



Le discours des organes

Hugues Marchal, Anne Simon

► To cite this version:

Hugues Marchal, Anne Simon (Dir.). Le discours des organes : Actes de la journée d'études du 3 juin 2005, réunis et présentés par Hugues Marchal et Anne Simon. 2006. hal-00454036

HAL Id: hal-00454036

<https://hal.science/hal-00454036>

Submitted on 7 Feb 2010

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

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



LE DISCOURS DES ORGANES

Actes de la journée d'études du 3 juin 2005, réunis et présentés par Hugues Marchal et Anne Simon
Publication électronique de l'UMR 7171 « Écritures de la modernité », Université de Paris 3 – CNRS

<http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf>

Présentation

Après avoir étudié en 2004 les modalités textuelles de l'exploration organique, à travers le modèle du *voyage intérieur*, qui privilégie un traitement spatial du corps interne¹, nous avons consacré une deuxième journée d'études du séminaire *Organismes* aux mots et messages prêtés à ce site incertain.

Une telle quête ne laisse pas d'être problématique, puisque le corps interne semble se dérober à l'ordre du discours. Au début du XX^e siècle, dans une formule célèbre, le chirurgien René Leriche n'a-t-il pas présenté la santé comme « la vie dans le silence des organes » ?

Pourtant, de la pratique antique des haruspices aux techniques d'imageries médicales, des *Bijoux indiscrets* de Diderot au cœur-lyre de Lamartine, une longue tradition mythologique, épistémologique ou littéraire a fait parler des parties de l'organisme. Qu'est devenu aujourd'hui ce motif ? Comment pense-t-on que nos organes s'expriment, quelle parole leur accorde-t-on, et quel rôle leur attribue-t-on dans la formation de nos discours ?

Entre invention linguistique et mise à mal du logos, désir d'authenticité ou « parole soufflée », emprunts scientifiques et citations lettrées, modèles verbaux ou gestuels, un vaste champ d'investigation croise ici représentations de l'organisme et réflexions sur le langage humain. Pour en explorer quelques-uns des enjeux, cette journée d'études, interdisciplinaire, a réuni des spécialistes de la littérature, de la philosophie, de l'art et des technologies contemporains – on retrouvera ici l'essentiel de leurs contributions.

Anne Simon et Hugues Marchal

¹ *Voyages intérieurs* (actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, novembre 2004, www.ecritures-modernite/organismes_voyages.html

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

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

Sur ces prémisses, le séminaire, créé en janvier 2004, est un lieu de réflexion sur les conditions d'une histoire littéraire de l'organisme au XX^e siècle.

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

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

- On s'interroge sur la spécificité disciplinaire et générique de ces créations : quelles sont les modalités d'échange ou de différenciation entre les pratiques des écrivains, celles des autres arts et celles des sciences de l'homme et du vivant ? Comment un système de représentations cohérent se construit-il, localement, autour de l'organisme ? Dans ce cadre, on s'attache notamment à établir une cartographie des sens donnés aujourd'hui au mot, pour le distinguer de termes comme corps, chair, structure, organisation, intériorité ou anatomie.

Adresse électronique : www.ecritures-modernite.cnrs.fr/organismes.html

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

Ventriloquies : lire à ventre ouvert

*Dire oui est un art épouvantable*¹

Au commencement était l'organe – foie des bêtes voire des hommes au ventre ouvert comme on ouvre un livre, bouche du mage interprétant les images d'un microcosme charnel, main et geste de l'officiant qui note sur ses tablettes ce que le mage dicte et qu'il n'écrit pas lui-même². De l'organe est donc sorti le Verbe, verbe oraculaire tout d'abord des antiques devins mésopotamiens ou étrusques lisant à même la chair, verbe ensuite écrit, tant il semble désormais assuré que la lecture précède l'écriture. Celle-ci en effet est née d'un univers épistémique où le corps, interne et externe, est un signe : on comprend que l'écriture soit d'abord passée par le stade de l'image, en Chine, en Mésopotamie, en Egypte, et que la problématique du "discours des organes" nous ramène, alors même que notre séminaire s'inscrit dans la plus contemporaine modernité, à la préhistoire de l'écriture et de la relation au visible-lisible.

Mon but n'est évidemment pas de détailler la complexe histoire de la naissance de l'écriture : ce n'est là ni mon domaine de compétences, ni même mon propos. Cette présentation est en réalité partie d'un constat de lectures multiples : le vingtième siècle se caractérise par une série de récits mettant en scène des ouvertures, souvent très violentes, de corps humains ou animaux, au moment précis où les progrès des bio-technologies font de la main du chirurgien un instrument à terme obsolète... Que signifie cette tension ? Pourquoi cette réponse décalée des écrivains aux progrès de la biologie ? C'est sur cet aspect politique et métaphysique de l'effraction contemporaine des corps romanesques que je voudrais me pencher, pour cerner si les organes, au siècle des génocides, ont encore quelque chose à nous dire. Ou plus exactement pour cerner ce qui du silence des organes relève de la dénonciation : le mutisme organique, loin d'être, comme l'affirmait René Leriche, le signe d'une santé corporelle, semble en réalité la seule façon de désigner les pathologies meurtrières de l'Occident contemporain.

¹ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985, p. 50.

² Anne-Marie Christin, *Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis France S.A, 1990, pp. 126-127.

Le lisible et l'invisible

Revenons en arrière. Au musée de Plaisance en Italie est exposé un foie de bronze gravé datant de la fin du deuxième siècle avant notre ère³, qui servait probablement de modèle à l'enseignement étrusque de l'art divinatoire - en un modelage mimétique qui suggère que support et message sont indissociables. L'organe parle, depuis l'aube de l'Antiquité et la science des haruspices, science de l'ouverture des corps et de la lisibilité des viscères. Il me semble opportun de tirer de l'histoire quelques fils qui pourront peut-être, héritage conscient ou non oblige, nous aider à comprendre les enjeux d'un discours potentiel de l'organe au XX^e siècle. Comme le précise Anne-Marie Christin :

Le foie était considéré en Mésopotamie comme le centre de la vie, mais aussi comme le support par excellence de l'écriture divine. Le sacrifice de l'animal était lui-même assimilé à l'acte d'ouverture de l'enveloppe d'argile et à la libération de la tablette qu'elle contient.⁴

Le foie, avant le cœur, est donc le siège vital des humeurs, et son étymologie, diversement interprétable, ramène au sang : au lien avec la "figue", qui servait à engraisser les animaux qu'on ouvrait, est parfois préférée l'allusion au sang "figé" (du latin *figere* : fixer) voire au sang "moulé" (de *figere* : modeler, façonner). De quoi parle donc le corps interne avant que les écrivains contemporains ne se penchent sur les ventres ouverts des hommes et des bêtes du XX^e ? Des dieux tout d'abord : le foie, gravé ou dessiné, est une cartographie des croyances antiques, le medium qui, enfermé au plus profond de la bête sinon de l'humain⁵, permet de relier les domaines terrestres et célestes. A l'opposition entre un côté droit positif et un côté gauche négatif, scindés par *l'incisura umbicalis*, se superposent les distinctions matérialisées par des cases auxquelles correspondent un ou plusieurs dieux, la bande qui entoure le foie dessinant pour sa part les contours du ciel et de ses seize "demeures"⁶. Dans la nuit de la chair, en son centre gorgé de sang, liquide vital, se tient un œil ouvert sur le temps, passé, présent ou à venir, un œil qui permet à l'expert d'entrer en contact avec la sphère divine et ses déterminismes plus ou moins prégnants selon les cultures. Pour ne donner que deux exemples, l'hépatoscopie étrusque renvoie à un déterminisme fort, à une conception de l'histoire déjà écrite par les dieux, voire, sans qu'ils puissent le contrôler, par le destin⁷. L'haruspice chez les Romains renvoie en revanche à un déterminisme faible, puisqu'il est avant tout une *pratique* où il s'agit de s'assurer de la décision à prendre et de provoquer un choix comportemental : l'extispicine, ou science de la lecture des entrailles, consiste à tenter de recevoir une réponse à une question précise. Il faut que la bête

³ Foie ovin en bronze découvert aux alentours de Plaisance en Emilie. Pour une reproduction, voir <http://membres.lycos.fr/antiquite/rasennachap6.htm>

⁴ Anne-Marie Christin, art. cit., p. 126.

⁵ Voir *L'Animal dans l'Antiquité*, Barbara Cassin et Jean-Louis Labarrière (éd.), dir. Gilbert Romeyer Dherbey, Paris, Vrin, 1997.

⁶ Dominique Briquel, "Remarques sur le sacrifice étrusque", URL kubaba.univ-paris1.fr/2000/fete_dieux_hom/BRIQUEL.pdf, pp. 145-150.

⁷ Dominique Briquel, art. cit., p. 138 : le futur est "déterminé par les dieux et, plus encore, par un destin qui s'impose aux dieux eux-mêmes".

ne présente pas le moindre défaut qui l'eût rendue impropre à la cérémonie et eût donc risqué d'attirer la colère des dieux. [...] Un résultat favorable de l'examen indique seulement que les dieux acceptent la victime, donc accordent leur faveur à celui qui l'a offerte et qu'ils appuieront l'action pour laquelle il leur demande de l'aide.⁸

On le voit, l'entraille n'autorise pas n'importe quelle lecture : ses sujets de prédilection, temps ("dimension inconcevable et sensible" selon Proust⁹) et divinité, sont précisément ceux qui échappent habituellement à toute saisie intellectuelle. Pensons à Saint-Augustin, qui affirmera plus tard que le temps se vit mais ne peut s'exprimer :

Qu'est-ce que en effet que le temps ? Qui saurait en donner avec aisance et brièveté une explication ?... Si personne ne me pose la question, je le sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus.¹⁰

L'entraille ouverte, dans l'Antiquité, indexe donc un ordre du cosmos, ordre divin préformaté auquel il s'agit de se conformer¹¹ : le sacrifice a alors deux valeurs, verso et recto d'un même feuillet, celle, chez les Etrusques, de relier sans discontinuité, par la chair signifiante et les fumées de viande, le terrestre et le céleste, l'infiniment petit et l'infiniment grand, l'interne et l'externe, celle, chez les Romains, de marquer leur séparation. Dans les deux cas, une transcendance est postulée qui se lit dans l'immanence charnelle, un sens, même confus, est donné, qui permet de se référer à un ordre cosmique global, et d'inscrire les actions humaines à l'intérieur de cet ordre. Francis Wolff le notera à propos des Grecs, la philosophie platonicienne et la zoologie aristotélicienne se fondent sur une pensée de la continuité, où sont reliés les *zôia* - les différents animés qui assurent l'ordre du monde : êtres vivants pourvus d'une âme mortelle d'un côté (humains et animaux), êtres vivants immortels de l'autre (astres et dieux)¹².

La divination ne permet donc pas seulement la mise en relation du charnel, du terrestre et du cosmos, mais la mise en relation du vivant au moment où la vie se défait avec le vivant immortel.

Des viscères mystérieusement éclairés

On sait, à la lecture des œuvres de Michel Foucault ou Alexandre Koyré, que le dix-septième siècle rompt progressivement avec l'épistémè de la similitude, pour, au fil des siècles, élaborer une pensée où l'anthropocentrisme se nuance en perdant sa place au sein d'un univers désormais infini, mais qui n'en perdure pas moins sous des dehors de plus en plus profanes : il s'agit

⁸ *Id.*, p. 137.

⁹ *Le Temps retrouvé*, in *A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. IV, 1989, p. 504.

¹⁰ Saint Augustin, *Confessions*, XI, 14, 17.

¹¹ Jean-René Jannot, *A la rencontre des Etrusques*, Rennes, Ouest-France, 1987 (en ligne : <http://membres.lycos.fr/antiquite/sommairejannot.htm>)

¹² Francis Wolff, "L'animal et le dieu : deux modèles pour l'homme. Remarques pouvant servir à comprendre l'invention de l'animal", in *L'Animal dans l'Antiquité*, éd. cit., pp. 157-180.

désormais de se rendre maître et possesseur de la nature, et de marquer, pour la hiérarchiser, l'altérité entre l'homme, pourvu d'une âme, et l'animal-machine. Non que l'organe ne parle plus : mais ce qui se trouve visé est désormais la vérité et non plus la prescience divine, puisqu'il s'agit de comprendre l'assemblage du corps humain, qu'il ait ou non été créé par Dieu. L'anatomie naissante et son cortège de planches de dissection évoluent : à l'enchantement du corps interne dévoilant les *mirabilia* du projet divin, se substitue peu à peu une volonté de faire parler les entrailles objectivement. Ce ne sont plus désormais les viscères qui produisent un discours qu'il s'agit d'interpréter, mais, en attendant les images construites par les techniques d'Imagerie par Résonance Magnétique, les scanners ou la radiographie, de la viande nue qu'il s'agit de faire entrer dans les moules d'une pensée scientifique dualiste. Le but est donc de raccorder l'organe à un discours préalable où la chair, réduite à la matière, n'est pas en soi signifiante : l'anatomie morcelle les corps, pour donner naissance à une médecine qui fait parler des organes décontextualisés, privés non seulement de leur relation à un cosmos qui n'existe plus en tant que tel, mais de leur lien entre eux et au sujet lui-même.

Au dualisme scientifique, encore prégnant dans notre contemporanéité et rendu possible par l'opposition sujet/objet et esprit/corps, va s'opposer une double approche de la liaison entre l'organe et le langage. Le premier courant, qui explosera avec le Romantisme et débouchera sur la phénoménologie merleau-pontienne, consiste à raccorder le moi à "la profondeur devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés"¹³ dont parlait Proust au début du siècle (on retrouve l'idée antique d'une transparence difficilement interprétable, d'une prescience de soi non évidente). Le second courant, plus spécifiquement vingtiémiste et aux visées plus politiques, prend acte d'un échec de la ventriloquie : le centre du vivant, une fois ouvert, ne parle que de souffrance ou d'insensé.

Revenons à ce que j'appelle de façon simplificatrice le premier courant. Les discours médicaux qui traitent l'organe comme objet de discours et d'expérience et non plus comme producteur de sens s'opposent à des postures narratives où l'intérieur du ventre, "bijoux" féminins dessalés chez Diderot, cœur chez les lyriques romantiques, psyché hystérique chez Freud, chair chez Merleau-Ponty, tente de faire entendre une voix secrète, constitutive d'un sujet non clivé de cette intimité qui fonde sa présence au monde. Mais l'interne, s'il reste le point de départ de l'expérience ontologique, est désormais l'objet d'une conquête. Alors que la parole antique sourdait de l'organe, le discours contemporain naît d'un *retour* à un corps interne oublié ou forclos; la verbalisation s'élabore au fil de cette quête, le sujet créant *a posteriori* du texte à partir d'une relation qui autrement resterait muette ou indéchiffrable. Deux exemples me semblent caractéristiques de cette tentative de l'organe à reprendre place, par-delà la violence des signaux qu'il émet, dans l'ordre du discours. Tandis que Giono et Sony Labou Tansi, renouant avec la tradition des plus antiques haruspices, déroulent au fil de leurs œuvres une pelote d'entrailles plus loquaces les unes que les autres, les écrivains réfléchissant sur la greffe d'organes font l'expérience d'une ventriloquie intime, à la fois insupportable et vitale. Le choléra chez Giono s'avère, sous ses dehors absurdes et immondes, le seul moyen que les passions humaines aient trouvé pour exprimer leur grandeur perdue ou oubliée : le ventre est avant tout un espace à parcourir, un espace qui se révèle paradoxalement dans la maladie, une fois que celle-ci a été acceptée par des voyageurs immobiles en mal d'exploration. Il y a en l'homme un monde qui ne demande qu'à exploser comme un volcan en pleine éruption. Ce lien assumé par l'écrivain entre macrocosme et microcosme est

¹³ *A la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. III, 1988, p. 157.

mis au jour à la fin du roman, lorsque le médecin donne à Angelo et Pauline les clefs de compréhension de la maladie et des passions¹⁴ :

il ne s'agit pas du tout d'anatomie. Il s'agit d'aller sur les lieux où s'élaborent les passions, les erreurs, le sublime et la frousse. [...] Ce n'est pas Claude Bernard qu'il faut ici. Il nous dit que le foie fabrique du sucre. Sommes-nous plus ferrés sur la mer quand nous savons qu'elle fabrique du sel. Si nous voulons avoir une petite idée de l'aventure humaine, ce n'est pas Claude Bernard qu'il faut ici, c'est Lapérouse, Dumont d'Urville, ou mieux encore, les vrais dépendeurs d'andouilles : Christophe Colomb, Magellan, Marco Polo. [...] Le foie est semblable à un extraordinaire océan, où la sonde ne touche jamais le fond, et conduisant à des Malabars, des Amériques, à de somptueuses navigations dans des espaces tendus d'un double azur. Il s'était fait naturellement traiter d'esprit non scientifique et même d'âne bête par des cliniciens qui prenaient comme tout un chacun leur colère et leur indignation dans leur foie [...].¹⁵

L'anatomiste, le clinicien ne voient rien du *monde* organique s'ils n'ont une âme de grand explorateur, s'ils se contentent d'ouvrir le ventre pour y repérer des sécrétions corporelles ou un mécanisme instinctif. Car ce monde n'est pas simplement une merveille de chair : en choisissant de devenir malade, l'homme, la femme ou l'enfant a "un sursaut d'orgueil à la mesure des grands fonds, des vastes étendues"¹⁶ que recèle son corps, dont il avait perdu la grandiose démesure. Il s'agit ni plus ni moins, pour le malade, que de choisir entre l'amour de la vie et la passion de la mort, en un instant où l'être tout entier se tient en son propre ventre :

Ceci se passe [...] dans un état sans dimension ni durée [...] : quand ils sont dans les gerbes de feu, les vagues d'étincelles, les poulpes de laves, les éventails de lumière.¹⁷

Déjà, dans *Deux Cavaliers de l'orage*¹⁸, fictivement daté de la même époque que *Le Hussard sur le toit*, l'écrivain mettait en scène un chœur de femmes réunies autour d'une vieille devineresse, Delphine, et du "il y a" de la chair. Il s'agissait alors d'introduire le motif, majeur dans ce roman, de l'éventration, qui conduit à l'ultime sacrifice, le sacrifice humain, qui plus est fraternel :

- On peut lire l'avenir dans le ventre des bêtes. [...] Tout l'avenir y est. Quand il commence, il n'y a pas de raison pour qu'il s'arrête, mais si on voulait le voir en entier, on serait obligé de tout éventrer. Il y en a un peu dans chacun. Quand tu ouvres le ventre d'un lapin, tu regardes les tripes [...]. Tu les vois, comment elles étaient nouées les unes sur les autres quand le ventre était vivant et tu les vois bouger maintenant que la mort met doucement la main pour les dénouer. [...] Le ventre d'une bête est comme une cave. Et au moment où tu l'ouvres, quand précisément c'est le plus important, puisque du coup tu surprends la mort entre train de dénouer l'écriture, le sang fait une grosse obscurité dessus le foie et

¹⁴ *Le Hussard sur le toit*, Paris, Gallimard, Folio, 1951, p. 482.

¹⁵ *Id.*, pp. 471-472.

¹⁶ *Id.*, p. 474.

¹⁷ *Id.*, p. 483.

¹⁸ Ce roman a été en réalité commencé à la fin des années trente, et terminé en 1965.

les boyaux. [...] Tu croyais que ça s'ouvrait comme un journal ! Il y a l'odeur du ventre, il y a la vapeur. Il y a ces nœuds de tripes qui se dénouent comme si on y allait doucement à les défaire sans que tu le voies.¹⁹

Le foie, les entrailles sont le « nœud²⁰ » qu'il s'agit de dénouer d'une chair-texte à la trame serrée par le sang des passions et des désirs impossibles. Car le roman passe du porc ou du lapin à l'humain, de la cuisine des femmes à celle des hommes. Delphine, en une parole à la fois prophétique et sacrilège, se disait déjà :

Qu'est-ce qu'on pourrait apprendre si on pouvait regarder dans les tripes des hommes ! Je crois qu'on en apprendrait. Je crois qu'on en apprendrait trop.²¹

La fin du roman, avec le coup de serpe qui ouvrira le ventre d'un des deux « cavaliers », frères de sang s'il en est, nous dira de quoi est fait le ventre d'un homme qui a des tripes : de force, d'inceste, de jalousie, d'amour fou. Le divin a disparu, la nature reste indifférente aux souffrances humaines, mais les chairs continuent à s'exprimer, dans la violence de ce moment-clef pour l'écrivain du bonheur, le passage de la vie à la mort.

Moins pour conjurer la souffrance de la chair que pour lui accorder une ultime place au sein du discours, il ne reste bien souvent que l'humour. Chez Sony Labou Tansi, l'accumulation des corps éventrés et dépecés finit par virer au délire et par pointer du doigt la responsabilité collective de tous ceux qui ferment leurs oreilles à la violence :

Dépecé, étripé, tout couvert de glaise rose, sous les mouches qui se gavaient de sang et de popote, le corps enguirlandé de tripes gémissait. Personne ne lui apporta ce qu'elle avait voulu : l'aide. La voix s'éteignait lentement : « A moi, à l'aide, il me tue. » [...] Nous ne comprenions pas comment toute la ville avait pu tourner le dos au crime de Lorsa Lopez.²²

Le démembrement détaillé d'Estina Benta, qui annonce le meurtre probable de son double, Estina Bronzario, fantôme rieur à l'estomac « ouvert et retourné²³ », n'en produit pas moins l'inverse même de ce à quoi il était censé conduire : loin de se taire, sa voix d'outre-tombe²⁴ se propage, engendrant une série d'actions et de discours de la part des femmes qui reconnaissent en elle l'oppression masculine, et provoque une série plus carnavalesque qu'horrifiante de corps dépecés. Le boucher mis à mort dont le foie est soigneusement rangé dans le congélateur, pose ainsi quelques problèmes au père Bona, amateur de foie de veau, mais bien incapable de rendre un quelconque oracle :

¹⁹ Jean Giono, *Deux Cavaliers de l'orage*, Paris, Gallimard, Folio, 1965, pp. 80-81.

²⁰ Sur ce thème, voir aussi pp. 141-151.

²¹ *Id.*, p. 82.

²² Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, éd. cit., p. 29.

²³ *Id.*, p. 157.

²⁴ *Id.*, p. 31.

Pendant un long moment le père regarda les morceaux sans savoir s'il fallait ou non les bénir. Il était hypnotisé par le spectacle de la viande de l'homme mêlé à celle de la vache et n'arrivait pas à savoir combien de fois il convenait de se signer [...]. Cette profondeur du cru humain lui donnait une cuite : cuite de viande, de sang, cuite de cette forte odeur de la chair. Ce silence ! Le silence hautain de la chair tuée.²⁵

Il finit par « [bénir] le congélateur », non sans oublier, saintement, de se commander « sept jours de foie de veau²⁶ ». Le ventre et l'organe, sujets centraux du roman de Sony Labou Tansi, n'en restent pas moins ce qui, par-delà la bestialité humaine, permet la prise de conscience du politique comme du sentiment. « Nombriil noué sur le monde », cordon qu'on ne cesse de trancher dans la violence la plus absolue, le corps interne est aussi le lieu même du partage et de l'adhésion à l'autre :

Je l'avais dans mon ventre en guise de viscères, odeur d'amour, eau et jus de rêve, petit lac de paix couleur de pleine lune : le grand poème infini du sang qui fête dans le sang, le sang qui cogne son feu sur la paroi de l'être tout entier [...].²⁷

Cette inter-relation entre la mort et la vie, entre la violence et l'amour, se retrouve dans les œuvres mettant en scène des greffes d'organe²⁸. Les écrivains insistent alors, qu'il s'agisse de Jean-Luc Nancy dans *L'Intrus* et son « excription » de sens²⁹, ou de Malika Mokkedem dans *L'Interdite*, sur l'expérience d'altérité intime qui est alors engagée. Parlant de sa cicatrice, Vincent, le personnage qui a reçu un rein d'une jeune Algérienne inconnue dans *L'Interdite*, revient sur le texte en braille qu'elle dessine sur son flanc, et sur l'inter-diction qui en découle :

D'un index tremblant, j'en reconnais les moindres pleins et déliés, écrits au scalpel de la providence qui, un jour, a couché parmi mes entrailles un rein étranger.

[...] cette tolérance ne pouvait empêcher l'idée qu'avec cet organe, la chirurgie avait incrusté en moi deux germes d'étrangeté, d'altérité : l'autre sexe et une autre "race". Et l'enracinement dans mes pensées du sentiment de ce double métissage de ma chair me poussait irrésistiblement vers les femmes et vers cette autre culture, jusqu'alors superbement ignorée.³⁰

Si la greffe autorise ici une ouverture sur l'inconnu, elle n'en demeure pas moins aussi une expérience de hantise post-mortem :

Comme si, à la parfaite « identité tissulaire » qui voudrait le fondre intégralement dans le corps du receveur, le "donneur" opposait une irréductible résistance, un entêtement à rester d'une sensibilité autre, une parcelle étrangère, une sorte d'anesthésie, d'effacement du receveur.³¹

²⁵ *Id.*, pp. 45-46.

²⁶ *Id.*, p. 46.

²⁷ *Id.*, p. 134.

²⁸ Pour une analyse des enjeux symboliques de la greffe d'organe, voir Claire Boileau, *Dans le dédale du don d'organes. Le cheminement de l'ethnologue*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2002.

²⁹ Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, Paris, Galilée, Lignes fictives, 2000, p. 45.

³⁰ Malika Mokkedem, *L'Interdite*, Paris, Grasset, 1993, p. 28 et p. 30.

³¹ *Id.*, p. 104.

Jean-Luc Nancy revient lui aussi sur cette expérience, en précisant qu'avant même la greffe, c'était son cœur à lui qui devenait étranger, intrus au corps qui le portait et qu'il conduisait à la mort. L'ouverture du thorax correspond donc à la fois à la vie sauvée, et à l'intrusion en soi d'un organe qui ne parle pas la même langue que le corps qu'il vient habiter, l'identité des tissus ne prémunissant nullement des maladies post-greffe, ni de la sensation d'un arbitraire total du don lui-même. Il n'en reste pas moins que ces deux récits retracent une quête du sens qui, pour victorieuse ou non qu'elle soit, passe par une ressaisie organique de soi.

