de nouvelles connaissances scientifiques. Mais, à notre époque, les rapports entre ces deux champs ont tendance à se modifier.

Les véritables récits de science-fiction ne sont-ils pas désormais écrits par les savants eux-mêmes lorsqu'ils sombrent dans l'idéologie positiviste? Le corps humain n'est-il pas devenu un objet utilisé comme matière première où l'art et la science se rejoignent? Le matériau privilégié où interviennent directement, pour le modifier, artistes et savants? À cet égard, l'artiste plasticienne Orlan est exemplaire de la modalité contemporaine de cette alliance. Ses performances consistent en des opérations chirurgicales filmées, vidéos qui sont ensuite diffusées par les circuits muséaux.

On peut également penser au bio-art où les techniques scientifiques sont utilisées par les créateurs tels Eduardo Kac dont la lapine fluorescente **GFP Bunny** (1999-présent), nommée Alba, fut créée avec l'assistance de l'INRA. Quant à son **Histoire naturelle de l'Énigme** développée entre 2003 et 2008, il s'agit d'une œuvre d'art transgénique ayant pour œuvre centrale une fleur créée « par génie génétique qui est un hybride

de l'artiste et d'un Petunia. L'Edunia n'exprime l'ADN de Kac que dans ses veines rouges » (www.ekac.org/index.html).

Le corps hybride ou mutant imaginé par certains artistes se trouve fabriqué grâce à l'aide d'hommes de sciences complaisants, intéressés par ce projet artistique de réification du corps. Cette chosification s'inscrit du reste dans un mouvement plus global d'instrumentalisation technologique du vivant, ayant donné naissance aux biotechnologies. Cependant, le traitement artistique du corps s'adresse à un public.

Le succès de certains artistes contemporains réside certes dans leur art où il s'agit de créer des œuvres interrogeant ce qu'est un corps dans notre société actuelle, ou même dénonçant sa définition normative et la standardisation de son image. Mais ce succès résulte aussi de la production d'un objet fascinant/répulsif voire de portée traumatique, propre à la satisfaction pulsionnelle de masse chez les spectateurs-consommateurs. Aux expérimentations artistiques controversées d'Orlan et de Kac ajoutons les expositions de l'allemand Gunther von Hagens, surnommé « Docteur la mort », qui furent l'objet de vives polémiques notamment en France, en Belgique et en Slovaquie (AFP, 2012; Benyahia-Kouder, 2004). Anatomiste de formation, il invente le procédé de plastination permettant une parfaite conservation du corps humain. Ses premières expositions eurent lieu à la fin des années 90 au Japon, en Allemagne et en Autriche où elles rencontrèrent un véritable succès (Van Dijck, 2000). S'agit-il d'expositions scientifiques? Artistiques? Ou d'ordre « artistico-médical », syntagme avec lequel Desprats-Péquignot épingle nombre d'expositions d'art contemporain (Desprats-Péquignot, 2007, p. 194).

En 2009, l'exposition de corps et d'organes plastinés intitulée « **Our body** » fut interdite à Paris. Parmi les opposants, le Comité consultatif national d'éthique (CCNE) évoqua « la prime au voyeurisme sous couvert de science et de pédagogie » estimant qu'il s'agissait d'« une approche qui n'est pas sans rappeler le traitement des cadavres dans les camps d'extermination » (Cité par Giuliani, 2009). En outre, ces plastinats n'ont fait l'objet d'aucune sépulture ou cérémonie et ne sont porteurs d'aucune dimension sacrée ou religieuse, comme le sont, à l'inverse, les reliques. Précisons qu'avant son interdiction parisienne, cette exposition s'était tenue à Lyon et Marseille où elle rassembla 145000 visiteurs!