L'haruspice chez Giono ou Labou Tansi nous l'a montré, le ventre ouvert parle d'avenir, de mort, de destin narratif aussi - le narrateur de *Deux Cavaliers de l'orage* sait mieux que Delphine ce que recèle le foie qu'elle examine, à savoir un récit, celui de la mort des deux "cavaliers", par éviscération et perte de désir vital. On a donc affaire, comme dans le cas des récits de greffe, à une sursaturation du sens. Certes, elle mène Jean-Luc Nancy au bord de l'aléatoire, et Vincent, chez Malika Mokkedem, à la compréhension de ce que peut être, au plus profond de notre chair, le métissage identitaire, tant la problématique de la greffe répond dans ce roman à la tension inter-nationale qui mine la protagoniste, écartelée entre une Algérie invivable et une France terre d'exil. Dans le courant de pensée que je viens de pointer, chaque personnage est alors mené au plus près de l'impossibilité, greffe ou pas, de se saisir soi-même, mais l'organique n'en parle pas moins un langage qui pour être difficilement interprétable ou acceptable (l'amour de la mort chez Giono), reste de l'ordre du dicible.

Anatomies du chaos

Il n'en est pas de même dans la seconde veine narrative que j'ai relevée. Le vingtième siècle et son univers chaotique et infini réoriente ici la problématique du microcosme miroir du macrocosme. Non que ce miroir ne soit plus de mise, même si l'on s'accordera avec Foucault que le régime épistémique a totalement changé; mais ce que dit le texte découvert dans l'organisme relève désormais du constat politique du non-sens, et de sa résultante métaphysique d'une solitude et d'une souffrance absolues. Ce que disent ces ventres ouverts sur l'abîme de la chair, c'est l'absurdité de la mort et l'inanité du sacrifice lui-même.

Revenons sur la première rencontre, dans *Voyage au bout de la nuit*, entre Robinson et Bardamu. Comme chez Malaparte dont je reparlerai, ce dont il est question ici, c'est tout simplement de sauver sa peau. Robinson déserte car les Français tirent par mégarde sur sa compagnie :

J'ai donc pris par le long d'un petit bois et puis, là, figure-toi, que j'ai rencontré notre capitaine... Il était appuyé à un arbre, bien amoché le piston !... En train de crever qu'il était... Il se tenait la culotte à deux mains, à cracher... Il saignait de partout en roulant des yeux... Y avait personne avec lui. Il avait son compte... « Maman ! maman ! » qu'il pleurnichait tout en crevant et en pissant du sang aussi...

« Finis ça ! que je lui dis. Maman ! Elle t'emmerde ! »... Comme ça, dis donc, en passant ! ... Sur le coin de la gueule ! ... Tu parles si ça a dû le faire jouir la vache !³²

Céline peut user du comique comme du blasphème, du politique comme de la cruauté, ce que nous disent ce ventre et cette bouche béants est que l'organe a beau crier (et quel cri, puisqu'il s'agit de l'appel du nourrisson déguisé en un soldat qui agonise pitoyablement pour de mauvaises raisons), personne n'est là pour l'entendre, et certainement pas celle qui a porté le capitaine dans ses entrailles - capitaine qui pour l'heure déverse les siennes sur le sol. Selon un mouvement inverse, puisque c'est cette fois la pitié qui parle et l'organe qui se tait, Malaparte, dans *La Peau*, place au centre de son récit une scène capitale, où son chien Febo, capturé par une clinique vétérinaire, sert de cobaye à des expériences scientifiques où le corps souffrant est censé livrer le fonctionnement anatomique de l'organisme :

dans chacun de ces berceaux un chien était étendu sur le dos, le ventre ouvert, le crâne fendu, ou la poitrine béante.

De minces fils d'acier, entortillés autour de cette même sorte de chevilles de bois qui dans les instruments de musique servent à tendre les cordes, maintenaient ouvertes les lèvres de ces horribles blessures : on voyait battre le cœur nu, les poumons, aux veines semblables à des branches d'arbres, se gonfler tout comme le feuillage d'un arbre au souffle du vent, le foie rouge et luisant se contracter tout doucement, de légers frémissements courir sur la pulpe blanche et rose du cerveau comme sur un miroir embué, les intestins se délier paresseusement comme un nœud de serpents. Aucun gémissement ne s'échappait des lèvres entrouvertes des chiens crucifiés.

[...] Tout à coup je vis Febo.

Il était étendu sur le dos, le ventre ouvert, une sonde plongée dans le foie. Il me regardait fixement, les yeux plein de larmes. [...] Je vis Jésus-Christ en lui crucifié [...]. Febo baisa ma main sans le moindre gémissement. [...]

Tout à coup, je poussai un cri de frayeur :

« Pourquoi ce silence ? m'écriai-je, que signifie ce silence ? »

C'était un horrible silence, un silence immense, glacial, mort, un silence de neige.³³

Le cri muet de Munch nous parlait d'enfermement dans la souffrance psychique. Le silence du chien dont on a coupé les cordes vocales avant de l'opérer a en sus chez Malaparte une double fonction dénonciatrice : politique - le cri organique vaut comme symbole de cette apocalypse qui tombe sur l'Italie un jour de 1943 - et sociale. Car par-delà le fait que voir la mort en face, avec ses viscères et ses cerveaux palpitants, ses yeux grand ouvert sur l'humain, son ventre-bouche muet (il est bien question des « lèvres » de la blessure), méduse le narrateur - nul hasard s'il est question de « miroirs embués » -, c'est aussi la science contemporaine qui est ici en jeu. Comme chez Giono, l'interne se déploie en un paysage à l'obscène beauté, mais dans les ventres ouverts ne se lit cette fois rien d'autre que la pathologie politique et l'objectalité scientifiques contemporaines (d'autres ventres, d'autres crânes, ont été à la même époque ouverts sur des humains animalisés...).

³² *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 42.

³³ Curzio Malaparte, *La Peau*, Paris, Denoël, 1949, pp. 223-224.

Que reste-t-il alors exactement de ces haruspices insensés, sinon une peau de papier ouverte sur un texte qui parle du non-sens et de la bestialité, un texte dès lors institué en relique, en reliquat du désastre de la contemporanéité ? La relique classique, faite de cire ou de chair momifiée, produisait du discours, orientait vers le Verbe ou l'action de grâce. Au vingtième siècle, Malaparte le sait bien, il n'est plus besoin d'ouvrir le ventre de l'Europe pour savoir ce qu'elle recelait dans les années quarante. Elle n'a d'ailleurs guère changé, si l'on considère l'œuvre de Svetlana Alexievitch, *La Supplication*³⁴, qui donne voix aux survivants de l'« événement pour lequel nous n'avons ni système de représentation, ni analogies, ni expérience³⁵ », et qu'on a banalement nommé la « catastrophe » nucléaire de Tchernobyl en 1986 (l'auteure elle-même en a hérité un cancer) :

Il n'était plus qu'une énorme plaie... [...] Je lui ai soulevé le bras et l'os a bougé, car la chair s'en était détachée... Des morceaux de poumon, de foie lui sortaient par la bouche... Il s'étouffait avec ses propres organes internes... J'enroulais ma main dans une bande et la lui mettais dans la bouche pour en extraire ces choses... On ne peut pas raconter cela ! On ne peut pas l'écrire ! Et c'était tellement proche...
Tellement aimé...³⁶

L'haruspice antique parlait de dieux et de futur, la relique chrétienne rendait présent le corps de Dieu, ce Verbe divin fait chair bien longtemps après que la chair animale ait rendu possible le Verbe humain. Que reste-t-il de nos organes et de leurs paroles d'ordre, de certitude, d'amour et d'au-delà ? Pas grand-chose, sinon des mots sur un support de papier, qui ont à tout le moins le mérite de faire exister le mutisme d'organismes qui furent des vivants de chair et de passion. L'écriture antique visait à conférer une mémoire, une postérité aux corps glorieux des héros; l'écriture contemporaine s'inscrit dans l'indicible de corps perdus, désintégrés, démembrés : ouverts pour rien. Les foies contemporains ne conduisent plus à l'herméneutique, mais aux témoignages compulsifs, à la greffe des textes les uns sur les autres. Ils nous égarent dans le rhizome proliférant d'une dissémination de corps amputés dont les organes manquants n'en finissent pas de nous faire souffrir : la « morgue » devient l'anagramme de l'« organe³⁷ », et celui-ci laisse plutôt entendre des orgues funèbres ou un hurlement d'absurdité qu'un discours cohérent. Romain Gary, sous les traits d'Emile Ajar, suggère certes, dans une scène d'une cruauté comique inénarrable de *Gros-Câlin*, que le ventre, bourré d'amour et de solitude, gonflé par le désir éperdu d'autrui, peut encore parler ; mais il n'y a littéralement personne à qui s'adresser. M. Parisi, « ventriloque très réputé » qui reçoit « beaucoup de muets intérieurs pour causes extérieures », enseigne pourtant « l'art du dialogue, dans un but sociologique et humanitaire ». Prenant la voix d'une inconnue au téléphone, il tente de permettre à Cousin de faire « parler le néant et le silence » qui le cernent habituellement :

- Plus fort, me lança M. Parisi, en mettant la main sur son ventre. Là... Il faut que ça vienne du creux, que ça sorte...
- Je t'aime, hurlai-je, du creux et de peur.
- Ce n'est pas la peine de gueuler, dit M. Parisi. C'est la conviction qui compte. [...]

³⁴ *La Supplication. Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, J'ai lu, 1997.

³⁵ *Id.*, p. 31.

³⁶ *Id.*, p. 25.

³⁷ Nelly Arkan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, p. 76.

Je dis au téléphone :

- Je t'aime. Il m'est très difficile de vivre sans toi, tu peux pas savoir. Ca fait longtemps que je suis là, au bout du fil... Ça a fini par s'accumuler à l'intérieur. J'ai accumulé un véritable stock américain - je veux dire un surplus - formidable, c'est pour toi...³⁸

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : SIMON Anne, « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 3-13.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : annesimon★club-internet.fr

³⁸ Emile Ajar/Romain Gary, *Gros-Câlin*, Paris, Mercure de France, Folio, 1974, pp. 92-94.

Françoise Chenet
(Grenoble 3)

De Hugo à Claude Simon, les avatars d'une métaphore impertinente : « la bouche anus »

« La plus impertinente des métaphores »

Si l'on considère cette définition de la métaphore donnée par Hugo à propos de l'argot, dans *Les Misérables* :

Le propre d'une langue qui veut tout dire et tout cacher, c'est d'abonder en figures. La métaphore est une énigme où se réfugie le voleur qui complotte un coup, le prisonnier qui combine une évasion¹.

« la plus impertinente des métaphores », et donc la plus énigmatique, est donnée par la *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour*, « conte bleu » inventé par Hugo et inséré dans un récit de voyage, *Le Rhin* [1842] qui se termine par un « énorme appendice caudal » politique (Hugo y annonce la construction de l'Europe). Il y fait de la jeune et jolie Bauldour qui a attendu « cent cinq ans et un jour » son fiancé, le beau Pécopin entraîné par le diable dans une chasse maudite d'un siècle, mais resté jeune grâce à un talisman, l'incarnation de « l'insolente métaphore des latins ». Elle est *anus*, vieille femme :

Une vieille femme, c'est trop peu dire, c'était une vieille fée, car les fées seules atteignent à ces âges fabuleux et à ces décrépitudes séculaires. Or cette duègne paraissait avoir et avait nécessairement plus de cent ans. Figurez-vous, si vous pouvez, une pauvre petite créature humaine ou surhumaine courbée, pliée, cassée, tannée, rouillée, éraillée, écaillée, renfrognée, ratatinée et rechignée ; blanche de sourcils et de cheveux, noire de dents et de lèvres, jaune du reste ; maigre, chauve, glabre, terreuse, branlante et hideuse. Et si vous voulez avoir quelque idée de ce visage, où mille rides venaient aboutir à la bouche comme les raies d'une roue au moyeu, imaginez que vous voyez vivre l'insolente métaphore des latins, *anus*. Cet être vénérable et horrible était assis ou accroupi près de la fenêtre, les yeux baissés sur son rouet et le fuseau à la main comme une parque².

¹ *Les Misérables*, IV, VII, 2, Laffont, « Bouquins », p. 782. Les œuvres de Hugo seront citées, sauf mention contraire, dans cette édition.

² *Le Rhin*, Lettre XXI, *Légende du beau Pécopin*, XVII, vol. *Voyages*, p. 200.

Tout le monde aura reconnu le paradigme des vieilles sempiternelles rabelaisiennes³ et le trou de la Sibylle de Panzoust. Ou la neuvième porte, chantée par Apollinaire :

Et toi neuvième porte
[...]
Suprême porte
A moi qui porte
La clef suprême
Des neuf portes.
O portes ouvrez-vous à ma voix
Je suis le maître de la Clef⁴.

La métaphore⁵ fait plutôt de Bauldour une serrure ouverte et offerte en vain. Hugo précise : « La clef était à la serrure comme si Bauldour eût attendu Pécopin » [p. 199]. Pécopin, « maître de la Clef » mais qui aurait oublié de la mettre dans la serrure, est identifié par la critique de l'époque et par ses intimes à Hugo tandis que Juliette Drouet se voit en Bauldour, reléguée et commençant sérieusement à se rider, sans savoir que Hugo chasse alors du côté de la jeune et fraîche Léonie d'Aunet avec laquelle il sera pris en flagrant délit de « conversation criminelle » en juillet 1845.

En fait, Bauldour, bouche-anus qui annonce la pieuvre que combattrait Gilliatt, cache sainte Bathilde, reine de France et régente, belle-fille de Dagobert, femme de Clovis II, premier des rois fainéants et mère (terrible) des *Enervés de Jumièges* de la légende. Elle meurt d'un *ileus*⁶ à l'abbaye de Chelles qu'elle a fondée. Pécopin désigne le gendre de Louis-le-Débonnaire, fils de Charlemagne, et donc apparenté aux Pippinides. C'est en tant que tenant oublié du titre de comte de Paris, relevé pour la naissance du fils du duc d'Orléans (1838), héritier de la couronne, que Hugo l'investit et se l'approprie, « voleur qui complotait un coup », assurément. Ou plusieurs, si l'on considère tout ce que masque et révèle en même temps cette métaphore insolente.

³ Cf. le texte de Pascal Quignard, « Anus », *Sordissimes*, Grasset, 2005, p. 176-177, où il précise qu'anous veut dire vieille femme en latin et décrit le cauchemar des contes : une vieille femme urinant ou expulsant des gaz sur un jeune homme endormi. Pascal Quignard y voit, curieusement, une scène d'accouchement. Cf. également cette bouche apocalyptique de Dame Verolle : « La alaine courte, puante, punaise, les dents noires, jaulnes, dorées, pourries qui branlaient es machoueres comme les toylles de ung moulin a vent quant gallerne ou bise vente, les balievres en couleur de guyves de meuriers, la bouche eschauffee qui bave, escume, gourme, et jecte son jaffard qu'il faut gargariser... » (*Le Triumphe de haulte & puissante Dame Verolle*, anonyme, 1539).

⁴ Apollinaire, *Poèmes à Madeleine*, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 621

⁵ Nul doute que cette métaphore soit sexuelle. Voir Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, Séguier, 1993, note 1 sur *Les sept femmes de la Barbe-Bleue* d'Anatole France, p. 141.

⁶ *Ileus* : occlusion intestinale. Ou encore *coliques miserere*. Ce qui la rattache au folklore obscène et explique la tonalité rabelaisienne de cette métaphore impertinente. « *Totus homo fit excrementum* », dit Hugo à propos de Rabelais dans *William Shakespeare*.

Je laisserai de côté les personnages historiques sus-nommés, non sans avoir remarqué que les noms, Pécopin/Pippinides et Bauldour, appartiennent aussi au registre facétieux et gaulois que la métaphore emblématise. Le signifiant Bauldour évoque l'Orient et *Les Mille et une Nuits*, soit l'*Histoire de Kamaralzaman et de la princesse Boudour* (l'une des graphies de Bathilde est Baudour). Mais plus significative est la racine de son nom qui, dérivant du francique **balk* = *bald*, *balt*, signifie « gai, hardi et fier » mais aussi « lascif ». C'est en ce sens que Rabelais a repris Baudet (même racine) comme nom de l'âne dont on connaît la réputation. En somme, « la plus impertinente des métaphores » qui transforme une nymphette en vieille sorcière ridée, *anus*, était inscrite dans le nom de la sainte. *Nomen, omen*. Sibylle de Panzoust. Trou oraculaire s'il en est. *Bouche d'ombre*... Et risquons dans le même registre un « trou baldour », dérision du style troubadour dont Hugo était le chantre.

Quant à Pécopin, la lecture poétique de Paul Meurice, approuvée par Hugo, en fait un pépin : « La poule chercheuse et inquiète, picotant quelque pépin, nomme avec reproche le Pécopin trop aventureux, pendant que le pigeon fidèle et monotone emplit tristement son gosier emphatique du doux nom de la Bauldour ». Harmonie imitative des allitérations en /p/, jeu sur le signifiant qui met en évidence les deux traits distinctifs du nom de Pécopin : la paronomase avec Pépin qui frise le calembour (dont Hugo était le « prince ») et la nature prédatrice de Pécopin, dont la racine du nom⁷ serait celle de « picoter » ou « picorer » et donne aussi quelques noms d'oiseaux comme la pie ou le pic-vert, ces doubles voraces et volubiles de l'auteur. Mais, en vérité, il n'est pas difficile de reconnaître dans ce nom le propriétaire d'une grosse pine, autre sens de pépin/parapluie... Ce qu'*abyme* la « métaphore impertinente » à laquelle un auteur insolent réduit Bauldour, c'est bien le résultat de la chasse menée par le Démon de Midi. Bauldour est ce que construit un certain type de jouissance égoïste qui sacrifie l'autre à la satisfaction immédiate d'un plaisir. Bauldour repoussante et stérilisée par l'attente vaine n'aura même pas le sort de Cunégonde au nom plus évidemment obscène et à qui elle est habituellement comparée : figure allégorique du Temps, elle n'est bonne qu'à filer (la Parque), ce qui fait effectivement filer Pécopin, lequel s'enfuit en s'arrachant cheveux, habits et talisman...

Mais ce sens trivial à tous égards n'est pas le plus intéressant dans cette métaphore et n'en épuise pas la force sidérante. Il y a loin de cet emploi de la comédie latine – voir le personnage de l'*Aulularia* de Plaute, Staphyla, *anus*, vieille servante, origine de la métaphore⁸ – à la corrélation abrupte qu'elle opère entre la bouche et l'anus⁹. C'est bien là que se trouve l'impertinence, superlative par excès de pertinence ou de motivation, dont on remarquera qu'elle porte sur la figure elle-même, mot qu'il faut là encore prendre

⁷ Rien de moins sûr : « Pécopin » pourrait dériver du radical indo-européen **peku* qui d'après Benveniste désigne d'abord la « possession matérielle personnelle » (lat. *pecunia*) avant de désigner le bétail par métonymie. [*Vocabulaire des Institutions européennes*, éd. de Minuit, t. I, pp.47 sqq.]. Dans ce cas, il voudrait dire « puissant », « riche ».

⁸ Les carnets de Hugo indiquent sinon une relecture du théâtre de Plaute du moins l'inventaire de son répertoire : certains personnages, dont celui de « Staphyla, anus », sont classés par rôle et sont repris au chapitre « *Ecce Paris, Ecce Homo* » vol. *Chantiers*, p. 779.

⁹ Le rapport entre bouche et anus est fait par l'un des personnages de la pièce. A Strobilus qui lui décrit l'avarice d'Euclyon : « *Quin cum it dormitum, follem obstringit ob gulam.* », Anthrax, le cuisinier répond : « — *Etiarne obturat inferiorem gutturem/Ne quid animæ forte amittat dormiens ?* [Est-ce qu'il se bouche aussi l'orifice du bas, pour ne pas risquer de perdre un souffle en dormant ?] » (*Aulularia*, II, 4).

au propre et au figuré, si l'on peut dire « Figurez-vous, si vous pouvez... » Et précisément, c'est parce qu'on ne le peut pas qu'intervient la métaphore, autrement dit la figure, dont le thème (le comparé) est le visage, autrement appelé figure :

Et si vous voulez avoir quelque idée de ce visage, où mille rides venaient aboutir à la bouche comme les raies d'une roue au moyeu, imaginez que vous voyez vivre l'insolente métaphore des latins, *anus*.

Quant au phore (le comparant), il est lui-même le résultat d'une refiguration par comparaison (« où mille rides venaient aboutir à la bouche *comme* les raies d'une roue au moyeu »). Par cette revitalisation (« vous voyez vivre ») d'un cliché, *anus*/vieille femme, dont le sens s'était figé en latin, Hugo dévoile une analogie de forme et de fonction entre deux parties extrêmes du corps, l'une noble et exhibée, la bouche, l'autre obscène et généralement cachée, l'anūs ; ce faisant, dans une logique en apparence carnavalesque, il les inverse, puisque l'une est l'analogon forcément réversible de l'autre. On aura remarqué que Hugo joue sur le signifiant et glisse subrepticement de *anus*/anneau et vieille femme à *annus*/année, voire *annales*/anal, pour en faire la quintessence de l'*analogie*, qualifiée par Baudelaire d'*universelle*, à propos de Hugo précisément. Et c'est là que se trouve sans doute son coup de génie : cette figure défigurante est au fondement (!) de sa poétique¹⁰ telle qu'elle se développera après l'exil : l'emploi très particulier de la « métaphore maxima¹¹ » aboutissement des « métaphores baroques¹² » que la critique lui reproche.

Pour exemple, la pieuvre, d'abord décrite en action avant que Gilliat l'identifie. Elle est composée de lanières avec des « bouches » et d'un centre auquel elles se rattachent « comme des rayons à un moyeu » :

La pieuvre est un chef-d'œuvre [...] ; cette forme ressemble à un parapluie fermé qui n'aurait pas de manche. Cette loque s'avance vers vous peu à peu. Soudain, elle s'ouvre, huit rayons s'écartent brusquement autour d'une face qui a deux yeux ; ces rayons vivent ; il y a du flamboiement dans leur ondolement : c'est une sorte de roue ; déployée, elle a quatre ou cinq pieds de diamètre [...].

Elle est arachnide par la forme et caméléon par la coloration. Irritée, elle devient violette. Chose épouvantable, c'est mou [...].

Elle a un aspect de scorbut et de gangrène. C'est de la maladie arrangée en monstruosité [...].

Cette épouvante a ses amours. Elle se fait belle, elle s'allume, elle s'illumine, et, du haut de quelque rocher, on peut l'apercevoir au-dessous de soi dans les profondes ténèbres épanouie en une irradiation blême, soleil spectre [...].

Elle a un seul orifice, au centre de son rayonnement. Cet hiatus unique, est-ce l'anūs ? est-ce la bouche ? C'est les deux.

La même ouverture fait les deux fonctions. L'entrée est l'issue [...].

¹⁰ Hugo se moque ici de la rhétorique et de ses « figures » — les titres des chapitres sont explicites : « Où l'on voit quelle est la figure de rhétorique dont le bon Dieu use le plus volontiers » (XV), c'est-à-dire l'antithèse, « Où les esprits graves apprendront quelle est la plus impertinente des métaphores » (XVII) — « l'ironie, c'est le visage même du diable » (XVI), pour inventer son propre mode de figuration. La métaphore maxima est la synthèse, ou le dépassement, de l'antithèse divine et de l'ironie diabolique.

¹¹ Voir P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1968, p. 145. G. Lanson définit ainsi cet emploi de la métaphore chez Hugo : « c'est l'emploi du substantif en apposition [...] ». Cette construction supprime le signe de comparaison, elle établit l'équivalence, l'identité des deux objets dont l'un va prendre la place de l'autre dans l'imagination et la phrase du poète », *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1912, p. 1058.

¹² Voir *La métaphore baroque. D'Aristote à Tesauo*, éd. Yves Hersant, Seuil, « Points/Essais ».

S'y ajoutent les « mille bouches infâmes » des tentacules de cette « Méduse servie par huit serpents ». Dans le combat du chapitre suivant qui l'oppose à Gilliatt, ces différentes caractéristiques se précisent et se condensent dans une métaphore maxima :

Une seconde de plus, sa bouche anus s'appliquait sur la poitrine de Gilliatt [...]. Ce fut comme la lutte de deux éclairs [...]. Toute la tête tomba [...]. La pompe aspirante détruite, le vide se défit [...].

Gilliatt, haletant du combat, put apercevoir à ses pieds sur les galets deux tas gélatineux informes, la tête d'un côté, le reste de l'autre. Nous disons le reste, car on ne pourrait dire le corps¹³

La simple lecture de ces extraits du portrait de la pieuvre (près de dix pages) montre qu'il s'agit bien de l'amplification de cette « métaphore insolente » dont on retrouve les traits les plus significatifs. A la fois organique, puisque, Hugo y insiste, c'est un organe sans corps plutôt qu'un corps sans organes, et cosmique : c'est « le soleil spectre », lui-même écho d'un vers de *Ce que dit la Bouche d'ombre* : « Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit ». Image duelle d'une nature bifrons (« Les doubles-fonds de l'obstacle », titre de ce livre), sphinx composite, elle pose à l'homme « l'énigme du mal », lequel, étant donné le champ lexical balayé est bien celui de la sexualité : « Cette épouvante a ses amours ». De là, l'analogie avec l'araignée qui sera le motif central de *L'Homme qui rit*, dont la bouche, soit dit en passant, fait penser à une vulve. Au demeurant, si la dégradation de la bouche en anus est négative – d'où sa fonction satirique –, on peut penser que l'anus devenu bouche est chargé positivement de dire une vérité – d'où sa fonction oraculaire :

Toute lumière a une bouche, et parle ; et ce qu'elle dit, je le vois. Et le ciel est plein de lumières. Les forces s'accouplent et se fécondent [...] ; les contraires se baisent¹⁴.

« Les contraires se baisent », soit la définition même de la métaphore maxima, réalisant ainsi pragmatiquement ce qu'elle énonce, la forme étant le fond. Dans ces conditions, le sens ultime de ce « transport » (= métaphore), de ce déplacement de l'anus à la bouche sera donné dans *Les Misérables* par Cambronne et *l'Intestin de Léviathan* qui appartiennent à la même isotopie. D'autant que, pour Hugo, le « trou » qu'elle pointe ici est toujours une « percée sur l'infini »¹⁵.