Si la naissance de la tératologie avait permis au XIX^e siècle de définir une sorte de normalité humaine, en excluant les difformités et monstruosité, à l'inverse au XX^e et plus encore au XXI^e siècle, cette répartition normative se trouve complexifiée. On assiste, d'une part, au maintien de certaines normes, pour quelques-unes du reste accentuées (dépistage de certaines pathologies chromosomiques, par exemple la trisomie 21) et, d'autre part, à une réintégration de certaines marges, avec la floraison d'une nouvelle catégorie médico-sociale, celle du handicap. Le corps se trouve ainsi au centre d'une redistribution politico-économique des propriétés censées définir ce qu'est l'être humain. Au cœur même de cette redéfinition plus inclusive qu'exclusive, le **trumain** est confronté à une sorte de paradoxe: plus il dispose de biens de consommations produits à l'identique à l'échelle mondiale, plus il s'isole à l'échelle individuelle, capté par son objet de jouissance.

Plus la volonté politique d'intégration des populations, qui se situaient jusque-là aux marges des normes prédéfinies, s'affirme, plus la ségrégation communautaire s'impose agrégeant autour d'elle des individus soumis au même régime de jouissance. Mais parallèlement à ces évolutions sociales, perdure un même rêve, dont le théâtre et la littérature attestent de la vitalité: la volonté humaine de créer un nouvel être. On retrouve ce thème fréquent, attaché aux noms de Galatée et Pygmalion (Ovide, 1992), de Frankenstein et son monstre, dans des films très récents comme la saga des *Aliens*, où ces créatures monstrueuses et redoutables sont « parfaites » aux yeux

des scientifiques qui les protègent au prix de leur propre vie. Leur passion scientifique dépasse là toute limite par delà le bien et le beau.

Dans ***La piel que habito***, l'opération de Vicente, à qui il donne l'apparence de son épouse, est l'aboutissement du travail acharné de Ledgard. Contrairement à **Mygale** de Thierry Jonquet, dont il s'est inspiré, Almodovar décide de mettre en valeur la pulsion épistémophilique de Ledgard, qui n'agit pas exclusivement par vengeance mais poussé par son refus de la castration, explique le cinéaste espagnol dans un des bonus du film (Almodovar, 2011). Almodovar en fait un savant au travail, la passion amoureuse est convertie en détermination scientifique. La passion amoureuse narcissique et non l'amour, la réciprocité, ne se commandant pas. Cette absence, du reste, importe peu à Ledgard, qui à l'instar du discours capitaliste « **laisse de côté ce que nous appellerons** simplement les choses de l'amour » (Lacan, 2011, p. 96). Il ne s'enquiert pas des sentiments de Vera, qui ne fera jamais de cet homme son partenaire. Ainsi se conjoignent sa problématique de jouissance singulière, son désir de savant d'avancer sur le réel, de dépasser les limites humaines et son inscription dans le discours capitaliste.

Féminité et corps. De l'image au corps sexué

Dans le début du film, le corps de Vera est revêtu d'une combinaison moulante de grand brûlé, seul vêtement qu'elle supporte. Elle déchire les jolies robes que Ledgard lui procure. Ces gestes violents empêchent le spectateur d'oublier que ce corps résulte d'actes chirurgicaux qui l'ont refait. Cependant, dans le dernier tiers du film, semblant assumer son nouveau corps, sa nouvelle identité, Vera part faire du shopping afin de vêtir ce corps de l'apparat souhaité par Ledgard. Elle achète alors, avec la carte bleue de ce dernier, maquillage et vêtements de luxe, investissant ce corps de la valeur libidinale qu'il n'avait pas. Vera emprunte la voie phallique de la mascarade féminine, ce qui lui permet de voiler, d'une image digne d'être aimée, l'être d'objet qu'elle est. Or cette voie l'éloigne de la question de la féminité. Certes Vicente, qui au début du film travaillait à la confection d'une robe, peut désormais en porter. Ainsi, Ledgard croit son désir accompli, comme dans un conte où la souillon devient princesse. Mais dans cette fable contemporaine l'issue est différente. Car si Vicente est intéressé par l'habit féminin, soit son image spéculaire, Ledgard opère un forçage sur le corps réel. « Finalement, ce qu'il (Vicente) n'a pas voulu réalise quelque chose de lui - un symptôme - qu'il ne connaissait pas », relève M.-H. Brousse (2012, p. 132). Soit l'effraction du fantasme de Vicente, mis en acte par Ledgard dans le réel. Il ne s'agit pas là d'une simple péripétie fictionnelle, ou d'un épiphénomène cinématographique.