¹³ *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 1, 2 et 3, Gallimard, « Folio », 1980, pp. 429-445.

¹⁴ *Philosophie*, vol. *Critique*, p. 491.

¹⁵ *Du Génie*, vol. *Critique*, p. 561.

L'anus solaire de Bataille

Figure majeure de la transgression et de l'inscription du Mal dans l'amour, la « bouche anus » de la pieuvre hugolienne se retrouve au centre de l'érotique de Bataille qui participe de la même théologie négative. La filiation est attestée, du moins pour *Histoire de l'œil*¹⁶ qu'on ne peut dissocier de *L'anus solaire* tant leurs réseaux métaphoriques sont imbriqués et complémentaires. A cela une raison simple qui oblige à un petit retour en arrière sur la « métaphore baroque » qui, dit Yves Hersant, par l'alliance de la poétique d'Aristote et de la physique de Galilée « télescope » ingénieusement l'ancien monde et le nouveau en rapprochant des objets éloignés¹⁷. De là ces oxymores producteurs de « monstres », au sens de « merveilles », dont le *Cannochiale aristotelico* de Tesauro (1670) fait l'éloge et donne le mode d'emploi. *Cannochiale* est composé de *canna*, « tube » et d'*occhiale*, « oculaire » et se traduit par « lunette », laquelle est aussi celle des W.-C. D'où, sans doute, ce projet de préface à l'*Histoire de l'œil*, intitulé précisément W.-C. qui joue des différents sens de lunette, y compris de celle de la guillotine :

Un dessin de « W.-C. », figurant un œil : celui de l'échafaud. Solitaire, solaire, hérissé de cils, il s'ouvrait dans la lunette de la guillotine. Le nom de la figure était « l'éternel retour », dont l'horrible machine était le portique. Venant de l'horizon, le chemin de l'éternité passait là¹⁸.

Le texte enchaîne sur « l'œil de la conscience » (Hugo) et les « bois de justice » incarnant l'éternel retour (Nietzsche) ainsi commenté par F. Warin :

l'œil n'existe que par la machinerie du supplice : cet œil énucléé, crevé, installé au point aveugle de la fatale lunette organise et structure la terrible visibilité de l'échafaud philosophique. Il ne voit pas mais donne à voir l'invisible, permet de regarder la mort dans les yeux¹⁹.

Pour comprendre ces glissements et rapprochements, il faut se reporter à l'espagnol et au pamphlet « baroque » de Francisco de Quevedo contre son rival Luis de Gongora dont il stigmatise le maniérisme. Son titre : *Gracias y desgracias del ojo del culo*, (mal) traduit par *Heurs et malheurs du trou du cul*. Le français de la Renaissance connaissait pourtant pour « anus », « œil » et même « œillet ». Quevedo file la métaphore et lui donne la dimension cosmique qu'on retrouvera chez Bataille : le cul mérite la vénération parce que « sa position est centrale comme celle du soleil » ; il est borgne et comparé « aux cyclopes, qui avaient un seul œil et descendaient des dieux de la vue ». « [...] il est plus apte à voir que les yeux, car bien qu'il ne soit pas si limpide, il a meilleure tournure. » Il est à la fois plus vital et bien moins dangereux et pernicieux que les yeux par lesquels « il y a séductions,

¹⁶ Voir l'œil obsédant Caïn dans « La Conscience », G. Bataille, « Œil », *Premiers Ecrits, 1922-1940, Œuvres complètes*, T. I, Gallimard, 1970, p. 188.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 12.

¹⁸ G. Bataille, *Romans et récits*, Gallimard, « Pléiade », pp. 363-364.

¹⁹ F. Warin, *Nietzsche et Bataille*, cité *ibid.*, p. 1165.

incestes, stupres, morts adultères, haines et vols [...] ce par quoi on dit qu'il y a mauvais œil ». L'éloge burlesque et rabelaisien conclut sur « le petit trou de la lorgnette. En vérité il n'est pas d'autre vue à envier ²⁰ ».

Evidemment avec Bataille, c'est une autre tonalité et, surtout, un renversement total, déjà réalisé, comme on l'a vu, par Hugo : l'anus est la métaphore du cosmos. Mieux, il est l'intercesseur, le medium (et certes, on y met le doigt) entre l'homme et le monde, porteur d'infini, ouverture sur le possible – ce que Hugo avait déjà suggéré ²¹.

Barthes, pour rendre compte du caractère inclassable d'*Histoire de l'œil*, le nomme « poème » et voit dans l'œil « la matrice d'un parcours d'objets qui sont comme les différentes "stations" de la métaphore oculaire » procédant par identifications et reconnaissances successives. L'œil est œuf, testicule, soleil, assiette, etc., chaîne continue et circulaire relevant d'une métaphorisation parfaitement sphérique :

L'*Histoire de l'œil* n'est pas une œuvre profonde : la métaphore est étalée dans son entier ; circulaire et explicite, elle ne renvoie à aucun secret : on a affaire ici à une signification sans signifié (ou dans laquelle tout est signifié) ²².

On observera que ce n'est pas la même chose et que la métaphore, parce que *profondément* anale/analogique, est bien chargée de dire le monde dans sa totalité. Il n'est pas indifférent en effet que, dans *Histoire de l'œil*, au chapitre « Sous le soleil de Séville », les

deux globes (le testicule et l'œil énucléé de Granero) de consistance et de grandeur analogues [...] brusquement animés d'un mouvement simultané et contraire [se soient retrouvés] l'un dans le cul « rose et noir », dénudé dans la foule, de Simone ; l'autre, œil humain, [...] jailli hors du visage de Granero avec la même force qu'un paquet d'entrailles jaillit hors du ventre. Cette coïncidence étant liée à la mort et à une liquéfaction urinaire du ciel (p. 57).

Même trajectoire pour l'œil du prêtre, étranglé pour qu'il fasse profiter Simone d'un orgasme paroxystique :

Simone cependant s'amusait à faire glisser cet œil dans la profonde fente de son cul [...].

– Mettez-le moi dans le cul, Sir Edmond, cria Simone. Et Sir Edmond faisait délicatement glisser l'œil entre les fesses. (p. 68)

Elle le fait pénétrer dans « sa chair baveuse au milieu de la fourrure » :

²⁰ Quevedo, *Heurs & malheurs du trou du cul...*, « Mille et une nuits », pp. 7-17.

²¹ « Le Possible est une matrice formidable. Le mystère se concrète en monstres [...]. Ces animaux sont fantômes autant que monstres [...]. Ils sont l'extrémité visible des cercles noirs. Ils marquent la transition de notre réalité dans une autre », *Travailleurs de la mer*, op. cit., p. 440.

²² R. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 241.

Je me trouvais en face de ce que, je me le figure ainsi, j'attendais depuis toujours de la même façon qu'une guillotine attend un cou à trancher. Il me semblait même que mes yeux me sortaient de la tête comme s'ils étaient érectiles à force d'horreur ; je vis exactement dans le vagin velu de Simone, l'œil bleu pâle de Marcelle qui me regardait en pleurant des larmes d'urine. Des traînées de foutre dans le poil fumant achevaient de donner à cette vision lunaire un caractère de tristesse désastreuse. (p. 69)

A vagin lunaire et mélancolique, c'est-à-dire saturnien, anus solaire et dionysiaque. L'éclairage « lunaire » produit, littéralement, une « tristesse désastreuse », comme si c'était le sexe qui était funeste.

L'anus solaire commence par une définition du monde « purement parodique ». Comprendre : dérisoirement analogique « sous une forme décevante », dans un univers où tout « circule » et, entre autres, les phrases régies par la « copule » :

[...] et tout serait visiblement lié si l'on découvrait d'un seul regard dans sa totalité le tracé laissé par le fil d'Ariane, conduisant la pensée dans son propre labyrinthe²³.

En conséquence, pas de différence entre les éléments. Tout est tout. Ne compte que la dynamique et le mouvement qui fait tourner la terre :

Le mouvement est la figure de l'amour incapable de s'arrêter sur un être en particulier et passant rapidement de l'un à l'autre [...].
Ce grand coït avec l'atmosphère céleste est réglé par la rotation terrestre en face du soleil. (p. 83)

C'est lui, et non la rotation de la terre, qui donne l'image de « la métamorphose continue ». On aura reconnu dans ces images, la branloire pérenne de Montaigne (la mer, la terre se branlent) et l'imaginaire baroque de l'éloge des dettes par Panurge, au début du *Tiers Livre* de Rabelais, revisité par le surréalisme iconoclaste et blasphémateur de *L'âge d'or*. De cette rencontre jaillit, littéralement, le JÉSUE, mot valise qui introduit à une cosmologie de l'analité : « Le globe terrestre est couvert de volcans qui lui servent d'anus » (p. 85), et par lesquels s'expriment la révolte et l'envie de « déflagrations érotiques révolutionnaires et volcaniques [...] en rupture de ban avec la fécondité ». Le texte se termine sur la fusion improbable par l'anus médiateur du Soleil et de la Nuit qu'il aime :

L'anneau solaire est l'anus intact de son corps à dix-huit ans auquel rien d'aussi aveuglant ne peut-être comparé à l'exception du soleil, bien que l'anus soit la nuit. (p. 86)

²³ *L'Anus solaire*, *ibid.*, p. 81.

L'anus étoilé dans *Triptyque* de Claude Simon

*Triptyque*²⁴ est une description compacte (pas un seul paragraphe dans chacun des trois volets qui composent l'œuvre) qui est à elle-même sa propre finalité. S'il lui arrive de se faire narration, c'est toujours accessoirement et fragmentairement, comme si l'histoire hésitait à s'accomplir et n'existait que dans les trous d'une fiction produite pour/par un film ou un puzzle²⁵, et, le mot puzzle est assez éloquent, comme énigme à déchiffrer.

Moyennant quoi trois récits se reconstituent lacunairement au fil du texte. Ils correspondent à trois espaces différents : (1) un village du centre de la France, (2) une ville minière du Nord sous la pluie, (3) une station balnéaire du Midi. Tous ces récits qui ont une thématique commune (sexe et mort)²⁶ s'emboîtent, interfèrent et sont donnés à un moment du texte comme des films qu'on voit tourner par une équipe de cinéastes et/ou regarder par des « spectateurs invisibles » et anonymes qu'on verra sortir de la salle à la fin du récit.

Le mode de représentation paradigmatique reste pour l'essentiel le film avec tous les mouvements de caméra qu'il implique – cadrages, plans, travellings, mouvements pivotants, etc. sont indiqués avec insistance tout au long du texte – mais aussi son univers mental et social : les trois scénarios appartiennent à des catégories définies et leurs publics sont localisés dans l'espace social aussi bien que géographique. Plus particulièrement, la projection de (1) probablement en (2), se coince et donne un arrêt sur image saisissant et lourdement chargé symboliquement sur lequel nous allons précisément nous arrêter. Il s'agit de la scène de coït de la grange qui ponctue tout le roman jusqu'à ce passage :

Descendant le long de sa croupe les deux mains sombres gagnent peu à peu les fesses qu'elles écartent, découvrant leur sillon où la peau laiteuse se teinte progressivement de bistre en même temps qu'elle se plisse en étoile autour de l'anus que tout à coup la langue rouge et musclée de l'homme, presque noire dans la pénombre, vient lécher de sa pointe, le film se coinçant à ce moment précis dans l'appareil de projection et les deux protagonistes restant soudain figés dans cette posture, comme si tout à coup la vie se retirait d'eux, le temps cessant de s'écouler, l'image qui ne constituait qu'une phase passagère, un simple relais, accédant tout à coup à une dimension solennelle, définitive, comme si les personnages avaient été tout à coup plaqués contre quelque muraille invisible et transparente, pris au piège dans l'air brutalement solidifié, passant d'un instant à l'autre à l'état d'objets inertes, choses parmi les choses qui les entourent sur la surface de l'écran et dont l'œil,

²⁴ *Triptyque*, Editions de Minuit, 1973.

²⁵ Cf. C. Simon, Colloque de Cerisy, in *Lire Claude Simon*, Paris, Les impressions nouvelles, 1986, p. 183 : « A propos de la séquence campagnarde que vous affirmez être privilégiée, je dois dire que je n'ai pas compté le nombre des pages qui lui sont consacrées, mais en tout cas elle est explicitement dénoncée elle aussi comme texte, au moins de deux façons : d'une part elle est fréquemment présentée comme étant un film [...] et, d'autre part, à la fin c'est le puzzle qui est détruit. »

²⁶ Le prière d'insérer résume ainsi le roman : « Trois "histoires" (une noce qui tourne mal, la noyade accidentelle d'un enfant, un fait divers dans une station balnéaire) s'entrelacent dans ce livre, se superposent parfois, se nourrissent l'une de l'autre et finalement s'effacent. »

jusque-là accaparé par les formes mouvantes, prend alors peu à peu conscience (les plis froissés de la vieille capote, les reliefs en chevrons de l'énorme roue du tracteur au-dessus du couple, un reflet brillant sur l'acier poli des socs) jusqu'à ce que, comme pour confirmer l'impression de catastrophe, apparaisse une tache blanche aveuglante, dont le pourtour roussi s'agrandit avec rapidité, dévorant sans faire de distinction les deux corps enlacés, les outils et les murs de la grange, les lumières se rallumant alors. (p. 195)

La catastrophe est œdipienne. Elle semble provoquée par la langue qui pointe l'anūs et donc quelque interdit. Elle condamne l'œil, outil de la connaissance et moyen d'investigation de l'univers et de ses secrets, à n'aller que d'un trou à l'autre et à fouiller le vide qui finit par l'aveugler²⁷. On peut donc formuler l'hypothèse que le véritable sujet de ce « roman » est l'œil qui regarde, puis tente de décrire avec des mots ce que d'autres représentations-stimuli ont produit iconiquement, les mettant ainsi « en abyme » ironiquement. Le résultat le plus net de ces manipulations de la « chose vue » est une déconstruction radicale qui atteint le réel et ses images. Significativement, la feuille qui contient les figures du problème de géométrie est froissée puis jetée (p. 92) et le puzzle qui au milieu du livre (p. 118) la remplace comme mode de figuration est dispersé « avec violence » à la fin du roman (p. 224). Plus que « l'œil [qui] raconte »²⁸, *Triptyque* est l'œil raconté. Une variante de *l'histoire de l'œil*, en somme.

Cette histoire est entrevue dans les interstices de l'espace fissuré, travaillé par le temps comme le bois du mur de la grange. Pour la connaître, il suffit d'« agrandir la plus large des déchirures » et d'y coller l'œil, comme le font tout à tour les deux jeunes garçons. Ce qu'ils y distinguent n'est autre que la scène primitive (avec des variantes intéressantes...) et son mouvement générateur et du monde et du texte, indéfiniment répétés (le mouvement, le monde, le texte et ses doubles). Fable, elle raconte que ce mouvement est aussi celui d'une catastrophe. Le texte cité lie inextricablement la fissure des fesses²⁹, la « peau plissée en étoile autour de l'anūs », la « langue », « l'œil », la « conscience » et « l'impression de catastrophe » dont l'aboutissement est, au delà de « la tache blanche, aveuglante », un « écran vide », coïncidant avec une fin des temps : « le temps cessant de s'écouler » prend « une dimension solennelle, définitive » qui projette littéralement les protagonistes de cette scène et les spectateurs hors histoire.

Sans doute, faudrait-il songer ici à ce sens particulier du mot « histoire » qui désigne dans la langue érotique, le « membre viril [...], quelquefois le con »³⁰. Encore que ce dernier soit celui qu'évoque le vers de Mallarmé : « M'introduire dans ton histoire »... C'est donc la sexualité (féminine ?) qui donne paradoxalement le mode de lecture de ces textes anusiens : diffuse, impossible à circonscrire, elle est rebelle à tout cloisonnement mais favorable à tous les déplacements de(s) sens, à toutes les mutations, aux inversions, et autres renversements. Car, enfin, la langue phallique qui s'approche rouge et musclée de l'anūs en étoile, est ailleurs celle d'une femme :

²⁷ Cf. Sylvère Lotringer, « Cryptique », Colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 330.

²⁸ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Le Seuil, « Les contemporains », 1988, p. 47.

²⁹ « Fesse n.f. est l'aboutissement du latin populaire *fissa, signifiant à la fois "anus" et "fesses" (comme *cul* en français), pluriel neutre, pris comme féminin, du classique *fissum*, "fente", participe passé substantivé de *findere* (→ fendre). » *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'A. Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995.

³⁰ Voir Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne* (1864), 10/18, 1997, p. 297.

Tendue hors de la bouche ouverte et crispée dans un sourire un peu figé, la langue rose de la fille, pointue et souple, va et vient sur le gland découvert et gonflé, d'un rose plus foncé dont elle caresse le trou semblable à un œil aveugle, ou lèche le bourrelet mauve. (p. 86)

A ce niveau de déplacement et de transfert, il n'est même plus nécessaire que les deux sexes soient distincts. Homosexualité latente et indifférente. L'enlacement tête-bêche des deux corps dit leur réversibilité dans un rapport (métaphorique) de gémellité foétale. Le point d'aboutissement, l'accomplissement – sur le mode de l'interdit et de la catastrophe cependant – est dans la permutation des organes et des sexes et dans l'*érection* de la langue en instrument de jouissance. L'acmé est dans une sexualisation du corps indistinct et indivis (et dans la grange, le corps est toujours dans l'obscurité). Ce qui peut aussi se comprendre comme une déssexualisation du sexe, ou encore une sexualité hors sexe, hors du sexe conforme, et donc bien hors « histoire » sauf à faire de l'anūs, autant que de l'*œil* une *histoire*....

La grange est le lieu omphalique (-phallique) où les sexes s'échangent et pourraient permuter si... ? L'énigme est là, dans l'inter-dit et l'impossibilité (morale? psychique?) pour la langue de coïncider avec ce qu'elle pointe asymptotiquement. L'anūs est donné comme la tache aveugle du tableau où convergent hors-texte et hors-sexe, l'écrivain et son lecteur.

Le texte semble dire que la vraie jouissance n'est pas là où les conventions (y compris celles du genre – celui de l'écriture et celui des deux partenaires) la situent, elle est aussi dans un déplacement moralement déplacé. Il donne l'image d'une sexualité non pas complémentaire et/ou agonistique où il faut que l'un (l'homme le plus souvent) ait le dessus, mais égale et paritaire, entre deux complices, entre-mêlés, enchevêtrés, sens dessus dessous, sens devant derrière, à contre-sens, a-sensés...

S'il est devenu banal de métaphoriser l'écriture par l'activité sexuelle (d'un auteur mâle), on ne voit pas pourquoi on ne file pas la métaphore jusqu'à l'acte de lecture impliqué et programmé par l'écriture. De là une textualité où auteur et lecteur échangent leurs positions et leurs fonctions, partenaires eux aussi d'un même jeu de *langue*. Tout, d'ailleurs, dans ces pages dit un fantasme d'inversion/subversion. Le paradoxe veut que pour réaliser ce fantasme, il faille un beau sexe de rital (un étranger) dont on ne voit le corps que sporadiquement. Celui d'une brute en somme. Comme si le retour à une forme de sexualité bestiale et primitive était la condition de son dépassement vers une forme plus affinée (la langue est plus subtile et précise) de rapports cette fois réellement érotiques et presque spiritualisés – l'érotisme ne peut être que *cosa mentale*.

Cette scène, quelle que soit la façon dont on la lit, dit aussi la coupure : grange coupée du reste, coupure de l'obscurité, coupure (artificielle) du film, sexe coupé du corps, plus diverses « fentes »...

« Soleil cou coupé »... et « anus solaire » aussi par la même occasion, comme si la condition de la jouissance était dans cette irrémédiable séparation, nécessaire cependant pour que se délimite l'intime et se marque la distance (de soi à soi, de soi à l'autre) qu'il faudra finalement franchir pour que les corps se rejoignent...

Pour conclure, il faudrait faire fi du sens érotique de ce terme qui, comme on sait, désigne l'accomplissement de l'acte charnel ! Or, on l'aura sans doute remarqué dans ces trois exemples, le rapport « bouche, langue, anus », loin d'être conclusif est ouverture sur le cosmos et proprement poétique³¹. On reste dans le champ du possible que la littérature a pour vocation d'explorer et la poésie de réaliser grâce à cette « percée sur l'infini » auquel « la plus impertinente des métaphores », par cela même qu'elle met en relation des termes extrêmes et bouleverse nos codes, donne accès. En d'autres termes, la « bouche anus », grâce à la « langue » qui en exprime la force subversive, *dé-bouche*. Verbe que l'on peut employer transitivement ou intransitivement, *ad libitum*...

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : CHENET Françoise, « De Hugo à Claude Simon, les avatars d'une métaphore impertinente : la bouche-anus », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 14-25.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [f.chenet★noos.fr](mailto:f.chenet@noos.fr)

³¹ Ce qui n'est autre que le fonctionnement même du mythe. Ce rapport est, en effet, fondateur, ainsi que le montre le mythe du « Fripon divin » dans lequel l'anūs, dans sa relation à la bouche et au pénis, a une fonction étiologique. Furieux contre son petit frère, l'anūs, qui n'a pas surveillé la cuisson de la viande, le Fripon brûle « la bouche de son anus ». De ce fait, il perd ses entrailles. Il se décide à les lier, mais « en les liant, il les comprima tellement qu'il se forma des rides et des plis. Voilà pourquoi l'anūs humain a l'aspect qu'il a aujourd'hui », C. G. Jung, Charles Kerényi, Paul Radin, *Le Fripon divin. Un mythe indien*, traduction d'Arthur Reiss, Georg éditeur, Genève, 1984, pp. 32-34.

Marie-Albane Rioux-Watine
(Paris 4)

La bouche, orée du corps interne : sur Claude Simon

Dans un célèbre passage de *La Route des Flandres*, Georges, prisonnier en Allemagne, apprend par une lettre de son père universitaire que la bibliothèque de Leipzig a été bombardée. Il répond rageusement que « si le contenu des milliers de bouquins de cette irremplaçable bibliothèque avait été précisément impuissant à empêcher que se produisent des choses comme le bombardement qui l'a détruite, je ne voyais pas très bien quelle perte représentait pour l'humanité la disparition sous les bombes au phosphore de ces milliers de bouquins et de papelards manifestement dépourvus de la moindre utilité. »¹ Suit dans sa lettre la liste des valeurs sûres, des objets de première nécessité dont les prisonniers ont bien plus besoin que des livres de Leipzig, c'est-à-dire cigarettes, chocolat, sucre, nourritures et autres plaisirs de bouche.

La hiérarchie des valeurs subit ainsi un renversement dans tous les livres de Claude Simon : la débâcle de la guerre est aussi celle de la pensée et de l'humanisme. La culture, pour celui qui est revenu de tout, n'est plus qu'un champ de ruine. La méfiance généralisée envers la médiation culturelle, et, en général, envers tout détour sémiotique et herméneutique, s'accompagne d'un retour aux valeurs primordiales du corps, devenu enjeu et outil d'une quête dont dépend la survie. L'ordre organique est réaffirmé aux dépens de l'ordre langagier. Au discours perçu depuis Platon comme animal bien « organisé² » s'oppose le primat pulsionnel de l'organe seul.

Pourtant, le soldat le sait, il ne dispose guère que de mots pour évoquer le corps fantasmé de la femme absente, Corinne, ou, plus tard, pour retranscrire l'expérience de la guerre. Dès lors, la composante fortement orale du discours chez Simon se laisse interpréter comme volonté de légitimer la parole en l'ancrant dans le corps désirant. La bouche qui parle, c'est aussi la bouche qui

¹ *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960, p. 206.

² Par exemple dans *Phèdre*, où le discours est comparé à un zôon.

mange, qui respire et qui embrasse, et la parole buccale pourrait dès lors acquérir une parenté avec l'organique le plus élémentaire, dans une réconciliation rêvée du discours avec les exigences du corps vital.

C'est tout l'enjeu du motif de la bouche : il amorce une tentative déceptive de construire, dans la ruine culturelle de l'après-Auschwitz, un langage qui ne serait plus du côté de la raison délétère, de la distance sémiotique qui exile le sujet loin du monde, mais du côté de la jouissance et de la transparence à soi et au monde.

Exposition

Chez Simon donc, bien souvent (et l'on retrouve ce motif chez Sarraute), ce n'est plus tout à fait le personnage qui parle, c'est sa bouche, et l'on rencontre dans tous les romans des occurrences du type : « on entend sa propre bouche dire quelque chose », « des mots que dit ma bouche », « la bouche, les lèvres fardées disant », « sa bouche, sa langue, ses lèvres s'efforçant de dire », « les mots [...] que la bouche souriante déverse d'une voix aimable³. »

La bouche qui parle, ce n'est pas la voix. Chez Simon, la voix a tendance à s'exiler du sujet qui la profère au point de se détacher de son origine, de devenir intemporelle, par exemple dans le motif des voix-fantômes de l'incipit d'*Histoire*. Elle semble aussi rebelle à la subjectivité réflexive : le personnage simonien, fréquemment, ne reconnaît pas sa propre voix. L'organe vocal (rappelons que la première acception du terme « organe » en français, c'est la voix) est sans chair, et expose le sujet à la distance, envers le monde et envers le soi.

Au contraire, la bouche entretient un lien indéfectible avec la présence, ce fantasme de contact direct avec le monde qui habite souvent le personnage simonien. La bouche, dans certains passages du premier roman de Simon, *Le Tricheur*, est déjà ce qui se remplit de la densité du monde⁴.

Il faut s'attarder un peu sur ce fantasme de présence qui passe par la bouche ; il faut je crois l'interpréter en référence à un motif religieux fondamental, qui a trait au mystère de l'Incarnation. Ce n'est pas un hasard si Marcel Jousse fait de la bouche

³ *La Corde Raide*, Paris, Editions du Sagittaire, 1947, p. 98 ; *Le Sacre du Printemps*, Paris, Calmann-Lévy, 1952, p. 88 ; *Le Vent*, Paris, Minuit, 1957, p. 202 ; *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958, p. 57 ; *La Route des Flandres*, op. cit., p. 107 ; *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971, p. 52 ; *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969, p. 221.