Ce film montre de la sorte la tendance actuelle du discours capitaliste à liquider la dimension fantasmatique qui noue l'être humain à son corps. Cette tendance court-circuite l'appareillage du corps par le langage et la perte de jouissance corrélatrice d'où procède le manque, et donc le désir, au profit de son obturation par les « lathouses ». En effet, le désir, supporté par le fantasme connectant le sujet divisé à un semblant d'objet innommable, se trouve ainsi ravalé à un quelconque besoin. Cette profonde dénaturation implique un rejet du sujet du désir et de sa cause, incidences logiques de la castration. Elle promet un consommateur accouplé à son gadget aux effets délétères, car œuvrant au service de la pulsion de mort et du surmoi qui prévalent dans le discours capitaliste. Ces effets reviennent sur les corps déssexualisés ou sexualisés à outrance, sans érotique, et indices d'une dégradation de la fonction phallique, sur les corps maltraités par les monosymptômes (addictions, anorexie, boulimie) sur lesquels se multiplient les marques corporelles et les modifications en tout genre. Ne peut-on pas de nos jours très facilement transformer son corps de manière quasiment

irréversible? En témoignent la mode de l'épilation intégrale, du maquillage indélébile, des tatouages ou encore de la chirurgie esthétique, qui interviennent sur l'enveloppe. Pour autant, les traces visibles où affleure le réel ne sont pas sans susciter une certaine gêne voire de la répulsion. Ce que l'on peut éprouver en regardant certaines actrices au visage marqué, remodelé ou tendu par la chirurgie esthétique, comme un masque figé, et dont la beauté ancienne nous avait séduit, n'est-il pas de cet ordre? Grâce aux avancées techniques, la science a désormais le pouvoir d'engendrer beauté ou laideur, dans les deux cas, il s'agit d'une certaine monstruosité.

Dans ***La piel que habito***, la question de la féminité et du corps se trouve figurée, traitée à l'aide d'un motif central à l'écran, la robe, dont voici le destin diégétique. Tout d'abord, Vicente dans le magasin de sa mère, faisant la vitrine, met en scène les robes sur des supports. Peu avant son enlèvement, il est en train de confectionner une robe. Puis, capturé par Ledgard, il est nu, dépouillé de ses habits d'homme. Après l'opération, dans cette combinaison de grand brûlé, il n'est plus ni homme ni femme. Il déchire les robes offertes par Ledgard, c'est-à-dire refuse un corps pour la libido, mais tente de créer un corps par l'art à la manière de Louise Bourgeois, qui a tenté, elle en témoigne, de traiter par l'art son traumatisme: « l'art est une garantie de santé mentale » (citée par Mazzoti, 2011, p. 43). Dans le dernier tiers du film, la parole semble permettre à Vera de consentir à ce corps. Marilia, la mère de Ledgard lui parle, elle apprend son histoire et comprend la place qui du coup lui échoit: celle de la femme aimée, perdue et retrouvée. Ce corps devenu alors un peu moins réel, puisque enveloppé de signifiants, est investi différemment. Vera peut maintenant porter une robe de femme, prendre sur elle ce semblant pour ensuite en sortir. La robe lui a permis de récupérer une forme unifiée, où elle récupère un lien avec sa vie d'avant.