⁴ « Il faisait chaud. On pouvait sentir la chaleur comme quelque chose de solide. Une oppressante et inflexible présence, impossible à oublier. Quand on ouvrait la bouche, cette chose la remplissait [...] », *Le Tricheur*, Paris, Editions du Sagittaire, p. 183.

l'organe central de la théologie comprise comme épiphanie de la présence. Dans son ouvrage *La Manducation de la parole*⁵, il défend une pratique de l'enseignement religieux fondée sur la récitation ; selon lui, la récitation est une manducation qui rappelle le geste fondamental de buccalisation de la Cène, à la fois mastication et parole. Cette parole mangée, dont la bouche est l'organe central, approcherait directement l'évidence de la présence. Car, nous dit Jousse, « la bouche [...] possède cette supériorité, qu'au lieu de recevoir les mimèmes, elle reçoit les choses elle-mêmes »⁶. Rapport direct avec l'externe, donc, sans le détour des signes et de la médiatisation : c'est bien cette détermination judéo-chrétienne qui sous-tend l'obsession de la buccalisation chez Simon, pour des personnages qui se méfient de toute médiation sémiotique ou herméneutique. Oraliser, c'est toucher directement à l'origine de l'être. Plus largement, la bouche se poserait peut-être dès lors comme modèle littéraire, pour un livre qui ne serait pas création détachée, mais « mordu » par les choses extérieures, « abouché » avec la réalité⁷.

Chez Jousse, la vertu d'immédiateté de la parole buccale est rapportée à l'intime intrication des diverses fonctions de l'organe (fonction de nutrition et d'élocution). Les romans simoniens mettent fréquemment en scène, ce n'est pas un hasard, ce débordement des fonctions buccales l'une sur l'autre. Dans *La Route des Flandres* ou dans *Histoire*⁸, ainsi, on parle pour manger, à condition de manger, en mangeant, en respirant, en fumant, ou en pratiquant la sexualité orale – ce qui, on le devine, provoque certains embouteillages buccaux... Dans sa version métaphorique, la liaison des fonctions buccales amène le motif de la parole-bonbon, de la parole-aliment (par exemple dans *Le Jardin des Plantes*⁹, où les personnages qui parlent ont l'air de sucer des loukhoums). ce motif de la parole mangée, Louis Marin l'a commenté dans son étude sur *Peau d'Âne* : et il relie lui aussi parole, nutrition et théologie de l'Incarnation¹⁰.

En permettant la liaison entre la fonction discursive et diverses fonctions corporelles, la bouche ouvrirait donc la voie à un commerce direct avec le monde, fantasme de transparence informé en profondeur par la théologie de la révélation.

⁵ Paris, Gallimard, 1975.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷ Je cite ici *L'Ombilic des Limbes* d'Artaud : « Je n'aime pas la création détachée. [...] Ce livre je le mets en suspension dans la vie, je veux qu'il soit mordu par les choses extérieures. Je voudrais faire un Livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité », Paris, Gallimard, « Poésie », 1993 [1966], pp. 51-52.

⁸ Paris, Minuit, 1967.

⁹ Paris, Minuit, 1998.

¹⁰ *La Parole mangée et autres essais théologico-poétiques*, Paris, Klincksieck, « Méridiens », 1986.

L'orée du corps interne

« Révélation » au sens le plus strict, pour les textes qui nous occupent. En effet, si la parole buccale représente une alternative à la voix absente et à la médiatisation langagière en général, c'est parce qu'elle offre aux personnages déçus une chance de toucher enfin au vrai Mystère qui leur échappe. Le soldat revenu de tout ne survit que porté par une pulsion de découverte qui touche au corps de la femme. Il semble pousser à son terme cette obsession généralisée des organes internes qui anime le texte, en particulier dans *Les Corps conducteurs*. Dans ce roman de la période formaliste, le personnage souffre d'un organe, sans doute le foie : est pour lui la fin de la vie dans le silence des organes (définition de la santé pour René Leriche, que commente Jean-Luc Nancy en l'attribuant à Bichat¹¹). Dès lors le motif récurrent de la planche anatomique permet la mise à nu fantasmatique des organes, qui se trouve transposée dans une scène amoureuse presque fantastique où la peau des amants devient translucide et laisse voir leurs organes internes, palpitants. La chirurgie donne la clé du mystère organique – et peut-être peut-on rappeler ici que l'*organon* désigne aussi un outil chirurgical...

D'une manière générale, la quête pulsionnelle du personnage se résume en un désir de percer le corps, d'accéder à la vie cachée des organes et ainsi de lever le voile sur le mystère de la femme. Or justement, la bouche, c'est un trou ouvert dans le voile de la peau, ou dans toute écorce, tout cortex protégeant le mystère. Dans plus de la moitié des occurrences de « bouche » dans *Le Jardin des Plantes*, la lexie est associée au sème d'ouverture : bouche entrouverte, bouche qui laisse passer ou laisse entrer, bouche béante... L'ouverture buccale permet le flux à double sens, parole proférée, air inspiré ou expiré, nourriture ingérée ou vomie, et ce flux autorise la communication directe avec le monde en ouvrant tous les carapaces qui enserrent le soldat loin des corps et du monde. Un réseau cohérent de métaphores, autour de la lexie « bouche », en témoigne dans toute l'œuvre. On peut en donner quelques exemples : dans *Histoire*, Oncle Charles regardant la tombe de sa femme voit la croûte terrestre comme un mystère, parce qu'elle abrite des souterrains invisibles qui ont trait à la fois à l'origine (les plantes y naissent) et à la mort (les cadavres y disparaissent)¹² ; sa perplexité devant ce mystère fermé amène dans le texte l'image de la grotte, trou dans la terre qui laisserait accès à ce mystère ; or la grotte est justement comparée à une « mâchoire » pourvue de « dents » et de langue. Dans *La*

¹¹ Dans *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.

¹² La séquence s'étend sur plusieurs pages, et on n'en citera ici qu'un extrait : « Je ne sais pas combien de temps je suis resté là : peut-être une heure, peut-être cinq minutes. Mais il n'y avait rien d'autre à voir : toujours cette base de pyramide tronquée faite de terre jaune et grumeleuse dont les mottes minuscules blanchissaient sur le dessus [...] et moi pensant : « Il doit bien y avoir quelque chose que je ne sais pas voir », essayant de voir d'où (c'est-à-dire le point de rencontre, de fusion ou si tu préfères de passage : je veux dire l'endroit où la terre friable et jaune en se combinant avec je ne sais quoi [...] devient tige, feuille, vert) elles [les jeunes herbes] sortaient : par une faille entre deux mottes. Et alors l'envie de me pencher et d'écarter les mottes pour voir d'où... (quelque chose de semblable aussi à l'intérieur cette fois comme la mâchoire ouverte d'une baleine avec son palais nervuré livide des voûtes des ogives des dents des cavernes orifices d'œsophages de bronches [...]) : LES HAUTES-PYRÉNÉES – Cirque de Gavarnie – Une crevasse dans l'amas de neige », *op. cit.*, p. 133.

Bataille de Pharsale, la *bouche* de métro que contemple l'écrivain de sa fenêtre est aussi accès au « sein de la terre »¹³ ; les blessures et les plaies, qui ouvrent le corps de l'autre à la vision fascinée de l'interne, sont toujours pourvue de lèvres (entre autres dans *L'Acacia*¹⁴, où de plus la plaie ouverte est fantasmée comme accès au corps sacré). Et puisque nous parlons de la lexie « lèvres », carrefour entre ces divers champs notionnels, c'est le moment d'évoquer la métaphore privilégiée de la « bouche verticale »¹⁵, qui désigne dans presque tous les romans le sexe féminin. Bouche d'ombre qui engloutit le mâle, le sexe féminin est aussi un trou du corps, que Georges observe obsessionnellement à la fin de *La Route*, tentant par son regard perçant de lever le mystère de Corinne. La bouche est donc le paradigme du trou béant ouvert dans le voile. L'*oralité* a trait à la bouche-sexe, en tant qu'*orifice* ouvert à l'*orée* du corps (tous termes provenant du « ora » latin). Cet orifice donnerait enfin accès à l'*origine* du sens.

Ce rôle de la bouche dans une connaissance qui se rêve comme directe et sans détour est sans cesse réaffirmé dans tous les romans, mais c'est peut-être dans *La Route des Flandres* qu'il prend sa dimension la plus extrême. Dès le début du roman, Georges se souvient de Corinne entraperçue quelques années plus tôt, dans une voiture où « elle avait à peu près l'air et la taille d'une hostie (c'est-à-dire quelque chose d'irréel, de fondant, qui ne peut être goûté, connu et possédé que par la langue, la bouche, la déglutition)¹⁶ ». L'hostie, comme le rappelle un fragment du *Jardin des Plantes*, c'est la « Présence Réelle¹⁷ », présence épiphanique de la chair enfin révélée par sa manducation, évidence à la fois charnelle et métaphysique à laquelle Georges tente d'atteindre dans sa pratique de la sexualité orale. La bouche en vient finalement à phagocyter l'opération cognitive ordinairement dévolue au cerveau, puisqu'elle est capable de pensée : Corinne est « quelque chose à quoi pensait non son esprit, mais ses lèvres, sa bouche¹⁸ ». Lorsque enfin Georges peut explorer Corinne de sa bouche, il rêve un instant que sa langue peut « la toucher la connaître » : dans ce connaître qui n'est plus qu'organique, nous retrouvons le renversement des valeurs que nous évoquions en préambule. Il s'accompagne d'un renversement de l'ordre organique, la bouche cognitive prenant ici le rôle traditionnellement dévolu au cerveau.

¹³ « Au-dessus de la balustrade entourant la bouche de métro apparaît la tête d'une femme au cheveux grisonnants s'élevant d'une mouvement continu et oblique, puis ses épaules vêtues d'un imperméable gris-bleu [...]. Immobiles d'abord, entraînés par le même mouvement ascensionnel et régulier qui semble les ramener du sein de la terre, puis prenant pied sur le trottoir et s'éloignant dans différentes directions apparaissent successivement à sa suite », *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ « une longue plaie aux lèvres éclatées ouverte sur l'un des tibias, comme une cicatrice dans une écorce d'arbre, desséchée sans s'être refermée, ou encore ces ouvertures ménagées dans ces statues de saints, de martyrs, laissant voir derrière une vitre un fragment d'os », *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989, p. 134.

¹⁵ Par exemple dans *Histoire*, p. 340, ou dans *Les Corps conducteurs*, p. 135.

¹⁶ *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁷ « Ceci est mon corps qu'il déposait comme une pilule un cachet sur la langue tendue petit disque plat du diamètre d'environ un sou Présence Réelle », p. 37.

¹⁸ *La Route des Flandres*, p. 215.

La dévoration et l'évidement

La bouche pulsionnelle devient donc le moteur d'une connaissance nouvelle qui tente de déjouer tout détour, toute différence sémiotique et herméneutique (au sens de Derrida). La quête heuristique orale se mène selon deux moyens : la bouche-sexe-blessure d'un côté, qui ouvre un orifice dans le corps mystérieux, laissant accès aux organes internes ; et ma propre bouche de l'autre, puisque c'est la dent qui sait, la langue qui voit, la bouche qui connaît. Cette chaîne des bouches, la mienne et celle de l'autre, crée une disposition cognitive qui explique sans doute en partie l'omniprésence de la sexualité orale dans les textes simoniens. Celle-ci suppose en effet le contact des bouches, qui permet l'ouverture du soi à l'externe.

Il faut toutefois remarquer que cette configuration s'éloigne d'un « discours de l'organe » à proprement parler. Nous supposons que la parole buccale pouvait être vivifié par les composantes pulsionnelles qui se greffent autour de la bouche. Mais de fait, la connaissance buccale se révèle en grande partie incompatible avec le discours : Georges fait taire Corinne, comme si le mystère essentiel ne pouvait être que sans mots. De ce point de vue, les personnages simoniens semblent préférer la Communion, qui donne accès à la Présence réelle, à la Communication qui suppose l'espacement et l'éloignement du référent. La configuration heuristique buccale, dès lors, correspond sans doute au fantasme naïf de celui qui n'a pas encore compris qu'il ne dispose que de mots, que la Présence est toujours différée, que sa tentative de cognition directe est par conséquent vouée à l'échec. Après sa rupture avec Corinne du reste, Georges doit reconnaître que ce ne sont sans doute que des mots qu'il a poursuivi en elle jusque dans son corps, sans le savoir¹⁹.

La quête orale porte son échec en elle-même ; mais surtout, la pulsion de dévoration qui l'accompagne expose le sujet au risque de la disparition. En effet, nous avons noté que la bouche permet la circulation à double sens, ingestion et expulsion. C'est peut-être en raison de cette vertu essentiellement circulatoire que la bouche introduit dans l'acte de dévoration cognitive une certaine réversibilité diathétique. Manger, chez Simon, c'est toujours s'exposer au risque d'être mangé. On se souvient de la troisième partie de *La Route*, qui, mimant peut-être la frénésie des amants, fait alterner à un rythme soutenu différentes séquences narratives du texte. Pour simplifier, j'insisterai sur deux de ces séquences, celle où Georges est au lit avec Corinne, tentant de la « b[oire] tout entière », de se « nourrir d'elle » (p. 240), et celle où, pendant la guerre, il se cache dans un fossé pour éviter d'être tué par une sentinelle allemande. Les différentes séquences se contaminent l'une l'autre, thématiquement et lexicalement. La dévoration est l'un de leurs facteurs communs, et elle y subit une réinterprétation : Georges, qui tente d'ingérer Corinne pour

¹⁹ Dans le flux désordonné des dernières pages du roman, où Georges tire le bilan de son expérience sexuelle et cognitive en la rapprochant de la condamnable passion de son père pour les mots écrits, ou de la vide logorrhée des soldats prisonniers : « qu'avais-je cherché en elle espéré poursuivi jusque sur son corps dans son corps des mots des sons aussi fou que lui avec ses illusoires feuilles de papier noircies de pattes de mouche des paroles que prononçaient nos lèvres pour nous abuser nous-mêmes vivre une vie de sons », pp. 252-253.

assimiler son indicible mystère, est parallèlement mangé, fantasmatiquement, par les fourmis et par les lèvres du fossé ; sa mort accomplie, il s'imagine « bouffant les pissenlits par la racine », ce qui permet, par un jeu de mots, le transit²⁰ avec la séquence sexuelle durant laquelle Georges « bouffe par là où elle pisse. » Mais dans cette même séquence, Georges est aussi léché par les ténèbres environnantes, et dévoré par son propre sexe qui se nourrit de lui au point de n'en laisser qu'un fœtus ratatiné. Georges ne peut tenter d'atteindre à l'épiphanie d'une présence directe, non médiatisée, qu'en disparaissant simultanément. Il faut donc conclure que la tentative de négation du voile et de la frontière par le trou oral comporte un versant néantisant, qui entraîne la dissolution du sujet de la connaissance lui-même. En s'inspirant de la réflexion de Jean-Luc Nancy²¹, on pourrait dire que le corps perçu comme mystérieux appelle une révélation par ses trous, mais que le trou du corps a partie liée au trou noir, où le corps s'affaisse sur lui-même jusqu'à se « ratatiner » dans les lèvres du fossé, « le *propre* s'avalant lui-même jusqu'au vide de son centre », pour citer Nancy.

On pourrait confirmer cette composante néantisante de la dévoration en montrant comment l'organe buccal a trait à la mort des personnages. Chez Claude Simon, la bouche est sans cesse blessée, brûlée, assoiffée, coupée ; pour parodier André Spire, on pourrait dire qu'elle s'accompagne de déplaisir musculaire. Ce déplaisir prend une forme mortifère dans *La Route des Flandres*, où les trois personnages centraux (Georges, Iglésia et Blum) sont grièvement blessés à la bouche. Blum prisonnier saigne de la bouche, et disparaît immédiatement après : la bouche blessée annonce seule sa mort probable, sans doute par tuberculose²². Dans *Le Jardin des Plantes* également, le saignement par la bouche est interprété par « S. » comme signe d'une mort prochaine. Enfin, une configuration métaphorique cohérente, dans tous les romans, fait de la mort une ingestion plus ou moins fantasmatique : disparaître, c'est être mangé par le temps, par la boue, par les rats, par les vers, par le grignotement des insectes, par la guerre, etc... Bref, la dévoration qui devait faire accéder directement aux mystérieux organes internes de l'autre porte en elle la dévoration du soi qui mène à la mort.

L'organe buccal est constitué d'un plein et d'un vide. A son image, la quête de présence eucharistique s'accompagne d'un constat de disparition, comme si la modernité faisait son deuil du mystère de l'être sans cesser pour autant d'y rêver.

²⁰ Sur la définition de ce terme, voir *infra*.

²¹ *Corpus*, *op. cit.*, p. 66.

²² « donc suffisamment de lumière pour qu'il pût voir le mouchoir que Blum tenait devant sa bouche, et que le mouchoir était presque noir, mais pas de saleté, c'est-à-dire que si les ampoules avaient été plus fortes il aurait pu voir qu'il était rouge, [...] et il ne l'avait plus jamais revu », p. 87.

Opus corpus

On ne peut toutefois s'en tenir là, ne serait-ce que parce que la configuration buccale que nous venons de mettre au jour ne fait pas vraiment droit au fait que nous avons bien affaire à un texte formé de mots. Or, d'un point de vue textuel justement, la bouche joue un rôle particulier, et c'est peut-être là, dans sa fonction littéraire, qu'il y a bien un discours de l'organe.

Dans plusieurs textes simoniens, la lexie « bouche » et son champ notionnel joue un rôle textuel central : c'est elle qui, à maintes reprises, opère les sutures entre des séquences textuelles hétérogènes. Elle fait ainsi partie au premier chef de ces mots « nœuds de signification », selon l'expression que Simon a reprise à Lacan, qui confèrent une logique interne aux enchaînements des diverses strates mémorielles. On n'en donnera que quelques exemples, mais ils sont très nombreux dans l'ensemble de l'œuvre²³. La troisième partie de la *Route des Flandres* que nous avons déjà largement évoquée, fait alterner diverses strates temporelles, comme la nuit avec Corinne, l'heure passée dans le fossé, le moment où les soldats capturés par les allemands sont parqués dans un champ, et celui où Georges s'échappe du camp de prisonniers. Ces diverses séquences, qui sont chronologiquement et thématiquement hétérogènes, se succèdent sans hiatus : on passe de l'une à l'autre grâce à des jeux textuels autour des fonctions buccales. Les soldats allongés tentent de manger l'herbe, ce qui fait lien avec la scène du fossé où Georges mange les pissenlits par la racine, ce qui permet de glisser par un jeu de mots vers la scène sexuelle, qui à son tour, par double sens autour du terme « gland », rappelle le moment où Georges évadé ramasse des glands pour les manger, les transitions s'effectuant souvent au milieu d'une phrase. De la même façon, dans *La Bataille de Pharsale*, de nombreuses séquences sont suturées par des images de la bouche, et en particulier par un fragment de version latine où un soldat reçoit un coup de lance dans la bouche, ce qui fait aussi lien vers les séquences de sexualité orale²⁴ ; de la même façon, la scène du salaire des ouvriers, où le personnage imagine son oncle payer ceux-ci en déposant une obole dans leur bouche, fait lien vers la séquence suivante, où il faut payer la préposée aux urinoirs de la « bouche » de métro²⁵. On pourrait mener une analyse similaire pour *Le Jardin des Plantes*.

C'est peut-être ici que la bouche permet une vraie réconciliation entre l'ordre langagier et l'ordre organique. Du point de vue de son fonctionnement textuel, elle gomme les frontières narratives et permet aux séquences de s'interpénétrer librement. Elle soutient une esthétique du continu qui est aussi une dynamique de jouissance, et qui obéit à une certaine logique organique. On

²³ Nous revoyons au cinquième chapitre de notre thèse, *La voix dans l'œuvre de Claude Simon*, à paraître chez H. Champion.

²⁴ Par exemple ici, où le texte fait alterner une scène de fellation, la version latine et le souvenir d'un soldat fou rencontré lors des classes : « et elle suspendue sous son ventre gracie le buvant enfoncé *dans la bouche un coup de glaive si violent que la pointe en ressortit par* chancelant la bouche ouverte proférant d'incompréhensibles menaces le sabre qu'il faisait tourner au-dessus de sa tête étincelant », p. 75.

²⁵ « Comme une sorte de nourriture, de viatique qu'ils seraient venus recevoir de sa main, ces pièces que l'on glissait autrefois dans la bouche de ceux qui devaient payer leur passage à travers... Alors sans doute plus que le prix d'un simple ticket de métro », p. 17.

peut d'ailleurs rappeler que dans la théorisation de Ricardou, ces sutures entre séquences narratives hétérogènes sont appelées « transit », transit textuel à l'image du transit alimentaire, flux progressif de matière en transformation. Le texte transitaire, lié par la bouche, est fidèle à une image de corps non plus cortical mais ouvert, c'est un discours du toucher où chaque partie touche à l'autre. Une œuvre du corps comme toucher, comme corps ouvert : *opus corpus*, pour reprendre encore l'expression de Nancy, et l'on pourrait expliciter en précisant : *opus apertum corpus*, et non plus *opus opertum corpus*. Non plus l'œuvre du corps mystérieux, voilé, fermé, mais l'œuvre fidèle à un corps ouvert (*apertum*), un corps en circulation, un corps en-dedans et au-dehors, sans hiatus, sans peau à percer et à découper pour ouvrir le corps interne. En quelque sorte, c'est la suture contre la coupure : bouche écrite contre boucherie.

Il y a une complexe dialectique de la bouche à l'œuvre dans le texte simonien : thématiquement, elle se donne comme alternative à la logique rationnelle et culturelle du discours, en tentant de réancrer celui-ci dans un ensemble organique et pulsionnel. Mais ce faisant, elle prend place dans le schème général du mystère qui fait du corps le signe d'un sens, sens qu'il faut alors dévoiler par la dévoration, la consommation du mystère incarné. Il faut percer le voile, l'apparence, la croûte, le cortex, pour parvenir à la jouissance supposée de la connaissance organique. Au contraire, la bouche écrite, la bouche comme opérateur textuel de transit, d'ouverture, de circulation, sort du schème du cortex et de son percement. L'écriture résout en partie l'aporie du corps, le corps-texte répond au cortex en proposant une autre logique organique, qui n'est pas vraiment celle de la pénétration mais celle de l'ouvert, de la réversibilité du dedans et du dehors. Elle impose ce faisant un nouveau positionnement des instances subjectives.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : RIOUX-WATINE Marie-Albane, « La bouche, orée du corps interne : sur Claude Simon », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 26-34.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [marie.watine★parisfree.com](mailto:marie.watine@parisfree.com)

Karin Bernfeld
(Paris 7)

Écriture autobiographique de l'anorexie-boulimie : les paradoxes du corps interne

L'anorexie est aujourd'hui une maladie très médiatisée. Les corps décharnés exercent une certaine fascination et, dans les dernières décennies, les pathologies que sont l'anorexie et la boulimie se sont tellement répandues que certains y voient une épidémie, un « syndrome ethnique » selon l'expression de Georges Devereux : un prolongement direct, une exagération d'attitudes couramment répandues dans la population, comme si certains troubles, certaines maladies exprimaient les contradictions fondamentales de la société. Un syndrome serait donc lié à une culture dont il résumerait et symboliserait des significations et des normes comportementales fondamentales. Car même si, bien sûr, des cas d'anorexie-boulimie ont été authentifiés bien avant la surmédiatisation du phénomène¹, bien avant les sites Internet prônant l'anorexie comme un art de vivre, il semblerait qu'aujourd'hui, à travers cette « épidémie » supposée, ces nouveaux corps aient des choses à nous apprendre et à nous dire.

Nous travaillons ici sur des écrits autobiographiques, des écritures « ordinaires », des récits parfois inédits. Retrouver le texte c'est s'éloigner du télévisuel qui, plus encore que la science, réduit les individus à des cas. Dans l'écriture, c'est la singularité, l'individualité qui prévaut, et les vérités qui ressortent de l'ensemble des témoignages écrits n'a en aucun cas le caractère caricatural et réducteur du reportage.

¹ De nombreux ouvrages ont été publiés sur le lien entre mysticisme et anorexie, et l'on débat pour savoir si oui ou non on peut considérer les saintes du Moyen-Âge comme des anorexiques. Cf. notamment Rudolph Bell, *L'anorexie sainte. Jeûne et mysticisme du Moyen Âge à nos jours* [Chicago, 1985], trad. française, PUF, 1994 et Eric Bidaud, *Anorexie mentale, ascèse mystique*, Paris, Denoël, 1987.

Langage et interprétations : le discours sur leurs organes

Si manger est une nécessité, un besoin, une pulsion indispensable à notre survie, dans l'anorexie et la boulimie, cet élan vital ne semble plus inné, peut disparaître ou être dénaturé. C'est pourquoi dans l'acte des anorexiques, qui « se laissent mourir de faim [...] il y a [...] quelque chose qui semble contraire à l'instinct naturel de conservation². »

Le mot anorexie désignant l'absence ou la perte d'appétit, on a souvent souligné son impropriété car plutôt que d'absence d'appétit, il s'agit plutôt d'un refus, d'une impossibilité à se nourrir, sans aucune explication physiologique. La boulimie, qui a pu être vue comme l'inverse de l'anorexie, est en vérité très liée à celle-ci. Dans la majorité des textes, il y a très souvent alternance ou coexistence des deux types de comportements.

Contrairement à ce qu'on peut croire, la boulimie n'est pas véritablement un acte alimentaire, et c'est ici que se trouve son enjeu : « le fait boulimique, dans la façon de manger et dans ce qui est mangé, est dénoncé par ceux qui l'accomplissent comme allant à l'encontre de l'idée de nutrition³. » Dans ce creux interne, il n'y a pas de faim, pas de désir réel, pas de satisfaction. Il y a un paradoxe de la crise boulimique car, comme le souligne Laurence Igouin, dans la crise, ce qui est mangé est à la fois de la nourriture et pas de la nourriture. L'opposition ne se joue pas entre une classe d'aliments et une autre – du bon ou du mauvais – mais sur l'opposition entre ce qui est mangé et le concept. Dans la déclaration des boulimiques, il y a un « évanouissement du référent dans une représentation qui dénonce son propre semblant⁴. » Cette analyse fait appel à celle du tableau de Magritte par Foucault⁵ : comme sur le tableau de Magritte où une pomme est représentée avec l'inscription *ceci n'est pas une pomme*, dans la boulimie la nourriture mangée n'est pas réellement conçue comme de la nourriture. C'est pourquoi le langage est mis à mal, « le rapport de la chose et du mot se trouve posé au centre même » de la problématique, car dans tous les témoignages de boulimiques « bien que la nourriture figure [...] – elle est même mangée – elle y est d'une certaine manière impensable ». Avec la crise boulimique on entre dans quelque chose de l'ordre de l'inconcevable, « la boulimie [nous] précipite dans l'*innommable*⁶ », et c'est le premier des paradoxes.

² Hilde Bruch, *Les Yeux et le ventre*, 1973, trad. française, Paris, Editions Payot, 1975, p. 15.

³ Laurence Igouin, *La Boulimie et son infortune*, Paris, P.U.F., 1989, p. 134

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Saint-Clément, Editions Fata Morgana, 1973.

⁶ *Ibid.*

Une des particularités de l'anorexie et de la boulimie se situe dans un entre-deux : dispositions de l'esprit qui ont des conséquences sur le corps⁷, « maladies » – désignation à utiliser avec beaucoup de précautions – où le corps entraîne l'esprit aux frontières de la folie, et réinterroge sans cesse le dualisme.

Certes, si on considère que la dénutrition tue dans le monde des dizaines de millions de personnes chaque année et que plusieurs milliards d'individus souffrent de carences dues à la pauvreté, ces maladies ressortent comme des caprices de privilégiés, des *maladies de riches* mais peut-être que le *scandale* de l'anorexie-boulimie apparaît là aussi : des jeunes qui s'affament ou qui se gavent pour vomir au milieu de l'abondance, des femmes prêtes à mourir pour ne pas grossir... Mais ne nous y trompons pas : l'anorexie mentale a le taux de mortalité le plus élevé de tous les troubles psychiatriques, et surtout elle ne touche pas seulement les milieux sociaux favorisés ou les pays riches (même si elle y est plus visible, ailleurs on ne s'en préoccupe pas). Remarquons aussi que cette image de l'anorexique « scandaleuse » peut très facilement devenir une figure héroïque si quelque vocation ou quelque engagement s'y superpose, et que le jeûne protestataire a également une longue histoire dans nos civilisations...

Malgré l'objection selon laquelle l'anorexie a toujours existé quelles que soient les époques, tous les analystes finissent par s'accorder sur le renforcement et la banalisation d'une pathologie en constante augmentation, y compris avant la puberté. On peut lire avec une certaine inquiétude le témoignage d'une pédiatre qui voit désormais dans son hôpital en moyenne deux enfants anorexiques par mois, alors qu'il y a vingt cinq ans elle n'en voyait qu'un par an. Une étude de janvier 2001 sur des fillettes de cinq ans révélait qu'elles avaient toutes déjà peur de grossir⁸. Après des siècles de valorisation du jeûne et de la privation par les religions, la minceur est, comme le dit avec esprit un sociologue, un nouveau « Graal, la forme moderne de la sainteté. »⁹ L'anorexie-boulimie est peut-être devenue une pratique sociale comme une autre et la frontière entre le normal et le déviant est de plus en plus difficile à situer. Comme le suggère Marya Hornbacher, aujourd'hui « le corps anorexique exerce une attraction [...] puissante [...]. A mesure que l'Américain moyen devient plus gros, la fascination pour le corps anorexique croît¹⁰. » Et, lorsque la narratrice de ces mémoires atteint trente kilos, elle « exhibe [s]es bras squelettiques comme si c'était une nouvelle robe¹¹. »

Il est judicieux d'écouter ce que nous disent certaines féministes qui dénoncent les appellations :

⁷ Plusieurs auteurs de ce corpus sont décédés suite à leur anorexie.

⁸ Marie-France Leheuzey, *L'enfant anorexique*, Paris, Editions Odile Jacob, 2003.

⁹ Claude Fischler, « La symbolique du gros » in *Communications, Revue de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, n° 45, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 275.

¹⁰ Marya Hornbacher, *Piégée* [Etats-Unis, 1998], trad. française Editions Bayard, 1999, p. 128.

¹¹ *Ibid.*, p. 177.

Ce qui dérange dans le terme d'« anorexie mentale » c'est qu'il implique une sorte de déficience psychologique personnelle et individuelle [...]. Cette approche pose problème car elle permet non seulement d'ignorer le véritable message que l'anorexique tente de communiquer, mais également d'écarter l'anorexie de l'expérience commune de la population féminine. En présentant l'anorexique comme une malade mentale, la société moderne limite son expression à une déficience psychique [...].

Les anorexiques ne sont pas “folles” mais [...] elles expriment seulement d'une manière extrême ce que quasiment toute femme de nos sociétés, à un moment ou à un autre, va ressentir à propos du fait d'être femme, et à propos de son poids et de son corps¹².

Je tâcherais de ne pas parler pas de l'anorexie au féminin pluriel. Malgré le beau néologisme d'Isabelle Meuret parlant des récits d'anorexiques comme d'une écriture « faminine¹³ », et même si la prévalence, quasi-exclusive, de témoignages féminins est réelle. Car de même qu'on a voulu faire croire que l'hystérie – de par son étymologie –, était un symptôme exclusivement féminin, on envisage les troubles alimentaires uniquement comme des maladies féminines – concernant seulement des femmes, et surtout des adolescentes. Or, il y a aussi des hommes anorexiques-boulimiques. Comme le confessait récemment un homme anorexique qui n'avait jamais été diagnostiqué comme tel, avoir une maladie dont un des critères est l'absence ou la perte de règles, une « maladie de femme », dépassait l'entendement et n'était sans doute pas admissible pour un homme, hétérosexuel et père de surcroît.

Méfions-nous aussi de tous les signifiants que l'on peut trouver, afin de ne pas tomber dans l'écueil qu'Isabelle Meuret souligne :

Une épidémie d'interprétations a pris le dessus sur l'épidémie d'anorexie elle-même. Le trouble du comportement alimentaire (*eating disorder*) est devenu un trouble de la lecture (*reading disorder*), à savoir une obsession à vouloir déchiffrer les hiéroglyphes du corps émacié et à enfermer l'anorexique dans un diagnostic où elle peine à se reconnaître¹⁴.

On pourra donc tout interpréter à volonté. Et chacun affirmera sa signification personnelle, comme le souligne le médecin auteur de *Je mange donc je suis* :

Tour à tour, et selon les auteurs, le refus de la nourriture symbolisera la haine et le rejet de la mère [...], la peur des relations incestueuses ou la peur d'être engrossée par fécondation orale [...] Inversement, les fringales boulimiques signifieront un refus ou une peur de la sexualité génitale [...] ou bien un désir de grossesse avec fantasme de fécondation orale [...]. Richesse symbolique, donc. Et même, [...] polyvalence symbolique. L'acte alimentaire est central dans le comportement humain, à un point tel qu'il se prête à une infinité d'interprétations symboliques, la plupart du temps parfaitement contradictoires¹⁵.

¹² Nathalie Fraise, *L'Anorexie mentale et le jeûne mystique du Moyen-Age : faim, foi et pouvoir*, Editions L'Harmattan, 2000, p. 94-98. Cf. aussi Marilyn Lawrence, *The Anorexic experience*, London, The Women's Press, 1984.

¹³ Isabelle Meuret, « Écriture *faminine* : trouble du comportement littéraire », in : *Écriture et maladie*, Paris, Editions Imago, 2003, p. 221.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Gérard Apfeldorfer, *Je mange, donc je suis – Surpoids et troubles du comportement alimentaire*, Paris, Editions Payot, 2002, p. 36.

Dans ces contradictions, comme le remarque si justement Gérard Apfeldorfer, « manger est le symbole de tout et tout est le symbole de manger [...]. L'aliment est le joker du psychanalyste¹⁶ » quand il n'a plus rien à dire.

Si de leur côté les psychanalystes tentent d'expliquer, voire de guérir et aider celles qui ne demandent rien (selon l'expression célèbre de Lacan, l'anorexique est celle qui veut le *rien*), c'est donc par le texte que nous abordons la vérité de ce vécu interne : le texte est, à l'inverse des analyses plaquées des spécialistes, un lieu de réappropriation où le sujet pour qui le corps a tenu lieu de texte tente de reprendre une forme, une identité au-delà du spectaculaire. Après avoir écouté ce que ces témoignages disent du corps interne, nous essaierons d'y lire et comprendre en quoi l'anorexie et la boulimie seraient une expression non seulement d'un individu mais du groupe dans lequel il vit. Quel discours sous-tend les organes martyrisés des anorexiques-boulimiques ? Que disent ces témoignages du corps qui peuvent refléter ce que chacun d'entre nous ressent ?

Le corps interne et son discours

Du corps en trop au « corps absent¹⁷ »

Les croyances anorexiques et les perceptions de l'intériorité sont extrêmes, posant sans cesse la question des frontières entre l'intérieur et l'extérieur. Si, comme l'écrit David Le Breton, « le corps est pour l'homme le premier lieu d'étonnement d'être soi. La condition humaine est corporelle, mais le rapport à l'incarnation n'est jamais tout à fait résolu¹⁸ », on est ici, avec l'anorexie-boulimie, au cœur de cette problématique ancrée dans un héritage platonicien et judéo-chrétien qui induit la dichotomie corps-esprit. Le partage reste inégal :

Dans la civilisation occidentale, avec Platon, Paul de Tarse et Descartes, ce partage s'est fait injustement : tout le bien était dans l'esprit et tout le mal dans le corps. C'était lui qui était fondamentalement vicié et corrompu en gardant les traces du péché originel. Il en est découlé un mépris du corps et de toutes les fonctions corporelles qui apparaissent sales, impures ou tentatrices. Ce corps inférieur et tenu en suspicion était subordonné à l'esprit ; on devait le dompter, le dresser, le juguler. Ce mépris du corps a mené dans notre civilisation à sa haine et son oubli : un désir d'angélisme (ou d'esprit sans corps) a couru au fil des siècles.¹⁹

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Maurice Corcos, *Le Corps absent – Approche psychosomatique des troubles des conduites alimentaires*, Paris, Editions Dunod, 2000.

¹⁸ David Le Breton, *La Peau et la trace*, Paris, Editions Métailié, 2003, p. 16.

¹⁹ Marc-Alain Descamps, *L'Invention du corps*, Paris, P.U.F., p. 11.

C'est ce mépris du corps, cette volonté de le dresser, le juguler, qui apparaît dans tous ces textes : il y a le corps d'un côté et le moi, l'esprit, de l'autre. Le corps et l'âme sont séparés et à jamais irréconciliables. Marya Hornbacher témoigne :

Dès l'enfance [...] j'ai appris [...] que le corps – mon corps – était une chose dangereuse : quelque chose de sombre, d'humide, voire [...] de sale. Et de silencieux [...]. Je ne lui faisais pas confiance. Il me semblait déloyal. Je l'observais d'un œil circonspect²⁰.

L'aspect extérieur n'est jamais un reflet de l'intérieur. On trouve dans tous ces récits des exemples de cette révolte : « cette chose ne peut pas être moi²¹ » ; « je vous jure que ce n'est pas moi ! Ce ne peut pas être moi !²² » ; « c'est à quatre ans que je suis tombée dans le miroir [...] j'ai senti mon cerveau se fendre : je ne /a reconnaissais pas. J'étais divisée en deux : le moi dans ma tête et la fille dans le miroir [...] "c'est pas moi, pas moi, pas moi"²³ ».

Puisque le corps n'est pas le moi, il va falloir le faire disparaître : « A quatre ans, je regarde mon corps, mortifiée de l'arrondi du ventre et des cuisses. Je me dis que ça ne va pas : mon corps est tout simplement trop²⁴. » Marya Hornbacher nous dit également qu'elle voulait « devenir quelqu'un pour qui le corps arrivait en deuxième place, après l'esprit, [elle voulait] qu[e son corps] disparaisse pour [...] devenir un pur esprit²⁵ ». A trente-trois ans, une autre anorexique écrit qu'elle vit « une dysharmonie interne de trente-trois ans²⁶ ». Elle se dit « dédoublée à jamais, [elle] souhaiterai[t] être une entité désincarnée²⁷ ». Elle s'exclame ensuite : « oui à la vie sans corps !²⁸ »

Le corps est pour tous ces auteurs une prison dont il faut se libérer. Ainsi Valérie Rodrigue s'interroge : « Est-il possible de devenir un jour un esprit évanescent et libre ?²⁹ ». Et dans son journal un homme anorexique écrit qu'il souhaite « être une âme, rien qu'une âme³⁰ ». Il finit par avouer : « J'ai peur de mon corps, de sa matérialité. Je voudrais le faire disparaître », « Je suis terrorisé par le biologique. »

Toutes les techniques seront bonnes pour se débarrasser de ce corps superflu, de ce qui le rend plus lourd, plus présent.

²⁰ Marya Hornbacher, *op. cit.*, p. 22.

²¹ Sheila Mac Leod, *Anorexique* [Etats-Unis, 1981], trad. française, éd. Aubier, 1982, p. 61.

²² Anne Colmerauer, *Meurs la faim*, Paris, Gallimard, 1999, p. 117.

²³ Marya Hornbacher, *op. cit.*, p. 23.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 109.

²⁶ Alice Blot, *Témoignage d'une anorexique ou une vie à la dérive*, Paris, Editic, 1994, p. 42.

²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁹ Valérie Rodrigue, *La Peau à l'envers*, Paris, Editions Robert Laffont, 1989, p. 97.

³⁰ Alain Barcat, *Journal*, inédit, Archives de l'Association Pour l'Autobiographie, n° 2045.

Du corps-tube au « corps sans organe³¹ »

Manger, incorporer, c'est « prendre les choses extérieures [...] pour les faire siennes, pour les assimiler³². » Or, cet extérieur qui pénètre à l'intérieur peut être vécu comme une souillure, un viol. Le champ lexical de la pureté et de la saleté est omniprésent, voire obsessionnel dans tous ces textes. Marta Aleksandra Balinska se remémore les débuts de son anorexie dans ces termes : « un sentiment de culpabilité totalement insupportable par rapport à l'aliment absorbé, souillant ce que je considérais être la pureté intérieure³³. » Marya Hornbacher se rappelle : « En sixième, j'ai commencé à sauter des repas pour "purifier mon système"³⁴. » Il s'agit de faire le vide, de se purifier par tous les moyens, d'avoir « un estomac vide dans un corps propre³⁵ ». Alain Barcat nous détaille sa purification :

Je surveille étroitement les entrées pour ouvrir au maximum les sorties [...]
Je fais pipi dans un grand verre devant la glace. Ce sera encore ça de moins sur la balance [...]
Pisser... pisser une rivière, pisser la Loire entière [...] pisser toute ma substance, tout mon corps.³⁶

Le corps entier devient un tube à nettoyer, comme dans cet extrait significatif de Valérie Rodrigue :

Je voudrais tant être un tunnel filiforme, cylindrique et aseptisé. Avant d'atteindre ce summum de perfection, il me faudra des années d'efforts pour nettoyer mon intérieur, le purifier à l'aide de puissants laxatifs.³⁷

En vérité, l'intrusion est ressentie comme un risque, et un fantasme de déformation par l'objet externe menace au point de frôler ce que Mara Selvini-Palazzoli a qualifié d'une paranoïa vis-à-vis de son propre corps, dont seul le contrôle en le réduisant au maximum de ses exigences peut libérer.

« Tout ce que j'ai ingéré m'a pourri l'intérieur. La graisse m'a [...] envahie. Je suis énorme et difforme³⁸ », écrit une jeune femme, « Mon ventre va exploser. Mes membres grossissent, je ne me reconnais plus. Je ne me sens plus, la nourriture me

³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

³² Bernard Brusset, *L'Assiette et le miroir*, Toulouse, Editions Privat, 1977, p. 26.

³³ Marta Aleksandra Balinska, *Retour à la vie – Quinze ans d'anorexie*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 41.

³⁴ *Op. cit.*, p. 61.

³⁵ Alain Barcat, *op. cit.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Op. cit.*, p. 97.

³⁸ Valérie Pierre, *Anorexie – la quête du vide et de la transparence*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 156.

subtilise mon corps. Je ne sais plus ce qui se passe dans mon ventre, elle en a pris possession. Je meurs de l'intérieur par l'intérieur³⁹. » L'image de la graisse en train d'envahir sournoisement tous les tissus est également un leitmotiv de ces récits.

Un « corps-tube », une perception accentuée du vide, le jeu du vide/plein, c'est un corps que l'on remplit et qu'on vide, rien ne manque dans les descriptions de ce gavage et des techniques de purges (vomissements, laxatifs...). On boit de l'eau – dix litres par jour – jusqu'à en mourir. L'individu contenant devient le contenu supposé si le vide ne se fait pas : « Je garde toute cette merde à l'intérieur de mon ventre, je deviens merde⁴⁰. » Le sentiment de saleté va se transformer en une suite d'actes de destruction interne : « elle se lave encore et encore, elle boit, et elle rince l'intérieur de son corps. Elle est, elle sera bientôt propre. Elle croit percevoir son corps, le dedans et le dehors, séparés par une mince cloison, elle récure avec brutalité cet objet intenable. »⁴¹ « Pour détruire plus vite cet estomac exigeant, [...] j'avale des verres de vinaigre à jeun [...]. Je cherche le produit décapant et amer apte à tuer cet organe monstrueusement présent⁴². » Ici, le monstre est encore intérieur, on rêve d'un corps sans organe, à défaut on le récure comme ce qui leur semble être une tuyauterie désaffectée.

Corps absent ou corps sans organe – dans les descriptions de ces textes nous ne sommes jamais loin d'Artaud et Deleuze. Parfois certains éprouvent dans les vomissements volontaires une jouissance démesurée, hallucinatoire :

[C'est une] régression vers l'utérus originel par le simple mouvement inverse de la nutrition [...] cette immersion dans le tout vivant se touche, se goûte, se sent avec le nez, se ressent avec le tube digestif tout entier. C'est comme une extension de cet "extérieur secret", replié, refermé sur lui-même des muqueuses digestives vers l'extérieur sans limite du monde, [...] [c'est] comme si mon corps se reliait à toute la nature extérieure par le lien de cette matière qui sortait de moi comme un conduit ouvert entre l'intérieur de moi et l'extérieur vivant avec une sorte d'abolition des frontières qui me définissent par rapport au reste du monde⁴³.

Et si, pour certains, manger c'est dévorer le monde et « s'approprier l'univers⁴⁴ », pour cet homme, « vomir [c'est] comme un accroissement par extension, [une] confusion avec l'ensemble du monde vivant qui nous entoure⁴⁵. »

Le corps finit par envahir tout l'espace, la peau est à l'envers, comme dans le roman de Valérie Rodrigue qui explicite son titre : « J'ai l'impression d'être montée à l'envers. Lisse au dehors comme une chair privée de sensation⁴⁶. » D'ailleurs, cette image

³⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁰ Audrey Raveglia, *Jeûne fille*, Paris, Editions Balland, 2001, p. 184.

⁴¹ Geneviève Brisac, *Petite*, Paris, Editions de l'Olivier, p. 76.

⁴² Valérie Rodrigue, *op. cit.*, p. 97.

⁴³ Alain Barcat, *op. cit.*

⁴⁴ Karin Bernfeld, *Apologie de la passivité*, Paris, Editions Lattès, 1999, p. 11.

⁴⁵ Alain Barcat, *op. cit.*

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 146.

se retrouve dans les mots de l'auteur d'*Anorexie mon amour* qui écrit : « si je continuais comme ça je finirais retournée comme un gant, avec la peau à l'envers⁴⁷. » La peau est un mot-thème de tous ces récits : elle s'abîme, se distend, craque. La chair se répand à l'infini, les peaux éclatent. « Je suis du vide avec de la peau autour⁴⁸ », écrit Anne Colmerauer.

Ce corps interne est un lieu d'agonie où l'organique se vit dans la souffrance : il y a « des aigreurs d'estomac, [...] [une] haleine de putois, [des] glandes salivaires énormes⁴⁹. » De plus, à force de purges, l'estomac « menace de se trouer⁵⁰ », l'« œsophage [...] [est] perforé⁵¹ ». Le tube digestif n'est qu'un immense tuyau dévasté. On assiste alors à sa propre décomposition : « La coloscopie a révélé que mon intestin est abîmé. Que l'abus des laxatifs me le pèle, et si je continue à en prendre, je vais faire un trou dedans⁵² », « Assise sur la cuvette des WC, la tête entre les mains, je priais pour que mes intestins s'arrêtent de saigner. »⁵³ Le « cœur ratatiné comme une vieille pomme [...] [des] ovaires, profondément assoupis, [un] système immunitaire foutu⁵⁴ ». Et ce corps que l'on voulait absent devient omniprésent, il prend toute la place, sur le papier et dans l'existence même de l'individu.

Dans le journal intime, il n'y a plus que la balance qui compte, l'identité se résume à des chiffres et le corps n'est que ressassement du poids en kilos. A l'hôpital c'est exponentiel : la personne finit par se résumer à ce corps décharné qu'on doit gaver par un tuyau – la sonde entérale –, elle est réduite à l'organique, cet organique qui lui faisait si peur. Ne voulant pas être un corps, elle n'est plus que cela et se trouve réduite à des symptômes, un cas :

Trente-cinq degrés de température, huit de tension, aménorrhée, dérèglement du système pileux, escarres, ralentissement du pouls et de la pression sanguine, nous avons là tous les symptômes de la dénutrition⁵⁵.

Pire encore, les besoins corporels, qu'on voulait faire disparaître, n'ont jamais été aussi présents. L'illusion du contrôle est un piège. Les besoins corporels refont toujours surface, obsédants. Tous les témoignages concordent : « Je jure que la nourriture ne m'intéresse pas, que je n'ai pas faim, que je suis au-dessus, mais en réalité je ne pense qu'à ça. » L'aliment qu'on voulait éliminer oublier revient comme une gifle : « je voudrais oublier l'aliment, le faire disparaître de ma vie [...], mais, à le nier aussi

⁴⁷ Jackie Sinclair, *Anorexie mon amour*, traduit par l'auteur et Jean-Paul Godon, Thoiry, éd. Heures de France, 1999, p. 52.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁹ Valérie Rodrigue, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁵¹ Marya Hornbacher, *op. cit.*, p. 151.

⁵² Valérie Pierre, *op. cit.*, p. 125.

⁵³ Marya Hornbacher, *op. cit.*, p. 223.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁵⁵ Lou Delvig, *Jours sans faim*, Paris, Editions Grasset, 2001, p. 22.

farouchement, il se venge en s'imposant à mon esprit sans relâche⁵⁶. » Manger devient une obsession, ce qui n'était sans doute pas le « but » recherché à l'origine...

Ainsi, l'anorexique qui se veut désincarné est encore plus visible. Se voulant sans besoin, il n'est que cela, et le corps voulu comme absent, sans organe, se confond avec un tube envahissant, un ventre, une bouche : « elle est une bouche immense, elle n'est plus qu'une bouche⁵⁷ »

Un syndrome reflet du monde ?

D'une pratique sociale au trouble ethnique le sens des organes

Pour la psychanalyse, le corps est le lieu de l'expression de l'inconscient, mais le corps sert aussi de miroir au monde qui l'entoure. Les analogies entre anorexie et hystérie ont souvent été soulignées, l'anorexique exhibant sa maigreur là où l'hystérique montrait ses convulsions : « le corps répercute les mythes collectifs. Le corps est un symbole dont use une société pour parler de ses fantasmes⁵⁸ ». On peut donc trouver et voir dans le corps anorexique des sens sociologiques variés et complémentaires.

En s'appuyant sur Baudrillard et la critique de la société de consommation par exemple, l'anorexie-boulimie pourrait refléter les paradoxes de notre monde contemporain. Notre société et ses « obsessions collectives relatives au corps [...], [cette] entreprise d'auto-répression », cette « pulsion agressive [...] qui alimente cet acharnement autodestructif irrépressible »⁵⁹, trouveraient un accomplissement total dans ces syndromes extrêmes. Les régimes et la maîtrise de soi participent de ce discours paradoxal de la société occidentale où la beauté ne saurait être que mince, voire maigre, décharnée. A l'image de ces autobiographies d'anorexiques, pour le monde moderne, le corps est l'ennemi.

Le corps devient [...] cet objet menaçant qu'il faut surveiller, réduire, mortifier [...], les yeux fixés sur les modèles [...] décharnés de *Vogue*, où l'on peut déchiffrer toute l'agressivité inverse d'une société d'abondance envers son propre triomphalisme du corps, toute la dénégation véhémente de ses propres principes⁶⁰.

⁵⁶ Audrey Raveglia, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁷ Geneviève Brisac, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁸ Marc-Alain Descamps, *op. cit.*, p. 179-180.

⁵⁹ Jean Baudrillard, « Le plus bel objet de consommation : le corps », in *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970.

⁶⁰ *Ibid.*

On peut également s'interroger sur la question de la déviance et de la norme – car qu'est-ce qu'une maladie qui ne fait qu'exacerber des comportements socialement valorisés ? – et je renvoie ici aux travaux de Muriel Darmon, qui a expliqué comment on peut si facilement *devenir anorexique*⁶¹.

Les féministes américaines voient dans l'anorexie, comme nous l'avons évoqué, non pas une maladie, un syndrome, mais une lutte pour le pouvoir – « mon corps m'appartient j'en fais ce que je veux » – ; mais elles relèvent pertinemment qu'en voulant être autonome, l'anorexique devient dépendante, et qu'en cherchant à se détacher de sa féminité, elle devient une caricature de ce que la société attend d'elle : une femme diminuée, malade, faible et soumise⁶².