Durant la majeure partie du film, Ledgard porte au plus haut point ce que Lacan affirmait en 1975 à propos du corps: « Nous l'appréhendons comme forme. Nous l'apprécions comme tel, par son apparence. Cette apparence du corps humain, les hommes l'adorent. Ils adorent en somme une pure et simple image » (Lacan, 1976, p. 54). C'est à cette consistance imaginaire que semble se réduire Gal puis Vera pour Ledgard, captivé par la beauté de sa femme décédée et désormais par Vera. D'autant qu'il a une certaine admiration pour la belle image, celles des belles femmes bien sûr. Pour preuve les deux tableaux du Titien accrochés sur le palier du premier étage où se situent son bureau et la chambre de Vera: **La Vénus d'Urbino** (1538) et **Vénus avec organiste et Cupidon** (1548). Vera dans sa chambre se livre à des assouplissements quotidiens et tente par des collages de s'approprier son corps et cette nouvelle peau. Il la contemple depuis son bureau à travers une glace sans tain. Elle apparaît telle une reproduction vivante, livrée à son plaisir, seul spectateur de sa création. Lien sublimé en quelque sorte.

Néanmoins, dans le dernier tiers du film, Ledgard regarde Vera comme un objet libidinal. Le choix de ces deux Vénus prend alors sens. Après que Vera ait vu sa photo, le visage de Vicente, dans un journal diffusé à l'époque de sa disparition, intervient une sorte de bascule, à partir de laquelle elle se repositionne de manière radicale. Comme Ledgard veut faire d'elle son objet sexuel, elle passe à l'acte dans une urgence subjective: elle refuse et le tue. Clinique du ratage. La fréquence de ce dénouement macabre dans ce genre cinématographique ou littéraire ne peut être tenu pour fortuit. Il nous semble plutôt être un effet du discours de la science, fondé sur l'exclusion de l'inconscient et l'ignorance de la position impossible du savant (Trichet & Marion, 2014b), mis en scène dans ces récits. Le refoulé faisant retour ici sous la forme du sacrifice. Vicente se trouvant placé devant une alternative assez simple, se sacrifier, sacrifier son être sexué, ou sacrifier cet homme qui ne cesse de le violer. Vera se révèle être pour Ledgard, une Pandora, qui lui sera fatale.

Après le meurtre, ce n'est plus Vera, mais Vicente qui retourne dans la boutique de sa mère et échange quelques mots avec la vendeuse qui le reconnaîtra grâce à la robe qu'il porte, celle qu'il confectionnait au moment de sa disparition. Ce revirement scénaristique déterminé par le refus de Vicente d'être Vera et son désir de retrouver sa vie, avec tout ce qu'il devra assumer, donnera lieu à d'émouvantes retrouvailles: « Je suis Vicente », dit-il à sa mère. Cette affirmation où le sujet se nomme, s'identifie au signifiant que l'Autre maternel lui a donné, relève d'un acte où le « je » n'est pas pure fonction symbolique, mais effet de nouage. Vicente ne s'est pas approprié le corps de Vera, il ne s'est pas accommodé à cette nouvelle identité sexuée. Point de butée du projet funeste de Ledgard, qui vaut comme figuration des limites du discours de la science. Vicente, qui n'est pas un sujet transsexuel, a subi une métamorphose de son corps, ici l'organisme, et non de son être sexué.

Le corps est un nouage

Alors qu'il croyait avoir réussi à s'être fabriqué une réplique de son épouse décédée, ayant finalement accepté d'être sa femme, Ledgard meurt sous les balles de Vicente. Aveuglé par la beauté de Vera, qui semble un court temps consentir au mirage, cet homme restreint le corps à une image, une femme à sa plastique, à son anatomie, pourrions-nous dire. Or, le corps se décline selon les trois registres lacaniens de l'imaginaire, du symbolique et du réel. Le corps imaginaire engendre la captation par l'image, l'unité formelle, l'illusion, tout autant que la jalousie et l'agressivité envers le semblable. C'est à ce registre imaginaire que Ledgard réduit Vera, à une belle image. L'illusion fonctionne si bien, qu'il ne se demande même pas où Vicente a bien pu se loger. Il a simplement disparu.