Enfin, pour ma part je trouve frappant que dans cette quête d'identité et d'individualité de tous les anorexiques et boulimiques qui écrivent, il y ait tant de ressemblances. Qu'à vouloir se distinguer, elles/ils deviennent si souvent similaires. Et combien aussi attentives/attentifs au corps interne, à l'écoute de leurs intérieurs, il y ait chez elles, chez eux, une quasi-impossibilité à dire le véritable ressenti, l'émotionnel. Peut-être que tant que la douleur, mentale, dans son unicité, ne pourra pas se dire, les organes continueront de parler... On pourra encore se demander, comme Alain Barcat : « où est le sens quand mon tube digestif existe plus impérativement que ma pensée⁶³ ? »

Les paradoxes de l'écriture du corps se révèlent donc dans ces autobiographies : poussant à l'extrême le dualisme corps/esprit, l'anorexique ne voudrait être qu'esprit là où il ne devient plus que corporalité. En voulant se désincarner, il incarne, en souhaitant disparaître, devenir invisible, l'anorexique rend visible, à tel point qu'on ne voit plus que lui dans sa disparition.

Si l'anorexie est symptomatique d'une société où tout ce qui ne se voit pas n'existe pas, le corps du boulimique, où tout est invisible, ne porte pas de message. Et si l'écriture n'est plus qu'un corps, écrit-on alors avec son sang, sa sueur, les mots sont-ils vomis ? L'organique devient une œuvre à part entière : « Mes pauvres écrits [...] ne peuvent dans le meilleur des cas que servir à nourrir des exégètes. C'est ma vie, c'est ma chair, c'est mon sang que j'offre à la dissection sociologique. »⁶⁴

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : BERNFELD Karine, « Ecriture autobiographique de l'anorexie-boulimie : les paradoxes du corps interne », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 35-45.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [kbernfeld★free.fr](mailto:kbernfeld@free.fr)

⁶¹ Muriel Darmon, *Devenir anorexique – une approche sociologique*, Paris, Editions La Découverte, 2003.

⁶² Cf. Susie Orbach, *Fat is a feminist issue*, Paddigton Press, New York, 1977.

⁶³ *Op.cit.*

⁶⁴ *Ibid.*

Émilie Frémond
(Toulouse 2)

Intérieurs surréalistes

d'un seul acte il acquiert tout un bouquet d'organes
courroie à transmission pédale et manivelle
cliquet vis et volant et ressort à boudin
voici le cœur le foie et voici la cervelle
Raymond Queneau, *Petite Cosmogonie portable*, VI^e chant

Les Champs magnétiques, qui inaugurent dans le surréalisme l'expérience de l'écriture automatique, s'ouvrent par un texte intitulé « La Glace sans tain » : la métaphore optique manifeste ainsi d'emblée la transgression des seuils qui constituent fantasmatiquement l'intégrité d'un sujet psychique et biologique. Qu'il s'agisse de la glace sans tain du corps ou de la conscience, la métaphore suppose que l'écran offre désormais à qui sait se placer du bon côté la possibilité de convertir la surface réfléchissante en fenêtre, et c'est une « fenêtre creusée dans la chair » du cœur que décrit dans ce même texte Soupault, fenêtre à travers laquelle s'invagine l'un des premiers paysages intérieurs du surréalisme¹. Si Breton a pu affirmer que, devant un tableau son premier souci était de savoir sur quoi donnait la fenêtre ainsi offerte au regard, force est de constater qu'il a dû estimer que la vue du corps interne n'était pas si belle. En effet, un rapide parcours du surréalisme bretonien permet de faire un premier constat : le « détail anatomique » offre un « aspect désobligeant », qu'il s'agit de « conjurer² », le plus souvent par le biais de l'analogie (et

¹ « La fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre cœur. On y voit un immense lac où viennent se poser à midi des libellules mordorées et odorantes comme les pivoines ». André Breton et Philippe Soupault, « La Glace sans tain », *Les Champs magnétiques*, [1920], in André Breton, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, tome I, p. 57. Édition désormais abrégée OC.

² Commentant l'œuvre graphique de Max Ernst, Breton fait l'éloge d'une illustration susceptible d'incarner la poétique du signe ascendant : « Le chef-d'œuvre du genre me paraît résider dans l'illustration de *La Médecine pittoresque* où l'artiste, acquis à l'esprit fouriériste, trouve le moyen de conjurer dans chacune de ses planches l'aspect désobligeant du détail anatomique par sa mise en rapport avec un élément le plus souvent emprunté au monde botanique et offrant avec le précédent une analogie de structure (ainsi d'une coupe de l'utérus composant avec un plant de tabac en fleurs). » André Breton, « Max Ernst, Œuvre graphique », [1950], *Fragments, Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, p. 166.

ce, en vertu de la poétique du « signe ascendant »). Bien que la notion d'« organique » constitue souvent dans son discours esthétique un critère d'appréciation majeur, l'organe ne s'incarne jamais au-delà des surfaces idéales du blason féminin ou disparaît au profit de « mondes intérieurs³. » C'est donc plutôt dans un surréalisme dissident ou marginal — par la violence de sa révolte (Michel Leiris, André Masson, Tristan Tzara) ou par les savoirs convoqués (Pierre Mabilie) — que se développe une réflexion sur le corps organique, un corps conçu d'abord en termes d'espace et de représentations, avant d'être l'objet d'une écoute et d'un échange. Il est vrai qu'à chercher dans le surréalisme quelques beaux organes, on eût pu croiser ici où là le con d'Irène, Jean-Foutre La Bite, la Comtesse de La Motte, Burette, La Paire-de-Jambes, personnages qui traversent avec truculence l'œuvre érotique d'Aragon⁴. J'ai choisi cependant de privilégier dans cette étude les organes moins immédiats du corps interne, où l'informe informulé devient pensée, et d'envisager les modulations de ce « cri organique de l'homme » par lequel Artaud définissait le surréalisme. La révolte surréaliste apparaît en effet indissociable de la conception d'un inconscient physique et l'émancipation de l'homme est envisagée à partir d'un modèle biologique : « le surréalisme a libéré de la vie, il a décongestionné physiquement de la vie, il a permis à un filet d'électricité précieux de venir animer des pierres, des sédiments inanimés⁵. » Cette matérialisation de l'inconscient qui hérite de certaines conceptions du romantisme allemand, de la révolte maldororienne, et d'un vitalisme renouvelé, suppose une mise en forme et en espace dont j'aimerais envisager ici quelques aspects. Une fois reliés, en guise de préambule, les fondements de la poétique surréaliste à la figuration de l'intériorité, j'examinerai les différents organes à partir desquels se concrétise la trajectoire (ou la circulation ?) du sens — cœur, cerveau ou viscères — pour tenter de comprendre en quoi ces organes informent, si ce n'est la conception du langage, du moins le discours poétique.

*

Je commencerai par rappeler la définition du premier *Manifeste*, que l'on ne se lasse pas de gloser : « Surréalisme : Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison⁶. » Au lieu d'exprimer une intimité, le surréalisme entend démonter et formuler le mécanisme d'engendrement de la pensée, donner à voir et à entendre un processus de germination et d'éclosion, « se reporter d'un bond » comme l'écrira plus tard Breton « à la naissance du signifiant⁷ » (où l'on voit le « signifiant » se substituer à « la

³ « La grande tentation de Kamrowski est d'établir la cosmographie des mondes intérieurs à l'homme, ce qui, bien entendu, n'est possible qu'en se référant constamment à l'observation des mouvements sidéraux. Cette démarche, dans le cadre de l'art, est, à ce jour, la seule accordée à celle des biologistes modernes, selon lesquels l'homme se maintient en rapport direct avec la nature, non seulement au moyen des organes de perception mais encore par l'action des rythmes viscéraux ». André Breton, « Gérôme Kamrowski », [1950], *Fragments, Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., pp. 228-29.

⁴ Louis Aragon, « Le con d'Irène », *La Défense de l'infini*, [1928] et « Les Aventures de Jean-Foutre La Bite », *En marge de « La Défense de l'infini »*, in *Œuvres romanesques complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1997.

⁵ Antonin Artaud, « Surréalisme et Révolution », [1936], *Messages révolutionnaires*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1980, tome VIII, pp. 144-145.

⁶ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, [1924], OC I, p. 328.

⁷ André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, [1953], in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 167.

pensée »). Or, cette démarche métadiscursive se traduit par une valorisation de la spontanéité (valeur cardinale du dadaïsme), signe d'un vitalisme alors prégnant dont l'influence majeure se traduit par une psychologie des profondeurs. Les « profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface » écrit Breton dans le premier *Manifeste* — et il s'agit bien de les « capter » — puis il réclame dans le *Second Manifeste* « la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés⁸. » Or, Tristan Tzara décrit dans *Grains et issues* une expérience assez semblable : « le domaine à explorer ne se trouvait pas plus loin qu'au centre de nous-même ». Et d'ajouter : « il sera dit une fois pour toutes que les excursions ne se produisent pas à partir de l'épiderme vers l'extérieur, mais en deçà des couches de graisse⁹. » Si l'inconscient n'apparaît pas littéralement, on perçoit cependant qu'il informe l'ensemble des discours et que son opacité constitutive le rapproche de celle du corps interne. Nouveau centre organisateur de la pensée et du langage, l'inconscient paraît commander tout ce qui échappe — l'automatisme de l'imaginaire, comme celui du corps — et la structure organique peut fournir une motivation matérielle à cette métaphorique des profondeurs. Ainsi, l'expression du fonctionnement de la pensée semble-t-elle conditionnée en amont, par le lieu de sa formation — les profondeurs de l'inconscient recouvrent-elles alors, ou croisent-elles seulement, les anfractuosités d'organes matriciels ? — et en aval, par le lieu de son émission. La bouche ou les pores peuvent alors constituer de véritables seuils de la vie organique, lieux de cristallisation où la « matière » interne (pensée ou émotion) se transforme en stigmates lyriques¹⁰. On comprend que les enjeux seront différents selon que, pour reprendre l'aphorisme de Tzara « la pensée se fait dans la bouche¹¹ » — conjonction improbable et matérielle de signifiants, mastication qui court-circuite toute intellection préalable —, selon que la pensée se fait dans le cerveau ou encore dans les entrailles, autant d'organes qui, en produisant ou en filtrant la pensée, commandent dans le surréalisme des esthétiques, mais aussi des axiologies différentes. Si l'identification du psychisme (et donc de l'inconscient) au cerveau semble pour beaucoup aller de soi, on peut noter certaines tentatives de décentrer, ou plutôt de recentrer, l'origine de la matière mentale et de la perception dans les viscères. Les organes bénéficient ainsi, à divers degrés, d'une entreprise de rematérialisation de l'intériorité dont le parcours suivant a pour ambition d'éclairer les zones électives.

⁸ Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 316 et *Second Manifeste du surréalisme*, [1930], OC I, p. 791.

⁹ Tristan Tzara, « Des réalités nocturnes et diurnes », *Grains et issues*, [1935], édition établie par Henri Béhar, Flammarion, 1975-1979, tome 3, p. 38 et « De fond en comble la clarté », *ibid.*, p. 85. Édition désormais abrégée OC.

¹⁰ Voir à cet égard le conte de Georges Limbour, « L'Acteur du Lancashire ou l'Illustre cheval blanc », [1925], repris dans *Contes et récits*, Gallimard, 1973, p. 19 : « des traces de coups apparurent en tous les points du corps où la sensibilité de Paméla avait été dernièrement atteinte : la hanche où le défi avait pris son point d'appui, les reins qui l'avaient retenue pour un sourire vertical équilibré sur les dents, l'épaule qui avait soutenu une confiance, la ceinture où l'avait agrippée la mort, la gorge où sa main l'avait priée d'être moins lourde, une barre qui soulignait le cœur et les baisers de son amant si pâmant que le sang qui les avait reçus n'avait plus voulu qu'y mourir. » Voir également *Aurora* : « les ecchymoses bleutées qui se forment chaque fois qu'un coup, comme un aimant magique, fait monter à la surface des corps le vrai métal de décomposition ». Michel Leiris, *Aurora*, [1939], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973, p. 46. Les manifestations de la vie intérieure peuvent aller jusqu'à s'extérioriser en organe externe : « Ses vagues de joie et de tristesse, de fumée et de feu, de oui et de non, venaient en effet de se déposer sur le flanc de la cime glacée, sous forme d'une gigantesque main, faite de terre arable et de grès rose mêlé. Aucun des fils venus du sommet n'effleurait la moindre parcelle de cet organe et les cinq doigts restaient grand ouverts dans le vent ». *Ibid.*, p. 148.

¹¹ Tristan Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », [1921] in *Sept manifestes dada*, OC, tome 1, p. 379.

avec un cœur comme valise¹²...

Commençons par le cœur pour l'évacuer assez rapidement, tant il semble constituer un centre de l'intériorité dégradé, rejeté comme lieu commun romantique (et ce, déjà à la fin du XIX^e siècle si l'on songe à la « Complainte-Litanies de mon Sacré-Cœur » de Laforgue). Tzara, dans *L'Homme approximatif*, stigmatise ainsi l'organe de la vieillesse poétique: « Le cœur une pierre lourde que les noyés s'attachent / te tient au fond des inexprimables correspondances¹³. » Les organes apparaissent le plus souvent, à l'exception de la bouche, comme autant de « cellules », terme polysémique auquel Tzara semble rendre son sens premier: « que le sang jaillisse en toi de la plus neuve bouche l'astronomie/ et se répande dans chaque cellule de prisons anatomiques¹⁴. » L'organe longtemps considéré comme le siège de l'affectivité semble empêcher toute remontée du fonds primitif. Dans la définition du *Glossaire*, j'y serre mes gloses — « c'est haut ! sa cohue erre¹⁵ » — c'est par sa hauteur (contrairement aux viscères), son désordre et son errance que le cœur est caractérisé, soit un renversement de la maîtrise et de l'autonomie supposées. Seul André Masson semble renouer, dans les années quarante, avec la topique du cœur, la poitrine laissant jaillir dans les planches des *Mythologies* et de *Anatomie de mon univers* « mille soleils foudroyants » par une conjonction chez l'artiste de la philosophie antique, de l'œuvre de Vinci et de la pensée occultiste¹⁶. Faut-il voir dans ce désintérêt un refus de poursuivre les vieilles antinomies au sein desquelles l'organe a pu prendre place, ou le défaut structurel d'un organe réduit à n'être qu'un lieu de passage ? Le rythme caractéristique de l'organe — l'alternance diastole-systole — pourra même, chez Mabille, être détourné au profit de la conception d'un inconscient organique. Leiris enfin, définit l'écoeurement comme « la seule fonction sainte de l'homme » et l'on voit bien ici qu'il s'agit de mettre au premier plan l'estomac plutôt que le cœur, l'estomac devenant l'organe emblématique d'une capacité de refus et de révélation, « puisque grâce à lui [l'homme] rejette les aliments, abandonne le masque derrière lequel il voulait dissimuler son affreuse laideur¹⁷. » Le cœur, saturé par ses trop nombreuses métonymies, s'essouffle donc, dès lors qu'il s'agit pour ce surréalisme radical, de matérialiser et de revitaliser le *travail* de la pensée.

¹² Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, [1931], Chant II, OC 2, p. 84.

¹³ *Ibid.*, Chant VII p. 108.

¹⁴ *Ibid.*, Chant II, p. 86.

¹⁵ Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, [1939], repris dans *Mots sans mémoire*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1969, p. 80. Gérard Genette parle à propos de ce type de définitions d'« épellation lexicalisée ».

¹⁶ « *Au centre du monde est l'homme/ [...] Vivant par la lumière/ La lumière vit par lui/ Mille soleils foudroyants/ habitent sa poitrine.* » André Masson, *Mythologies*, repris dans *Le Rebelle du surréalisme. Écrits*, Anthologie établie par Françoise Levallant, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1994, p. 224. Voir également les planches de *Anatomie de mon univers*, André Dimanche éditeur, 1988.

¹⁷ Michel Leiris, *Aurora*, op. cit., p. 49. *L'Homme qui rit* semble ici constituer un intertexte important: Ursus est ventriloque, et résiste en ventriloquant alors que Gwynplaine retourne sa défiguration en acte de résistance. Le discours des organes semble bien pouvoir être le vecteur d'une révolte, mais chez Leiris il s'agit davantage d'une révolte du corps interne contre la mystification imposée par une culture idéaliste.

...et une valse en guise de tête¹⁸

Malgré une lutte menée à la fois contre le dualisme cartésien¹⁹ et la lecture chrétienne du corps, qui institue un haut et un bas, le cerveau semble conserver son statut de centre organisateur. S'il demeure le siège de l'intellection, il se trouve pourtant fortement mis à mal, et ce, autant dans l'anthropologie pessimiste de Tzara que chez Leiris, qui en propose cette définition: « CERVEAU : cercueil de verre, sans renouveau²⁰. » Le « renouveau » précisément, sera plutôt à chercher du côté des entrailles, bien que ce pôle central se caractérise, dans l'œuvre de Leiris, par une profonde ambivalence. Mais, dans la mesure où le cerveau a pu, à différents moments du surréalisme, incarner l'existence d'un inconscient physique — chez Artaud par exemple — ou le lieu d'une transmutation de l'énergie cosmique chez Pierre Mabilie, on ne peut conclure à une destitution complète de l'organe centralisateur au sein du mouvement. Dans son article « Surréalisme et révolution », Artaud porte au crédit du surréalisme d'avoir libéré « la main du cerveau », une main qui désormais « va où la plume le guide » et qui « ainsi reconstruite, reprend contact avec l'inconscient²¹ ». *Re-construite*, cette main témoigne bien d'une ontogenèse fantasmée, qui rappelle à certains égards l'œil pinéal. L'écriture automatique est par ailleurs conçue comme une « intoxication de l'esprit » et le surréalisme se distingue, pour Artaud, par sa capacité à faire surgir en l'homme « un état organique », « une sorte d'*exsudation physique* de l'inquiétude de l'esprit²² » (Breton parlera quant à lui de la volonté d'atteindre « le champ psychophysique total²³ »). C'est donc toute une mécanique nouvelle qui est décrite pour aboutir à une sécrétion de l'organisme — et en l'occurrence du cerveau — libéré de ses entraves²⁴. On rencontre la même dynamique d'obstruction/libération au sein du projet utopique développé dans *Grains et issues* : Tzara y affirme avec force la nécessité de dissoudre les caillots de pensées parasites, afin de restaurer une poésie qui ne relève plus seulement de la simple expression mais d'une réelle activité de l'esprit, selon l'opposition penser dirigé / penser non dirigé :

¹⁸ Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, Chant II, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹ La « main libérée du cerveau » écrit Artaud « nie par son miracle même la contradiction imbécile des écoles, entre l'esprit et la matière, entre la matière et l'esprit. » Antonin Artaud, « Surréalisme et révolution », *op. cit.*, p. 145.

²⁰ Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, *op. cit.*, p. 78.

²¹ Antonin Artaud, « Surréalisme et révolution », *op. cit.*, p. 145.

²² *Ibid.* Je souligne.

²³ André Breton, « Trait d'union », [1952], in *Perspective cavalière*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 12.

²⁴ En vertu de cette prédilection pour les sécrétions et le travail de synthèse des organes, Artaud accorde un rôle de premier plan au foie dans un texte tardif écrit à la suite du voyage au Mexique : « c'est dans le foie humain que se produit cette alchimie secrète et ce travail par lequel le moi de tout individu choisit ce qui lui convient, l'adopte ou le rejette parmi les sensations, les émotions, les désirs, que l'inconscient lui forme et qui composent ses appétits, ses conceptions, ses croyances vraies, et ses idées. » « Le rite du peyotl chez les Tarahumaras » [1947], *Les Tarahumaras*, in *Œuvres complètes*, tome IX, p. 29.

Là réside l'importance des excroissances qui obstruent les voies vitales et ternissent la circulations des fonctions naturelles. C'est de leur suppression que dépend l'unité splendide du chant dont nous avons, par des fibres secrètes, mot pour mot et joue contre joue, gardé le souvenir déposé sur la teinte des plumes d'oiseaux et sur l'incomparable concordance de la parure des fleurs et de celle des minéraux²⁵.

Le cerveau intervient par ailleurs dans plusieurs des travaux de Pierre Mabilie, « médecin du surréalisme » et penseur atypique dont les positions — largement inspirées de l'hermétisme — ont toujours suscité chez Breton le plus vif intérêt. Refusant de dissocier en l'homme un individu mental et un individu physiologique, Mabilie examine l'inconscient en multipliant les points de vue — physique, biologie et psychanalyse viennent étayer une cosmologie qui, via les mystiques allemands, renoue avec la *Naturphilosophie* — et Mabilie utilise volontiers pour décrire cette pensée moniste l'image des vases communicants. Dans son essai *Conscience lumineuse*²⁶, il soumet le cerveau à une tripartition fondée sur une homologie avec les états de la lumière dans l'univers, en partant du postulat que « l'homme doit être envisagé, au même titre que n'importe quel objet ou que n'importe quel être vivant, comme un lieu où s'opère la transmutation des énergies cosmiques²⁷. » Il réduit dès lors la conscience à une bande étroite qu'il compare à la lumière, considérée comme la rencontre de l'énergie cosmique avec la matière. L'inconscient se trouve ainsi divisé en deux zones, en vertu de l'existence de deux types d'obscurité : l'une d'où toute lumière est absente (« la nuit terrestre ») qualifie par homologie « l'inconscient d'ombre » (proche du ça freudien) ; l'autre qui contient la lumière de façon latente (« les ténèbres interplanétaires ») définit l'« inconscient d'oubli. » En établissant un circuit de la lumière, Mabilie entend montrer que « dans ce labyrinthe cérébral, toujours soutenue par la tension vivante des cellules, l'énergie du dehors, transformée en éléments psychologiques, devient pensée²⁸. » Comme on le voit, le modèle énergétique lui permet de dépasser un dualisme qu'il condamne avec force et, par un sensualisme renouvelé, de matérialiser l'inconscient. Se fondant sur le procédé photographique de solarisation utilisé par Man Ray, il affirme qu'« il est impossible désormais de séparer la lumière — processus optique dit extérieur — de la lumière intérieure mentale²⁹. » L'inconscient de la matière, ainsi révélé, rejoint l'inconscient organique, et l'univers, « collection d'images de tous ordres classées et enfermées dans notre tête », devient l'étape d'un circuit, dans une sorte d'échange ininterrompu³⁰. Ailleurs, Mabilie propose même d'étudier à partir d'« une connaissance précise et très détaillée des centres supérieurs et des voies de connexions cérébrales », « le mode de répartition des images, c'est-à-dire la façon dont s'opèrent le

²⁵ Tristan Tzara, *Grains et issues*, op. cit., pp. 81-82. Je souligne. Dans *L'Homme approximatif*, Tzara employait cette image d'une concrétion rompant le circuit de la compréhension : « le caillot de ce que je n'ai pu comprendre et qui me monte à la gorge », op. cit., Chant XIX, p. 169.

²⁶ Une première version abrégée parut sous forme d'article dans *Minotaure*, n°10, 3^{ème} série, décembre 1937, pp. 22-25, avant d'être publiée chez Skira en 1938. Nous nous référons à la réédition de l'essai par Jacqueline Chénieux-Gendron et Rémy Laville dans le recueil d'articles *Conscience lumineuse, conscience picturale*, Paris, Corti, 1989.

²⁷ Op. cit., p. 50.

²⁸ Ibid., p. 54.

²⁹ Ibid., p. 59.

³⁰ Ibid., p. 51. On pourrait rapprocher de cette vision celle qu'exprime Antonin Artaud dans « L'homme contre le destin », [1936], où la vie se trouve également interprétée en termes de forces, la « force répulsive et dilatante » instituant le mouvement du dedans vers le dehors, « la force compressive et astringente » le mouvement du dehors vers le dedans. Mais Artaud présente un ordre inverse : « Comme la vie, comme la nature, la pensée va du dedans au dehors avant d'aller du dehors au dedans ». *Messages révolutionnaires*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, tome VIII, p. 157.

magasinage des souvenirs, l'enregistrement des expériences, ce qui conduirait à préciser la *géographie du contenu individuel*³¹. » On perçoit combien ce projet d'une géographie physiologique de l'imaginaire relève davantage d'une vision poétique et analogique du corps interne que d'une démarche scientifique³². Il est intéressant enfin, de relever l'étonnante convergence de l'imaginaire de Mabilles, dont la pensée puise dans un monisme matérialiste, avec certains textes du premier surréalisme, marqués au contraire par la tentation de l'idéalisme absolu. Le narrateur d'*Aurora* (écrit entre 1925 et 1928) ramène ainsi le langage à une sorte de cosmologie intérieure: « Ce n'est qu'en fonction de moi-même que je suis et si je dis qu'il *pleut* ou que *la mer est mauvaise*, ce ne sont que périphrases pour exprimer qu'une partie de moi s'est résolue en fines gouttelettes ou qu'une autre partie se gonfle de pernicieux remous³³. » Et l'on peut lire une déclaration assez semblable dans *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon, où le nominalisme affiché, semble emprunter tout à la fois à l'idéalisme absolu et au matérialisme: « Le langage quoiqu'il en paraisse se réduit au seul *Je* et si je répète un mot quelconque, celui-ci se dépouille de tout ce qui n'est pas moi jusqu'à devenir un bruit organique par lequel ma vie se manifeste³⁴. »

Le cerveau participe donc chez Mabilles de la conception d'un inconscient organique, développée au XIX^e siècle par Maine de Biran et dont l'idée d'« inconscient cérébral³⁵ » constitue aujourd'hui le prolongement. L'« inconscient viscéral », autre incarnation chez Mabilles d'un inconscient organique, est défini, dans une perspective syncrétique, comme « réaction psychologique de la matière vivante³⁶. » Cependant le cerveau est fortement déprécié dans l'anthropologie développée par Tzara et Leiris et c'est à une véritable destitution de l'organe qu'il est donné d'assister. Chez Tzara, le cerveau est clôture mortifère, tantôt « geôle inerte », « prison hagarde », cave où « cuisent la moisissure ou l'aurore », où « fermente le pétrin³⁷ » et au mieux, il constitue un « point cardinal » inatteignable (pour reprendre la métaphore leirisienne) : les hommes tout en proférant un chant dionysiaque « déchirent

³¹ Pierre Mabilles, *La Construction de l'homme*, Jean Flory, 1936, p. 101. Je souligne.

³² Cette conception d'une localisation des affects, de la mémoire et de l'imaginaire peut rappeler la vision dynamique, proposée par René Daumal, d'un langage qui viendrait sourdre des organes eux-mêmes : « Les animaux de l'homme sortent à la fois par les jambes qui vont et viennent, par les bras qui rayonnent et étreignent, par la bouche qui chante ou les yeux qui voient, par tout le corps enfin tout entier donné à la fonction de signifier. Je rêve ou me souviens [...] de cette séculaire poursuite que (n)ous dansions en rond dans les clairières, cette désespérée poursuite en rond des pieds sur la terre, des goudou-goudous dans le ventre, des chansons-sanglots hurlantes des femmes dans le cœur ». « Les clavicles d'un grand jeu poétique », Segment 27, *Le Contre-ciel*, Gallimard, coll. « Poésie », 1970, p. 47.

³³ *Op. cit.*, p. 40.

³⁴ Louis Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, [1922], *Œuvres romanesques I*, *op. cit.*, p. 196.

³⁵ Voir à cet égard l'essai de Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992.

³⁶ Pierre Mabilles, « Préface à l'éloge des préjugés populaires », *Minotaure*, n°6, 1^{ère} série, hiver 1935, p. 1.

³⁷ Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, Chant XIV, p. 146. *Aurora* se conclut également sur la prise de conscience d'un emprisonnement radical du sujet : « Il me fallait commencer à comprendre [...] qu'à jamais je serais lié au poteau des idées forcément ancillaires, parce que rien, sinon cette destruction du monde, ne pourrait me délivrer de l'horrible nasse baveuse dont les joncs relatifs s'étaient croisés autour de moi, comme des grillages de prisonnier, à la minute où la sorcière des naissances m'avait fait vivre malgré moi, me jetant corps et âme entre les rouages de cette affreuse machine grâce au truchement d'une semence éphémère ». *Op. cit.*, p. 180.

le nid des méninges grattent/ pour découvrir cachée au fond la fraîche orange de leur cerveau³⁸. » Dans *Le Point cardinal*, la découverte par un voyageur du Pôle arctique — figuration du cerveau comme point-limite et comme butée — se solde par une redescende définitive et l'on ne sait trop ce que cette lumière qui filtre à travers « les lézardes du Pôle, fissures originelles des angles et des directions³⁹ » révèle à l'homme de sa propre nature. En tant qu'organe de la pensée, mais d'une pensée falsifiée par la culture, le cerveau est désigné comme ce qui empêche l'homme de sortir de lui-même, l'isole en le soumettant au ressassement⁴⁰. « [A]u sommet de [l]a vue », écrit Tzara, le jour « a placé la prison hagarde/ celle où vont se perdre les prédictions irréalisables/ celle où vont se perdre les mensonges de clarté/ celle où l'esprit ne sait plus se reconnaître⁴¹. » La critique portée contre l'organe de la pensée aboutit dès lors assez logiquement à une ablation pure et simple de l'organe malade. Ainsi se construit le mythe de l'acéphale.

Il s'agit d'un aspect déjà largement étudié par la critique aussi me contenterai-je ici de quelques remarques. Inspiré par la pensée matérialiste de Bataille, Masson représente l'acéphale — « l'homme sans tête, l'homme de la connivence entière qui ne peut être atteinte que moyennant destruction du bagne de la raison⁴² » — dans l'attitude de l'homme vitruvien de Vinci, en déplaçant le labyrinthe — figure commune de la représentation du fonctionnement cérébral — dans l'entrelacement des viscères. Les entrailles, par un glissement symbolique et une homologie formelle, deviennent alors le nouveau pôle d'une pensée organique. Masson proposait d'ailleurs de substituer à l'œil le nombril comme organe de la vision. La quête ontologique n'est pas pour autant résolue avec la disparition du cerveau, mais l'espace et l'instrument de cette quête, par le retour à une naturalité organique, se trouvent déplacés. Si Masson n'a jamais opté définitivement pour un inconscient viscéral, il reste cependant chez lui fortement lié à une dimension organique : la série de portraits symboliques consacrés aux romantiques allemands où, comme chez Arcimboldo des figures de fruits et de plantes se substituent aux organes (bien qu'ici il s'agisse des organes internes) semble faire le lien entre le bas matérialisme de Bataille et la pensée analogique de Breton. Comme donnés à voir par transparence, apparaissent ainsi selon des plans nettement délimités les fragments d'une nature organique, dans une sorte de « phrénologie métaphorique⁴³. »

³⁸ Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, Chant II, *op. cit.*, p. 86. On songe à la perception de l'inconscient décrite par Masson : « J'imagine l'espace intérieur comme étant divisé en différentes couches : la couche la plus proche de la conscience est celle où apparaissent les images qui sont déjà des images que l'on peut noter et développer — je l'ai fait — et la couche la plus profonde est celle de l'inconscient total ». Cité par Florence de Mérédiu dans son essai *André Masson, les dessins automatiques*, Blusson, 1988, p. 14.

³⁹ Michel Leiris, *Le Point cardinal*, [1927], repris dans *Mots sans mémoire*, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁰ « [...] la roue de la mort en bateau tels sont les circuits des cerveaux/ que tournent sur eux-mêmes l'hélice des humaines douleurs ». Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, Chant XVIII, *op. cit.*, p. 164. Je souligne.

⁴¹ *Ibid*, Chant VII, p. 106.

⁴² Michel Leiris, (en collaboration avec Georges Limbour), *André Masson et son univers*, Lausanne, éd. des Trois Collines, coll. « Les Grands Peintres par leurs amis », 1947, p. 129.

⁴³ Expression de Carolyn Lanchner, « André Masson : origine et développement », in *André Masson*, Catalogue de l'exposition organisée au Grand Palais 5 mars-2 mai 1977, trad. Solange Schnall, Centre Georges Pompidou, 1977, p. 155. Voir par exemple *Portrait de Goethe*, 1940, p. 153 et *Goethe et la métamorphose des plantes*, 1940, p. 154.

Mais on rencontre dans le corpus surréaliste un autre acéphale, métamorphose ultime du promeneur du parc des Buttes-Chaumont à la fin du *Paysan de Paris*, qui naît là encore d'un désir de fusion cosmique⁴⁴. Après une auto-exhortation répétée — « Ma tête, ne retombe pas encore sur le sol. Ma tête, écarquille les yeux » — le locuteur consent à un retour au réel : « Retombe, retombe, ma tête, assez joué au bilboquet, assez rêvé, assez vécu, assez. » Cédant à une pulsion violente, l'homme finit par arracher sa tête qui « dégringole » de la cime où elle semblait accrochée. Traversant les champs, elle rejoint l'activité humaine et doit apprendre « à connaître les pieds » avant de « rouler vers la mer. » L'homme, en renonçant à un organe trompeur et capricieux, renonce également à l'imagination : le mouvement d'échange entre le Moi et le Non-Moi, voué à l'échec, est remplacé par une fusion de l'acéphale — devenu « homme-fontaine » — avec le cosmos. Est-ce à dire que la pensée constituait un écran qui l'empêchait de communiquer avec l'élémentaire ou cette fusion dans la nature cosmique signe-t-elle, par un pied de nez, une victoire paradoxale de l'inconscient, en radicalisant l'équation « la nature, c'est mon inconscient » ? L'homme, devenu « signe entre les constellations »⁴⁵, s'offre à de nouveaux herméneutes comme l'écran d'un nouveau désir.

Tu portes enfermée dans le secret de tes entrailles la clé des immenses coïncidences⁴⁶

Enfin, si la révolution sensible qui accompagne la disparition du cerveau ôte toute légitimité aux discours qui voulaient en faire le lieu distinctif d'une nature humaine, elle a pour corollaire une réhabilitation des viscères : ventre, intestins, ou foie. Chez Leiris, deux points de vue semblent coexister, l'un de nature esthétique, l'autre de nature métaphysique. Dans l'article qu'il consacre aux planches anatomiques du XVII^e siècle — « L'homme et son intérieur » — Leiris dénonce ceux « qui ne voient dans le corps [...] qu'un méprisable magma de viscères, et non le théâtre mystérieux où s'élaborent tous les échanges, tant matériels qu'intellectuels ou sensibles, entre ce qui est intérieur et ce qui est extérieur⁴⁷. » Reprenant la vision analogique du monde qu'il emprunte en particulier à Paracelse⁴⁸, il attribue aux planches anatomiques le pouvoir de révéler le « mystère le plus intime » du corps humain et

⁴⁴ On pourra se reporter aux commentaires de Philippe Forest, « L'Apothéose de l'acéphale : *Le Paysan de Paris* à l'épreuve de l'impossible », *Annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n°4, 2002, pp. 199-218 et d'Emmanuel Rubio, « Le Mythe de Moedler », *Une tornade d'énigmes. Le Paysan de Paris de Louis Aragon*, textes réunis par Anne-Élizabeth Halpern et Alain Trouvé, L'Improviste, 2003, pp. 159-170.

⁴⁵ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, [1926], Gallimard, coll. « Folio », pp. 176-177.

⁴⁶ Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, Chant IV, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁷ Michel Leiris, « L'homme et son intérieur », *Documents*, 2^{ème} année, n°5, 1930. Repris dans *Brisées* [1966], Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, pp. 62-63.

⁴⁸ Françoise Will-Levaillant a justement fait remarquer l'intérêt renouvelé, dans les années vingt, pour la médecine et les thèses occultistes de Paracelse, que l'on retrouve chez Leiris, mais aussi chez Masson, Artaud et Mabille. Cf. *Le Rebelle du surréalisme, Écrits, op. cit.*, p. 239, note 7.

de lui conférer « une valeur magique d'univers en réduction⁴⁹. » Les organes ainsi représentés deviennent « les signes vivants » et « les sceaux magiques » d'une alliance avec la nature, mais il faut retenir un détail important : Leiris dissocie la vue des viscères, « presque toujours désagréable », de leur représentation figurée. C'est donc en tant que symbole qu'ils acquièrent leur pouvoir. Les entrailles — « l'antré du corps, ses broussailles » nous dit le Glossaire leirisien — constituent un lieu de repli et d'obscures transformations, dégradation ou transmutation de la matière⁵⁰. Dans le prologue d'*Aurora*, l'escalier que l'homme est condamné à descendre n'est autre que l'entrelacement de ses propres viscères : « c'est ton tube digestif — s'écrie le narrateur — qui fait communiquer ta bouche dont tu es si fier, et ton anus, dont tu as honte, creusant à travers tout ton corps une sinieuse et gluante tranchée. »⁵¹ Dans le pseudo-traité de Paracelse en revanche, les entrailles semblent valorisées en tant que lieu de transmutation, dans un corps devenu alambic : le plomb peut y être transformé en or, « le marais en terre ferme », à condition que soit restitué le lien organique originel entre la Pierre et l'homme : en « la color[ant] de [son] sang », l'homme peut en effet la « ram[ener] à la teinte de l'argile rouge qui est la vase premier de sa formation⁵². »

Dans un article paru en 1934 et intitulé « Préface à l'Éloge des Préjugés Populaires », Mabilie utilise également l'image de l'alambic pour qualifier le système organique qui impose, selon lui, « aux concepts intellectuels leurs directions et leurs couleurs. » : « de cet alambic [viscères, glandes, vaisseaux] montent les impulsions, les désirs, les besoins, les états de tristesse ou de joie, les malaises ou l'euphorie. [...] Le jeu viscéral, l'équilibre des hormones déterminent absolument nos goûts, notre activité, dirigent nos efforts, forment notre noyau passionnel que l'intelligence réalise ou non en conformité avec l'ambiance⁵³. » C'est dans cet article que Mabilie jette les bases de son étude de morphologie physique et psychologique, *La Construction de l'homme* (cf. tableau en annexe). Après avoir montré que la construction de l'embryon humain reprend la somme des adaptations antérieures, il affirme l'identité des phénomènes physiques et psychologiques dans la formation de l'homme, et à partir de là, élabore une géologie de l'inconscient⁵⁴. Si l'on pouvait s'attendre à voir cette étude des transformations de la matière s'appliquer à l'inconscient viscéral — dont Mabilie dit qu'en raison de « sa nature anatomique », « il reste soumis au plus grand automatisme » — il n'en est rien et c'est au contraire à l'autre inconscient, l'inconscient d'oubli (sensiblement différent de l'inconscient collectif de Jung) que s'applique la métaphore. Creuset d'une ontogenèse psychologique, l'inconscient d'oubli est « fait de monde extérieur » (comme il est fait d'énergie cosmique dans Conscience lumineuse) et « il continue au travers du passage par l'esprit des hommes son lent travail,

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 59.

⁵⁰ On retrouve la métaphore alchimique associée au foie dans le texte d'Artaud cité plus haut « Le rite du peyotl chez les Tarahumaras ».

⁵¹ *Op. cit.*, p. 23.

⁵² *Ibid.*, p. 122.

⁵³ « Préface à l'Éloge des préjugés populaires », art.cit., p. 1.

⁵⁴ Le psychologue Myers, dont on connaît l'influence sur Breton, recourt à la métaphore géologique pour décrire le moi, comme le rappelle Marguerite Bonnet dans la notice de « Le Message automatique » (OC II, p. 1527). Breton influencé comme Mabilie par l'ésotérisme, trouvera dans les travaux du mystique Saint-Yves d'Alveydre, de quoi alimenter l'idée d'un inconscient géologique. Ce dernier soutenait en effet qu'une communauté secrète « la Paradesa — groupant une vingtaine de millions de membres — maintient dans les profondeurs du sol l'intelligence de tout ce qui s'est passé à la surface de la terre ». André Breton, « Le Mécanicien », [1949], repris dans *La Clé des champs*, OC III, p. 881.

s'agglomérant, se cristallisant, se neutralisant à sa convenance suivant les affinités électives des matériaux déposés. » Quand cet inconscient « ressort en bouillonnant, traversant les seuils de la conscience pour se transformer en actes ou en concepts [...] nous ne faisons que lui fournir un moyen de prendre forme ; il exploite alors notre matière personnelle. » Mabilles réclame ainsi une nouvelle science, qui permettrait de chercher « l'horaire des marées intérieures » et de donner naissance à « une sorte d'histoire naturelle des rythmes volcaniques et des cours d'eau souterrains. » Poursuivant le parallèle entre géologie et psychologie, il résume sa pensée dans une clausule pour le moins péremptoire : « Rien à la surface du globe qui n'ait été souterrain (eau, terre, feu). Rien dans l'intelligence qui n'ait eu à faire digestion et circuit dans les profondeurs⁵⁵. » On le voit, Mabilles isole deux pôles de l'inconscient, l'un dans le jeu des viscères (ça freudien), l'autre en un lieu plus imprécis, en les opposant à l'intelligence qui demeure selon lui « le jouet des impulsions viscérales » responsables des besoins et des désirs. L'inconscient d'oubli, quant à lui, se charge de frayer un chemin à la création artistique ou poétique. Dans *La Construction de l'homme*, le rôle majeur est cette fois accordé à l'inconscient viscéral et Mabilles refuse d'identifier « l'inconscient véritable » à « l'ensemble des perceptions et des actes anciens tombés dans l'obscurité du souvenir. » On retiendra de cet essai complexe la définition qui y est donnée de la vie intérieure : tout entière soumise au « dynamisme » et à « l'énergétisme », elle est assimilée à l'« évolution profonde des organes et de l'inconscient⁵⁶. » L'écriture, le langage, l'imagination et l'intellection résultent des énergies intérieures de l'homme qui mettent en branle les éléments fournis par le monde extérieur : « l'inconscient est formé d'énergies résultantes, de pressions hautes et basses engendrées à l'intérieur de l'individu [...]. Une circulation naît de tous ces conflits, qui crée et soutient notre activité psychique. » On retrouve certes là une métaphore énergétique largement utilisée par Breton, mais elle traduit chez Mabilles une anthropologie fondée sur l'idée d'une continuité physique du monde.

les magiques insolences des paroles qui ne couvrent aucun sens⁵⁷

Après avoir ainsi envisagé les différents lieux d'émergence et de maturation de la pensée dans les œuvres d'un surréalisme marginal, on peut se demander de quelle façon cette physiologie de l'inconscient et la topographie élective du corps interne qu'elle suppose se trouvent reliées au langage et à ses diverses manifestations. Qu'en est-il du trajet implicite entre inconscient, pensée et langage ? Il va sans dire que la poussée vitale issue d'un inconscient organique nourrit avant tout l'imaginaire surréaliste de l'inspiration — conçue comme éruption d'une matière souterraine ou éclosion du signifiant — et les métaphores physiques

⁵⁵ « Préface à l'Éloge des préjugés populaires », art. cit., p. 2 pour toutes les citations qui précèdent.

⁵⁶ Pierre Mabilles, *La Construction de l'homme*, op. cit., p. 146.

⁵⁷ Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, Chant V, op. cit., p. 97.

(énergétiques, géologiques ou chimiques) décrivent le plus souvent les réactions d'une matière mentale, dans le prolongement du magnétisme animal. « Seule l'action inconsciente est naturelle, écrit Breton; seule elle est capable d'accomplir des opérations physiques et chimiques qui ne peuvent se traduire en termes de raison⁵⁸. » Ailleurs, il attribue au jeu de « l'un dans l'autre » le pouvoir « d'entretenir une continuelle *fermentation* permettant la transformation de "toute" chose en "toute" autre », « l'agent spécifique de l'opération » étant qualifié de « *levure mentale*⁵⁹. » La révolution surréaliste tient pour Breton à la conviction « d'avoir mis la main sur la "matière première" du langage », et si cette matière est le plus souvent métaphorisée en termes organiques, on ne peut pour autant en conclure, chez lui, à une conception matérialiste du langage. L'inconscient, assimilé au royaume des mères goethéen, constitue avant tout un réservoir de matrices et de formes, auxquelles le langage confère rétroactivement un sens. L'inconscient viscéral de Mabille semble apporter une caution scientifique⁶⁰ à l'automatisme des années vingt et incarner les tensions du surréalisme entre d'une part, une éclosion du signifiant productrice de sens, informée en amont par un inconscient de nature tantôt psychique, tantôt matérielle et, d'autre part, une génération spontanée de sons ou de gestes sans antériorité autre qu'organique et dont le sens reste à construire. C'est la conception radicale du dadaïsme, que Tzara infléchit dans sa période surréaliste en mettant l'accent sur l'impossibilité du langage à être proféré et à faire sens. Dans *L'Homme approximatif*, le poète proclame : « nous ne sommes pas des penseurs/ nous sommes faits de miroir et d'air ». Le corps-prison — « cabane d'os et de peau » ou « chaîne charnue » — empêche toute émission d'un langage articulé : « la bouche serrée entre deux nouvelles contraires s'agrippe/ comme le monde imprévue entre ses mâchoires/ et le son sec se casse contre la vitre/ car jamais parole n'a franchi le seuil des corps. »⁶¹ L'émission orale devient synonyme de déperdition, de réintégration dans la confusion d'un langage vide de sens : « aveugles sont les mots qui ne savent retrouver leur place dès leur naissance/ leur rang grammatical dans l'universelle sécurité/ bien maigre est le feu que nous crûmes voir couvrir en eux dans nos poumons/ et terne est la lueur prédestinée de ce qu'ils disent. »⁶² L'utopie développée dans *Grains et issues* prévoit la disparition de l'habitude « de penser en mots, car dans la plupart des cas, seul le parler sonore ou étouffé dans la bouche engendre le penser⁶³ » écrit Tzara, qui envisage ici la possibilité d'un penser non-dirigé court-circuitant le langage oral et restituant au geste et à l'image leurs valeurs de signes autonomes. « Les mots cesseront » écrit-il encore dans *Où boivent les loups*, « les sens profonds seront ensemencés⁶⁴. » On rencontre enfin l'espoir, fondé sur un principe d'universelle analogie, de voir le corps humain s'ouvrir, laisser la pensée s'échapper désormais par ses pores pour rejoindre une matière organique englobante. Mais cette libération s'accompagne d'un éclatement du

⁵⁸ André Breton, « Où en est le surréalisme ? », [1953], *Alentours II*, OC III, p. 1095.

⁵⁹ André Breton, « Incidences de "L'un dans l'autre" », [1954], *Perspective cavalière*, op. cit., p. 69. Je souligne.

⁶⁰ Démarche scientifique qu'il s'agit certes de nuancer, tant elle s'inspire ouvertement de thèses hermétistes, mais qui se donne dans sa forme (de nombreux schémas viennent étayer la réflexion) et dans sa rhétorique comme discours de savoir.

⁶¹ *Op. cit.*, successivement pp. 101, 114, 100.

⁶² *Ibid.*, p. 143.

⁶³ « Rêve expérimental », *Grains et issues*, p. 13.

⁶⁴ « Le Puisatier des regards », XVIII, *Où boivent les loups*, [1932], OC, tome 2, p. 257. Ce langage du corps serait à mettre en rapport avec l'éloge de l'hystérie fait par Breton et Aragon qui y voient, rappelons-le, « la plus grande découverte poétique du XIX^e siècle. »

corps, et la régénération s'effectue par le sang versé d'un nouvel « homme-fontaine. » Ainsi, le discours des organes ne prend-il sens que dans la possibilité d'un dialogue avec un monde lui-même organique, dont l'inconscient semble pouvoir conserver l'empreinte.

Du côté de Leiris, le langage oral, vissé au corps, peut révéler les mêmes apories que chez Tzara, dont la langue reste parfois « collée au palais⁶⁵. » Le *Glossaire* propose la définition suivante : « LANGAGE : bagage lent, langes de l'esprit. » Ce que le langage transporte depuis les lézardes du cerveau ou les antres des viscères se fait donc par un chemin sinueux, parfois aporétique et le signe ne fait, comme on le sait, que singer le sens. L'explorateur du *Point Cardinal*, proche de la révélation du sens de ses aventures déplore également : « Dans ma bouche, minière de mots et du baiser, pensées et désirs étaient confondus, réduits au terme unique de la parole, et je ne savais plus que moduler des syllabes comme le faisait cette voix, caresse sensible des idées aussitôt déchirées à belles dents⁶⁶. » Si Tzara résume son entreprise à une justification des « inlassables conversations entre son sang et son cerveau⁶⁷ », Leiris constate lui, qu'il se livre à une « gigantesque masturbation, une laborieuse tentative de [s']exciter avec tout ce qui se passe dans [sa] propre tête, [son] propre cœur, [son] propre corps. » Ainsi, face à l'attitude passive de Breton (« Après toi mon beau langage ») qui s'offre en récepteur de *concrétions verbales* à interpréter, voit-on une tendance plus active se dessiner — sans qu'elle soit nécessairement plus efficace — et qui butte quant à elle sur des *congestions verbales*, congestions qu'il s'agit de triturer afin de restaurer une circulation vitale, à travers des « mots sans mémoire », si ce n'est peut-être celle de leur trajet organique. Pour finir, on pourrait envisager, en se plaçant non plus du côté de l'émission mais de la réception, la possibilité d'un discours à l'adresse des organes, voué à reparcourir en sens inverse l'itinéraire de la parole, comme une inscription dans la matière organique. Le troisième voyageur du *Point cardinal* tente ainsi de s'assurer l'attention de son auditoire :

Écoutez ! et que chacune de mes paroles s'enfonce dans votre ouïe pour y pétrir les lingots engloutis, les filons souterrains de mémoire marqués de faits et de gerçures, les artères du marbre cérébral froid comme la banquise dérivée vers les astres [...] ⁶⁸.

Intérieur-extérieur, aller et retour...

*

⁶⁵ « Paysages et accidents », *L'Arbre des voyageurs*, [1930], OC, tome 2, p. 33.

⁶⁶ Michel Leiris, *Le Point cardinal*, op. cit., p. 66.

⁶⁷ « En somme, je suis un opportuniste austère, cherchant des excuses aux inlassables conversations entre son sang et son cerveau. » « LA MEMOIRE PROFESSIONNELLE, VII, Ce qui me décide à raconter quelques souvenirs » in *Faites vos jeux*, [1934], OC, tome 1, p. 262.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 51-52.

L'examen des différents pôles du corps interne qui ont pu, à divers degrés, incarner, figurer l'insituable origine de la pensée et du langage à travers un inconscient physique et organique, a permis de faire apparaître dans le surréalisme une autre voie capable d'exprimer le « fonctionnement réel de la pensée. » Au lieu de se faire le récepteur d'une parole d'or, transmuée au moment où elle s'énonce et projetée vers l'avenir d'une seconde révélation par le hasard objectif, il s'agit ici de renouer avec la matérialité de cette parole. Si Mabilie reste dans une dynamique du signe ascendant, en reliant sa physiologie à une cosmologie, Tzara et Leiris affrontent le « brouillard [qui] se coagule parmi nous⁶⁹ » et n'hésitent pas à se pencher au dedans⁷⁰, sondeurs et sismographes sensibles de leurs propres organes. La figurabilité du corps interne semble en tout cas se confondre avec une sorte d'interprétant métaphorique, fourni par les sciences du vivant et de la matière, qui mériterait une étude plus développée. Enfin, si la figuration analogique de l'homme microcosme paraissait devoir relever au départ essentiellement d'une vision poétique, il semble qu'elle puisse être également le vecteur (voire le moteur) d'une anthropologie ouverte, frayant la voie nouvelle d'un primitivisme du dedans.

⁶⁹ *L'Homme approximatif*, Chant VI, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁰ Tzara dénonce dans *Grains et issues* ceux qu'a abandonnés la poussée vitale, qui toujours cherche à s'extérioriser. « Ne pas se pencher au dehors » constitue le credo dérisoire de ces nouveaux « assis » rimbaldiens : « un fauteuil a poussé à l'intérieur de leur corps » *Op. cit.*, p. 30.

Annexe :

Pierre Mabille, *La Construction de l'homme* (1936)

Tableau récapitulatif de la répartition des fonctions organiques

Extrémité encéphalique = abrégé de l'individu Fonction de direction	Extrémité génito-caudale Fonction de régulation
Moteur intérieur ⇕	
Processus interne	Processus externe
Centre	Périphérie
Masse viscérale	Masse ostéo-musculaire
Sang	Nerfs
Inconscient, lieu des phénomènes vitaux, tendances et désirs. Lieu d'une énergétique mentale, source de la réflexion et du langage	Organe de la conscience, moyen de connaissance
Fonction continue, rythmique, automatique Principe de dépense	Fonction discontinue Principe d'économie des forces
Évolution par sauts, force irrépressible	Évolution par adaptation

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : FREMOND Émilie, « Intérieurs surréalistes », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 46-60.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : emilie.f★club-internet.fr

Bernard Andrieu
(Nancy 1 - GDR CNRS 2332)

Le cerveau est-il structuré comme le langage qu'il nous fait tenir sur lui ?