Vera est pour lui une image sans mémoire, sans inscription, et non un sujet du signifiant. Or, le corps symbolique est traversé par les signifiants de l'Autre qui l'affectent. Lorsque Lacan introduit en 1955 ce concept de grand Autre, il le définit alors comme le lieu de la parole, pleine ou vide, et de la vérité subjective. Cet Autre ne restera que trois ans un lieu clos et complet, puisqu'en 1958 Lacan introduit le S (\mathcal{A}) désignant le « signifiant de A barré » (Lacan, 1998, p. 367). Il devient deux plus tard, en 1960, le « signifiant du manque dans l'Autre, inhérent à sa fonction même d'être le trésor du signifiant » (Lacan, 1966, p. 818). Suite à son refoulement originaire, le signifiant phallique, nomination du signifiant du désir, irrigue le corps désirant. De sorte que ce dernier ne peut être modifié par la volonté d'un autre, sans le consentement du sujet, ainsi que Ledgard a pu le croire. Le titre du film d'Almodovar, que l'on peut traduire par **la peau que j'habite**, souligne donc que le sujet habite son corps. Ce qui n'est pas sans évoquer le dernier enseignement de Lacan.

L'être parlant habite le langage, lequel peut être appréhendé comme un organe hors-corps, le rapport entre les deux étant « métaphore », précise Lacan (2001, p. 476). Ce qui n'est pas sans incidence sur les rapports du sujet à son corps:

L'univers n'est pas ailleurs que dans la cause du désir, l'universel non plus. C'est de là que procède l'exclusion du réel [...] de ce réel: qu'il n'y a de rapport sexuel, ceci du fait qu'un animal à stabitat qu'est le langage, que d'habiter c'est aussi bien ce qui pour son corps fait organe, - organe qui, pour ainsi lui ex-ister, le détermine de sa fonction, ce dès avant qu'il la trouve. C'est même de là qu'il est réduit à trouver que son corps n'est pas sans autres organes, et que leur fonction à chacun, lui fait problème (Lacan, 2001, p. 474).

Problème mais aussi énigme que le sujet doit traiter. De nos jours, les grands récits, discours et traditions apparaissent affaiblis. La routine de ces discours et des pratiques qu'ils préconisent font que le pouvoir de ces défenses contre le réel s'épuise, déterminant alors la précarisation du lien

social. Reste alors l'invention de chaque sujet et l'appui de son symptôme (Sauret, 2008). Quant au corps réel, il est le corps troué, le corps libidinal et des pulsions, des objets *a*, que Lacan met en valeur en inventant le néologisme « trumain ». C'est le corps de la jouissance sans loi, où le réel est hors sens. Ces trois registres du corps nécessitent l'ajout d'un quatrième pour tenir ensemble, le symptôme engage un mode jouir singulier à chacun. Car, comme l'avance J.-A. Miller, le corps se compose de « pièces détachées » (Miller, 2004), c'est-à-dire d'organes que le progrès médical permet peu à peu de remplacer, à l'exception du cerveau. Dérive assurée vers un marché noir de ventes d'organes dans une économie parallèle toujours grandissante. Les prolétaires du monde entier ont mis leur force de travail au service du capitalisme, maître moderne, et certains désormais sacrifient leurs organes. Ces cas extrêmes illustrent la désacralisation du corps adoré de l'imaginaire, qui, comme le souligne M.-H. Brousse peut être saisie comme l'indifférenciation entre l'intérieur et l'extérieur (Brousse, 2012, p. 134). Comme une disparition de la barrière, de la *piel*.

Conclusion

L'ajout ou le remplacement d'organes humains défectueux ou malades par des greffes d'organes de synthèse tendent à faire de l'homme, du corps de l'être parlant, une machine composée de **pièces détachées**. Aussi, il n'est guère étonnant que « dans notre monde où la mort se manifeste régulièrement au stade de la vieillesse, on ne parle plus d'une mort 'de vieillesse', mais d'une mort due à une défaillance d'organe clairement identifiée, défaillance contre laquelle on lutte pied à pied » (Boch, 2013, p. 149). De sorte que le cyborg peut apparaître comme une figure idéalisée par certains chercheurs de cette médecine technoscientifique. Issu de la mécanisation du corps humain, de l'implantation de certains organes artificiels, et des recherches biotechnologiques, il est à la fois la réalisation concrète de l'idée pluriséculaire de mécanisation de l'humain, exemplaire dans **L'Homme-machine** (La Mettrie, 1981), et la solution rêvée, par certains, pour suppléer la moindre défaillance du corps humain. Soit remédier à « la caducité de notre propre corps » (Freud, 1930/1986, p. 32), qui constitue selon Freud l'une des trois sources, aux côtés de la « puissance écrasante de la nature » et de « l'insuffisance des mesures destinées à régler les rapports des hommes entre eux », d'où découle la souffrance humaine.

En définitive, c'est la perte, la finitude humaine, soit sa condition de mortel qui se trouve ainsi rejetée. Vera n'est-elle pas issue de cette forclusion de la castration, qui caractérise la position de Ledgard à l'égard l'insupportable disparition de son épouse. Ses recherches sont alors mises au service de ce refus.

Aussi utiles et bénéfiques soient-elles, les recherches technoscientifiques et biomédicales visant à fabriquer des suppléances aux limites du corps (depuis le pacemaker inventé dans les années 50, les jambes ou bras articulées ou les puces électroniques pour traiter les déficiences visuelles jusqu'au bras bionique dont la commercialisation est imminente) les avancées chirurgicales (greffes d'organes ou du visage, la première ayant eu lieu en 2005) participent également, et implicitement, au rejet de la condition et de la destinée humaines.

On peut étendre ce fait de civilisation au mouvement général d'« OPA sur le vivant », pour reprendre l'expression de Vacquin (2010, p. 382), et constater avec elle que les risques subjectifs et anthropologiques que comportent l'assimilation de l'être humain à un objet expérimental ne sont encore guère pris au sérieux. Ce qui n'est pas le cas de **La Piel que habito**, qui met en scène cette réification d'un sujet soumis à la volonté sans faille d'un savant et homme d'affaires, qu'il finira par tuer. Dans ce film, Ledgard figure l'alliance de la science et du capitalisme, qui au service de sa propre

jouissance, sans remords ni culpabilité, s'arroge un droit de mutation du corps d'un autre, qu'il recouvre d'une nouvelle peau issues de ses recherches, pourtant interdites, sur les cellules souches. La fiction devance peut-être à peine la réalité. Car l'OPA, identifiée par Vacquin, étend peu à peu son domaine, les recherches (sous certaines conditions) sur les cellules souches et l'embryon humain venant d'être récemment autorisées par la loi du 6 août 2013 modifiant la loi du 7 juillet 2011 relative à la bioéthique. Les espoirs qu'elles suscitent parmi les scientifiques sont immenses.

Cette nouvelle loi française baisse à nouveau sérieusement le degré d'exigence scientifique nécessaire à l'obtention de l'autorisation d'un protocole. Alors que dans la loi de 2004, des « progrès thérapeutiques majeurs » étaient requis, puis dans celle de 2011 des « progrès médicaux majeurs » attendus, ce degré d'exigence s'avère encore amoindri puisqu'il s'agit maintenant de « s'inscrire dans une finalité médicale ». Comme le relève Degiovanni (2013):

Banalisation des objectifs susceptibles de justifier une recherche, affaiblissement des procédures de contrôle, diminution de l'information due aux couples eux-mêmes: dans son unique article, la loi du 6 août 2013 semble bien concentrer tous les ingrédients d'une minimisation des enjeux éthiques liés à la recherche sur l'embryon humain et les cellules souches embryonnaires (Degiovanni, 2013, p. 5).

Mais la concurrence mondialisée dans le domaine du génie génétique amènera sans doute de nouvelles révisions législatives encore plus permissives. Ainsi en Chine, des chercheurs ont très récemment tenté, sans y parvenir, d'intervenir sur le génome d'embryons humains.

De fait, ces mutations se seraient « retrouvées dans ses cellules sexuelles – et potentiellement dans sa descendance » (Morin, 2015). Le journaliste rapporte qu'aux États-Unis, des essais de manipulations visant à modifier génétiquement les cellules sexuelles, dites germinales, ont été effectués. C'est donc la maîtrise de l'hérédité humaine qui est ici l'objet de ces recherches controversées. Soulignons d'ailleurs la concomitance, en ce début du XXI^e siècle, entre ces recherches sur les cellules sexuelles dans le but de les modifier et l'évolution des genres sexuels, avec l'apparition d'un troisième genre.

Si Freud reconnaît la place de la science dans le procès de civilisation, concourant à la déification de l'homme, il constatait néanmoins en 1930 que « l'homme d'aujourd'hui ne se sent pas heureux » et ses « organes auxiliaires » (lunettes, microscopes, machines à moteur etc.) « lui donnent bien du mal » (Freud, 1930/1986, p. 39). En est-il autrement aujourd'hui ?

Références

- AFP (Dépêche). (2012). L'Eglise slovaque proteste contre l'exposition du Docteur la Mort. *Libération*, 9 octobre 2012.
- Almodovar, P. (1991). *Talons aiguilles* [film]. DVD: TF1 Vidéo.
- Almodovar, P. (2011). *La Piel que habito* [film]. DVD: Pathé!
- Almodovar, P. (2013). *Les amants passagers* [film]. DVD: Pathé!
- Benyahia-Kouder, O. (2004). Trafiquant de corps. *Libération*, 1^{er} mars 2004. Disponible en <http://www.libération.fr>. Acesso em 9 de julho de 2010.

- Boch, A. L. (2013). Quand la médecine engendre des handicapés. *Le Débat*, 174, 146-158.
- Brousse, M.-H. (2012). Corps sacralisé, corps ouverts : de l'existence, mise en question, de la peau. *Quarto*, 101-102, 132-138.
- Debord, G. (1992). *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Degiovanni, C. (2013). Recherche sur l'embryon humain: la fin de l'interdit. *Laennec*, 4, 4-6.
- Desprats-Péquignot, C. (2007). De médecine en art contemporain: éthique du désir et jouissance du corps. *Cliniques méditerranéennes*, 76, 189-205.
- Enriquez, E. (2006). L'idéal type de l'individu hypermoderne: l'individu pervers? In N. Aubert (Org.), *L'individu hypermoderne* (pp. 39-57). Toulouse: Erès.
- Folliot, C. (2014). Australie: citoyen du troisième sexe. *Le Monde*, le 19 avril 2014. Disponible em <http://www.lemonde.fr>. Acesso em 24 de abril de 2014.
- Freud, S. (1986). *Malaise dans la civilisation*. Paris: PUF. (Originalmente publicado em 1930).
- Giuliani, E. (2009). L'exposition 'Our Body' interdite par la justice. *La Croix*, 21 mars 2009. Disponible em <http://www.la-croix.com>. Acesso em 2 de setembro de 2010.
- La Mettrie. (1981). *L'Homme-machine*. Paris: Gallimard. (Originalmente publicado em 1748).
- Lacan, J. (1966). Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien. In J. Lacan, *Écrits* (pp. 793-827). Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1974). Séminaire Les non-dupes errent, inédit, leçon du 19 février 1974.
- Lacan, J. (1975). *Le séminaire, livre XX: Encore*. Paris: Le Seuil.
- Lacan, J. (1976). Conférence donnée au Massachusetts Institute of Technology, le 2 décembre 1975. *Scilicet*, 6-7, 53-61.
- Lacan. (1978a). Du discours psychanalytique. In J. Lacan, *Lacan in Italia, 1953-1978. En Italia Lacan*. Milan: La Salamandra.
- Lacan, J. (1978b). Séminaire Le moment de conclure, inédit, leçon du 17 janvier 1978.
- Lacan, J. (1986). *Le séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Le Seuil.
- Lacan, J. (1991). *Le séminaire, livre XVII: L'envers de la psychanalyse*. Paris: Le Seuil.
- Lacan, J. (1998). *Le séminaire, livre V : Les formations de l'inconscient*. Paris: Le Seuil.
- Lacan, J. (2001). L'étourdit. In J. Lacan, *Autres écrits* (pp. 449-495). Paris: Le Seuil.
- Lacan, J. (2004). *Le Séminaire, livre X: L'angoisse*. Paris: Le Seuil.
- Lacan, J. (2011). Je parle aux murs (1972). In J. Lacan, *Je parle aux murs* (pp. 77-108). Paris: Le Seuil.

- Laneyrie-Dagen, N. (2006). *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*. Paris: Flammarion.
- Mazzoti, M. (2011). Art. In Collectif, *Scilicet* (pp. 43-45). Paris: La Cause freudienne.
- Miller, J.-A. (1997). L'Autre qui n'existe pas et ses comités d'éthique. *La Cause freudienne*, 35, 5-10.
- Miller J.-A. (2004). *Pièces détachées* [cours inédit]. Disponível em <http://fr.scribd.com/doc/166445600/J-A-Miller-Pieces-detachees-Cours-2004-2005>. Acesso em 9 de dezembro de 2013.
- Miller, J.-A. (2012). Le réel au XXI^e. *Lacan Quotidien*, 216, 28 mai 2012. Disponível em <http://www.lacanquotidien.fr>. Acesso em 2 de junho de 2012.
- Morin, H. (2015). Des Chinois tentent de modifier le génome d'embryons humains, le 24 avril 2015. Disponível em <http://www.lemonde.fr>. Acesso em 25 de abril de 2015.
- Ovide. (1992). *Les métamorphoses*. Paris: Gallimard.
- Perrault, C. (2001). Peau d'âne. In C. Perrault, *Contes de ma mère l'Oye* (pp. 105-122). Paris: Librio. (Originalmente publicado em 1694).
- Sauret, M. J. (2008). *L'effet révolutionnaire du symptôme*. Toulouse: Erès.
- Sauret, M. J. (2011). Éloge de la singularité. In A. Abelhauser, R. Gori, M.-J. Sauret (Orgs.), *La folie évaluation* (pp. 71-89). Paris: Mille et une nuits.
- Shelley, M. (1979). *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Paris: GF Flammarion.
- Trichet, Y., & Marion, É. (2014a). Le corps, son image et le désir du scientifique dans la fiction cinématographique. *Cliniques méditerranéennes*, 90, 255-270.
- Trichet, Y., & Marion, É. (2014b). Le savant dans le malaise contemporain, entre désir et jouissance. *Bulletin de psychologie*, 531, 225-235.
- Vacquin, M. (2010). Déchaînement épistémophilique et risque anthropologique. In E. Hirsch (Org.), *Traité de bioéthique* (pp. 382-395). Toulouse: Erès.
- Van Dijck, J. (2000). La plastination: le corps anatomique comme art-postmoderne. *Alliage*, 50-51, 43-61.

Submetido em: 12/10/2015

Revisto em: 16/05/2015

Aceito em: 19/07/2015

Endereço para correspondência

Yohan Trichet
yohan.trichet@uhb.fr

I. Docente. Universidade Rennes 2. Rennes. França.