à la mémoire de Paul Ricœur

*L'intérieur... quel intérieur ? Est-il logé dans une partie
quelconque du corps – le cœur, la cervelle, les tripes, le sexe¹ ?*

Externalisme/internalisme ?

Le langage du cerveau est-il le langage sur le cerveau ? Le cerveau a-t-il même un langage, n'est-ce pas une présupposition structurale d'un ordre de la nature qui se révèle, au regard de la succession des modèles que nous lui imposons, une série de projections épistémologiques ? Wittgenstein a défini une grammaire du cerveau² qui distingue le discours que l'on tient sur le cerveau et la langue, s'il y en a une, du cerveau lui-même. En passant par l'imagerie *in vivo*, l'organe paraît transparent au point qu'un discours sur lui peut devenir pour le réductionnisme un discours du cerveau sur lui-même. H. Feigl dans sa fiction de l'autocérébroscopie avait dès 1958 averti du danger de glissement du génitif objectif au génitif subjectif. Jean-Pierre Changeux dans son chapitre « Le cerveau, représentation du monde » dans *L'Homme neuronal* indiquait : « Tout ouvrage de réflexion sur le cerveau se trouve indéniablement limité à la fois par la « disposition » du cerveau de celui qui l'écrit et par l'état des connaissances au moment où il l'écrit³. »

¹ J. Duvignaud, *Le Sous-texte*, Actes Sud, 2005, p. 54.

² B. Andrieu, « Wittgenstein et la grammaire du cerveau », *Philosophie*, n° 49, 1996, p. 50-67.

³ J.-P. Changeux, *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, coll ; Pluriel, 1983, p. 332.

Comme l'heuristique intentionnelle de Dennett, la grammaire du cerveau est une méthodologie linguistique qui analyse les énoncés afin d'éviter leur confusion. Pour Wittgenstein, la première cause d'erreur du principe de localisation de la pensée est l'utilisation d'un raisonnement analogique qui nous fait croire en la réalité matérielle de la description métaphorique. Cette prise à la lettre de la métaphore est un effet de structure de la grammaire des mots de la langue :

La raison principale qui nous incline à localiser la pensée dans le cerveau est sans doute que nous utilisons, concurremment avec les termes « pensée » ou « penser », les termes « parler », « écrire » qui décrivent une activité corporelle, ce qui nous amène à considérer la pensée comme une activité analogue... Quand nous disons : « Le cerveau est le lieu où se situe la pensée », qu'est-ce donc que cela signifie ? Simplement que des processus physiologiques sont en corrélation avec la pensée, et que nous supposons que leur observation pourra nous permettre de découvrir des pensées... Cependant, si nous utilisons l'expression « le cerveau est le siège de la pensée », sachons bien qu'il s'agit là d'une hypothèse que seule l'observation de la pensée dans le cerveau serait à même de vérifier⁴.

À partir de l'analogie nous attribuons une même logique corporelle : comme « la bouche exprime la pensée », le cerveau exprime la pensée. Le recours à cette analogie corporelle procède à partir d'un schéma causal selon lequel le cerveau est l'agent opératoire de la pensée, son mécanisme intermédiaire. En affirmant que c'est l'esprit qui pense, en attribuant le "qui" au cerveau, la métaphore est remplacée par un argument localisateur fort, une sorte de réductionnisme voilé. Pour Wittgenstein la pensée est « une activité qui utilise des signes. » Et à cet égard il limite son projet à la compréhension de la structure et de la grammaire d'expression comme « le cerveau exprime la pensée ». Par l'analogie corporelle, le cerveau est considéré comme un organe matériel ; dans l'expression « siège de la pensée », le cerveau contient et matérialise l'état mental qui n'est qu'un autre nom de la réalité physiologique de l'état neuronal. Le risque de l'analogie corporelle est d'entériner l'hypothèse de la localisation par l'impact suggestif de la métaphore. Car si le cerveau est le siège de la pensée, il n'y a plus à supposer l'existence d'états mentaux indépendants puisque l'explication neurophysiologique se présente comme la description causale de la réalité⁵. Le mot « siège » spatialisait la pensée.

Si le cerveau est bien la condition neuropsychologique du langage que l'on tient sur lui, s'exprime-t-il pour autant intégralement à travers ce langage ? Si, comme le rappelle Clément Rosset, « l'introspection, qui signifie littéralement "observation de soi-même", est une contradiction dans les termes⁶ », rien n'assure une transparence suffisante entre le langage exprimé et les conditions de sa formation ; la connaissance du soi cérébral est traduit dans le soi linguistique comme si le second matérialisait le premier. Dans une position strictement externaliste, comme l'*extériologie* défendue par François Dagognet, la *psyché* est portée au dehors et le corps n'a pas d'autre dedans que la superposition de trois sphères : « L'abdomen (la digestion et le sexuel, l'élimination), puis le thorax (la respiration et le cœur), enfin le cerveau (le vouloir et l'idée et son outil, la mémoire)⁷. » Si

⁴ Wittgenstein, *Blue book*, [1933-1934], *Le Cahier Bleu*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1965, p. 54.

⁵ M. Dupuis, « L'esprit sous-cortical », J.-N. Missa ed., *Philosophie de l'esprit et sciences du cerveau*, Paris, Vrin, 1991, p. 71-80.

⁶ C. Rosset, 1999, *Loin de moi. Etude sur l'identité*, Paris, Minuit, p. 80.

⁷ F. Dagognet, 2001, *Philosophie du retournement*, Paris, Encre Marine, p. 63.

l'extériologie projette la vie organique du corps dans sa surface expressive, aucune incorporation signifiante ou symbolique ne viendrait, par l'habitude ou le conditionnement, régler le cycle des organes. Si bien que tenir un discours sur l'intérieur n'aurait pas de sens. A l'inverse de cette philosophie extériologiste, une position strictement internaliste clôturerait le corps sous sa peau : l'information sensorielle incorporée circulerait dans le corps où elle serait conservée à disposition pour de nouvelles actualisations. L'autorégulation utiliserait cette banque de données pour produire différentes formes de manifestations linguistiques tant dans le symptôme corporel, que dans les représentations mentales et inconscientes, du rêve par exemple.

Le modèle interactionniste, que nous défendons, paraît résoudre les paradoxes entre externalisme et internalisme en s'attachant à décrire les échanges entre le corps et le monde. Or une théorie des échanges réciproques pourrait faire croire en l'équivalence de langage entre ceux de l'incorporation et ceux de l'expression, tant quantitativement que qualitativement. Si toute l'extériorité devait constituer l'intériorité du corps, il faudrait supposer une neutralité linguistique dans la traduction de la matière corporelle sur laquelle l'extériorité s'enregistrerait et par laquelle l'intériorité s'exprimerait. N'est-ce pas un peu utopique de croire pouvoir franchir la grammaire de l'organe pour y accéder directement ?

La grammaire du cerveau

Il faut distinguer trois niveaux : (1) la langue du cerveau, (2) le langage du cerveau, (3) le langage sur le cerveau.

- *La langue du cerveau* est celle d'un sujet vivant, plastique et dynamique qui devient par (2) et (3) un objet organique par un langage qui l'analyse
- *Le langage du cerveau* sont ces objectivations linguistiques et scientifiques qui s'appuient sur la localisation ontologique des structures et des fonction réelles
- *Le langage sur le cerveau* rassemble les discours que l'on tient sur le cerveau sans démonstration d'une causalité scientifique

	<i>Langage sur</i>	<i>Langage du</i>	<i>Langue de</i>
Organe	Cristallisé	Fonctionnel	Plastique
Discours	Projection	Localisation	Construction
Réalité	Idéologie	Ontologie	Bioculturalisme

Le cerveau *in vivo* est observé de l'extérieur mais la modélisation neurofonctionnelle est une reconstruction théorique (par la mathématique informatique) à l'intérieur d'un Langage du cerveau (**Lc**) que l'on prétend être, par un raisonnement causal, la langue du cerveau (*lc*) :

Si *Lc* est supérieur au **Lc**, c'est la critique du cérébrisme comme celle réalisée par Jacques Bouveresse sur le mentalisme et le mythe de l'intériorité. Le cérébrisme croit pouvoir atteindre l'intériorité mentale par la neurophysiologie des réseaux en identifiant, au sens de la théorie de l'identité stricte, la production d'un événement mental avec un événement neuronal.

Si **LC** est supérieur à *Lc*, c'est le réductionnisme idéologique qui prend le pas sur la nécessaire réduction méthodologique, en proposant un discours sur le comportement de l'organe : le langage sur le cerveau (**LC**), si caractéristique de la neurobiosociologie⁸, utilise les travaux établis par le langage du cerveau pour tenir un discours dans ce qui serait la langue du cerveau.

Pierre Hadot⁹, travaillant sur le mysticisme platonicien, découvre la question des limites du langage chez Wittgenstein en 1953. Il démontre combien l'expressivité du langage est informulable : ainsi le cerveau qui s'exprime dans le langage du cerveau (*Lc*), nous ne pouvons l'exprimer dans le langage, même si le cerveau paraît coïncider avec le langage. Le *Lc* est limité par la structure même du langage, système qui interdit d'accéder à la langue du cerveau.

Pourtant en distinguant le corps mental du corps physique, Alain Berthoz décrit les mécanismes de simulation du corps en acte dans la fabrication par le cerveau de « modèles internes qui constituent les éléments corporels et permettent au cerveau de simuler, d'émuler la réalité¹⁰. » Ainsi, le cerveau a la capacité de construire un corps virtuel, double de nous-même, rendant ainsi le corps agissant par son cerveau : cette auto-réflexivité démontre que le cerveau a une langue structurante qui utilise des systèmes dont la modélisation passe par des diagrammes à plusieurs niveaux. Comme si la langue du cerveau était la condition du langage que nous tenons sur lui.

Le langage sur le cerveau : l'exemple de la conscience

Le traité *Des Glandes* d'Hippocrate affirme pour sa part que le cerveau ressemble à une grosse glande : « La tête aussi a, en fait de glandes, le cerveau qui est semblable à une glande ; en effet, le cerveau est blanc, friable comme une glande ; il rend à la tête les mêmes services que les glandes [...]. Le cerveau est plus gros que les glandes¹¹. » Comme partie de l'organisme remplissant une fonction précise, le cerveau est un organe. Mais le terme grec n'est pas dans le texte, car, selon Jacques Jouanna,

⁸ C. Vidal, D. Benoit-Browaeys, *Cerveau, sexe et pouvoir*, Paris, Belin, 2005, p. 79-88.

⁹ P. Hadot, [1959], *Wittgenstein et les limites du langage*, Paris, Vrin, 2004, p. 23-46.

¹⁰ A. Berthoz, , *La Décision*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 171.

¹¹ *Du système des glandes*, 10, Littré, VIII, 564, trad. J. Jouanna, CUF, p. 118. Merci à Alexandre Klein, *La Subjectivation dans la médecine d'Hippocrate*, Maîtrise de Philosophie, Université Nancy 2, 2005.

« organe » est un concept aristotélicien¹². Les hippocratiques définissaient les parties du corps plutôt par leur forme que par leur fonction.

Galien, le premier, utilise la notion de pneuma psychique qui circule dans les nerfs, mettant ainsi en relation le cerveau, organes des sens et organes moteurs¹³. Le cerveau organe a été souvent confondu avec la glande pinéale de Descartes¹⁴. Gall pose en 1810 la question fondamentale : « le cerveau peut-il être considéré exclusivement, comme l'organe des facultés intellectuelles et des qualités morales¹⁵ ? » Comme l'a démontré Georges Lanteri-Laura à propos de la cranioscopie de Frantz Joseph Gall, « un organe permet donc à une faculté de s'exercer, mais la faculté ne s'identifie pas à lui, étant d'un autre ordre de réalité¹⁶. » Confondre l'organe et la faculté, le cerveau et la pensée, c'est bien réduire, au nom de la localisation, la matière au siège. Or le siège n'est pas l'organe, mais la localisation de la faculté — l'organe étant ce qui permet à la faculté de s'exercer. Le cerveau n'est plus conçu avec Gall comme l'organe au sens de viscère mais comme le lieu de vingt-sept facultés ayant chacune un organe particulier ; là où Broca localisera une aire dans le cerveau, pour Gall le cerveau « est divisible en autant d'organes particuliers qu'il existe de facultés¹⁷ » : l'inspection et la palpation du crâne révèle l'organe par la protubérance.

La croyance dans le progrès des neurosciences et de ses techniques est telle qu'il suffirait de développer la même recherche causale pour obtenir la description de plus en plus précise des effets de l'organisation de la matière cérébrale. L'attribution d'une qualité au cerveau d'autrui à partir de son imagerie in vivo repose sur une comparaison inductive entre le schéma prescrit et l'image observée. Le discours sur le cerveau est pris pour la langue produite par le cerveau lui-même, l'image in vivo attestant de la similitude. « Je vois l'aire du langage », affirme-t-on, alors que l'activation du cerveau, le cas du *split brain* analysé par Gazzaniga l'a démontré, peut s'effectuer ailleurs et autrement que dans l'aire dite de Broca. La différence entre la désignation de l'état et l'activation in vivo des réseaux contient une cristallisation qui n'est pas tant due à la spatialisation du vivant au sens bergsonien de la critique de l'intelligence qu'à la mise en discours de notre perception des structures du cerveau vivant.

Non pas que notre perception soit fausse ; mais l'histoire des représentations successives du cerveau¹⁸ à proportion de nos instruments pour le connaître suffirait pour prouver la vanité de toute prétention paradigmatique. Cette nécessité de tenir un

¹² J. Jouanna, *Hippocrate*, Paris, Fayard, 1992, p. 436.

¹³ J.-P. Changeux, « L'organe de l'âme, de l'Égypte ancienne à la Belle Époque », *L'Homme Neuronal*, Fayard, Pluriel, 1983, p. 18.

¹⁴ Descartes en reste à la métaphore du siège : « l'âme raisonnable aura son siège principal dans le cerveau », *Traité de L'Homme*, in *Œuvres philosophiques*, tome 1, Paris, Ed. Garnier, p. 391.

¹⁵ F. J. Gall, G. Spurzheim, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, Paris, 4 vol. (I, 1810, II, 1812, III, 1818, IV, 1819). Ici t. I, p. 236.

¹⁶ G. Lanteri-Laura, *Histoire de la phrénologie*, Paris, PUF, 1970, p. 94.

¹⁷ M. Renneville, *Le Langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Les Empêcheurs de penser en rond, 2000, p. 41.

¹⁸ B. Andrieu ed., « L'historicité des connaissances rigoureuses », *L'Invention du cerveau*, Agora Press Pocket, 2002, pp. 19-40.

discours sur l'organe qui nous permet de tenir un discours présuppose qu'il est structuré comme un langage ; François Jacob, dès *La Logique du vivant*, interrogeait cette confusion entre l'ordre idéal de l'épistémè et l'ordre réel du vivant, l'un découvrant le second car l'idéal est issu du réel se réfléchissant à travers un cerveau pensant lui-même.

La conscience serait pour l'éliminativisme une hypothèse stupéfiante dont il faudrait évaluer la rigueur au regard de l'expérimentation neuroscientifique. Car saisir la vraie nature de l'âme humaine consiste, pour Francis Crick (1916-2004), en un exposé des résultats de la neuropsychologie contemporaine : la vision, l'attention, la mémoire, la perception. Il redécouvre les psychologues de la Gestalt, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler et Kurt Koffka, mais pour conclure différemment de la phénoménologie de la perception d'un Maurice Merleau-Ponty. S'il est vrai que la conscience exige une forme d'attention, Crick la trouvera dans les mécanismes utilisés par le cerveau pour voir le monde et en traiter les informations. Ce raisonnement analytique est utile pour servir son projet de réduire toutes les activités mentales selon des processus neurobiologiques. Aussi l'espoir serait grand d'atteindre, non pas la localisation neuronale, mais la délimitation des interactions des différentes parties du cerveau.

Mais en soutenant que chacun d'entre nous est le résultat du comportement d'un vaste ensemble de réseaux interactifs, Crick voudrait dépasser l'accusation de réductionnisme. En effet, le problème de la conscience devrait être étudié, selon lui, à partir de la conscience visuelle. Là où les psychophysiolgistes de la fin du XIX^e siècle, comme Alfred Binet, s'interrogeaient sur la nature de la perception extérieure, là où Henri Bergson discutait ces résultats en posant la question d'une conscience immédiate, le neurobiologiste avance la notion de « comportement des neurones du cerveau ». Pour éviter le modèle mécanique du stimuli-réponses, il développe des modèles théoriques qui décrivent le mode d'interaction d'ensembles de neurones. Aussi le comportement des neurones renverrait-il moins à la qualité interne de chacun qu'au résultat de leurs réseaux. La part d'activité produite par des neurones dont le résultat devrait être associé à la conscience devient dès lors descriptible. Le modèle fixiste de la localisation serait de son côté abandonné grâce aux observations obtenues par les nouvelles techniques d'imagerie cérébrale : les réseaux neuronaux fourniraient une modélisation dynamique et éphémère de l'activité du cortex cérébral.

Par corrélation neuronale de la conscience, Crick décrirait à la fois la nécessité neurobiologique de toute activité consciente et le caractère provisoire de toute modélisation. La description matérielle de l'activité de la conscience suffit-elle pour expliquer l'unité vécue de la conscience par le sujet ? La décharge corrélée entre des groupes de neurones correspondrait à un exercice de pensée puisque le neuroscientifique parviendrait à lier l'enregistrement quantitatif de cette décharge à un état qualitatif de l'esprit. La conscience visuelle, qui divise l'unité de la conscience selon une sensorialité neurobiologique (ne pourrait-on pas parler avec ce type d'analyse, parmi d'autres, de conscience auditive ?), ne peut avoir, moins actuellement que par principe, une base neuronale détaillée. Mais Crick croit qu'un jour sera réalisée cette base neurale de la conscience par l'étude expérimentale des connexions thalamiques du cortex.

La vue serait à privilégier car elle prouverait combien le cerveau peut avoir à la fois une activité séparée et simultanée. Ce traitement en parallèle ne ferait plus de la conscience l'unité substantielle sans laquelle l'information devait, depuis Descartes, relever d'une unité indépendante. Le cogito perdrait toute efficacité opérationnelle au profit du cerveau : mais Crick se montre plus habile que la thèse éculée de la fin du cartésianisme en admettant une interprétation symbolique de la scène visuelle activée dans les réseaux neuronaux. Le mot « symbole », s'il n'implique jamais pour l'auteur l'existence effective d'un homuncule, prendrait une connotation symboliste en associant telle décharge neuronale à un aspect particulier du monde visuel. La mémoire rendrait plus ou moins explicite les symboles enregistrés. La complexité des réseaux neuronaux considère malgré tout le cerveau comme l'organe biologique de la conscience.

En estimant « qu'il est sans espoir de résoudre les problèmes de la conscience par des arguments philosophiques d'ordre général¹⁹ », Crick fait montre autant de son adhésion à l'éliminativisme que de la poursuite du scientisme. La naturalisation de la conscience passe ici par une succession d'hypothèses qu'il faudrait admettre : 1) une partie du cerveau est concernée par la préparation des actions futures, sans nécessairement s'occuper de leur accomplissement ; 2) un sujet n'est pas conscient du traitement de l'information, c'est-à-dire des computations, mais seulement des décisions qu'il prend ; 3) le sujet se souvient immédiatement de ce qui est décidé mais pas des computations qui sont entrées dans la décision. Crick parvient à maintenir l'hypothèse, qu'il prétendait rendre stupéfiante, en la réduisant à un ensemble de réseaux neuronaux du sujet, en réintroduisant une sorte de dualisme fonctionnel puisque les computations du cerveau servent de soubassements organiques au fonctionnement de la conscience. La notion de sujet n'est maintenue que pour assurer une continuité de niveau entre la neurophysiologie du cerveau et la psychologie de la pensée. Commodité de langage sans réalité intrinsèque, le sujet disparaît moins qu'il n'est rendu nécessaire par le résultat des productions neurobiologiques des états mentaux. Pour éviter l'accusation d'éliminativisme, il conviendrait d'accorder au sujet une dignité psychologique en l'évidant de tout contenu suffisamment significatif. Le refus de toute phénoménologie du sujet est si patent que le maintien de la notion semble une solution provisoire dans l'attente de situer le libre arbitre « dans le sillon antérieur cingulaire ou pas loin²⁰. » L'hypothèse de l'existence d'une substance pensante aurait été formulée par défaut : le progrès des connaissances neurobiologiques justifierait une nouvelle analyse à partir de la thèse de l'émergence. Ainsi la pensée ne serait que la partie émergée d'une activité neurobiologique immergée dont nous n'avons pas entièrement conscience, même si les neurosciences représenteraient ce moment au cours duquel l'espèce humaine prendrait conscience de son cerveau sur le mode de l'expérimentation. L'étude expérimentale de la conscience parviendrait à réconcilier le behaviorisme et la psychologie en proposant une synthèse comportementaliste du cerveau : il faut pourtant souligner combien cette synthèse s'apparente plutôt à une fusion des champs disciplinaires et à une tentative de reconstruire la conscience à partir d'une analytique des neurones.

¹⁹ F. Crick, *L'Hypothèse stupéfiante*, Paris, Fayard, 1994, p. 39.

²⁰ *Id.*, p. 359.

Le langage du cerveau : la preuve par l'image

La localisation des fonctions neurocognitives, notamment du langage, a pu engager une confusion entre production du langage par l'organe et langage de l'organe²¹. Le cerveau est un organe linguistique, rationnel et objectivable puisqu'il participe de la structuration des connaissances par ses dispositions, processus et fonctions neurocognitifs.

Ainsi, le passage de la visualisation des effets de la stimulation à un discours sur la causalité neurofonctionnelle accomplit ce glissement, au nom d'un réalisme positiviste, avec d'autant plus de force qu'il suffirait de montrer le cerveau *in vivo* pour prouver la détermination des états neurocognitifs par les réseaux neuronaux. L'élimination des états mentaux serait le prix à payer : la désuétude de cette expression provient du crédit accordé par la neurophilosophie²² aux techniques de visualisation démonstrative sans lesquelles l'étiologie neurobiologique ne pourrait être établie.

Le procédé n'est pas nouveau dans le raisonnement inductif de la science : le constat des effets est la première étape de la détermination étiologique. Mais, dans un but d'élimination des états mentaux, il s'agit de faire la démonstration qu'il n'y a pas d'écart entre les tâches cognitives assignées et la production de celles-ci par les états neurobiologiques. Admettre un tel écart serait supposer une activité subjective mentale dont l'immatérialité échapperait à la détermination neurobiologique. Pour la neurophilosophie, il faudrait conclure de la visualisation technique l'égalité entre les états neurobiologiques et les états cognitifs.

Méthode de stimulation cérébrale, la technique des potentiels évoqués permet de faire surgir des convergences neurocognitives par l'observation des résultats. L'objectif est de morceler l'observation des états neurobiologiques afin de donner de manière détaillée le degré, la nature et la fréquence de l'activité étudiée. Le potentiel évoqué repose sur la détection de la réponse évoquée au niveau du cortex cérébral chez l'homme par la stimulation d'un récepteur sensoriel ou d'un nerf périphérique à l'aide d'électrodes placées à la surface du scalp. Dans tous les cas, il s'agit de faire la démonstration que la conscience est liée à l'activité électrique du cerveau, puisque les potentiels peuvent évoquer l'attention et la perception qui sont les deux caractéristiques de la définition neurobiologique de la conscience. Par ces descriptions microfonctionnelles, la thèse de la réduction des états mentaux aux états neurobiologiques se trouverait renforcée puisqu'aucun état mental n'a de consistance suffisante pour résister à la méthode de décomposition analytique mise en œuvre par l'électrophysiologie.

²¹ B. Andrieu, « La localisation du langage : Bouillaud, Dax et Broca 1825-1865 », *L'Invention du cerveau. Une anthologie des neurosciences*, éd. cit. pp. 112-117.

²² B. Andrieu, *La Neurophilosophie*, Paris, PUF, 1998.

Les états neurobiologiques sont mis en valeur par les réponses aux stimulations : l'idée d'évocation de potentiel renforce la critique de la théorie selon laquelle la conscience serait pleinement actuelle par le travail de la pensée. Contre ce dualisme, la neurophilosophie élimine le concept de conscience car il devient inutile à partir du moment où les données électrophysiologiques apportent la preuve d'une activité potentielle : il y a différents niveaux dans l'organisation cérébrale si bien que ce que la psychologie ordinaire désigne sous le vocable de conscience n'en est qu'un niveau. Le critère de définition de la conscience devient l'attention à une stimulation visuelle ou tactile : plutôt qu'une réflexion qui développe une conscience de soi par la référence abstraite à un cogito, il conviendrait, selon Patricia S. Churchland, d'apercevoir les limites de la connaissance de la sensation à travers des seuils quantitatifs de stimulations électriques. Plutôt qu'une référence au sensualisme, l'analyse de réponses aux stimulations fournit une définition neurologique de la sensibilité qui ne met pas en jeu le travail corporel de réceptivité. En allant en deçà de nos sens, les potentiels évoqués ont pour but de manifester des capacités neurocognitives endogènes. La conscience n'est plus une unité transcendante aux états neurobiologiques qui les maîtriserait par la volonté. Au contraire, la déliquescence de la conscience trouverait sa cause interne dans la neurobiologie des nerfs sans lesquels la possibilité d'un retour réflexif sur soi-même serait interdit.

L'imagerie rapide du débit sanguin cérébral par tomographie d'émission de positrons (TEP) permet de mettre en évidence les réseaux de neurones impliqués dans l'exécution de certaines fonctions cognitives chez l'homme. En effet, l'utilisation de l'imagerie cérébrale s'est développée pour pallier au défaut d'une observation clinique externe du cerveau qui ne pouvait plus décider de la nature et de l'étendue de la pathologie. La comparaison entre les cerveaux "normaux" et les cerveaux de psychotiques chroniques schizophréniques est déjà à l'œuvre depuis 1982 à travers les travaux de D. H. Ingvar²³ : la distribution du sang, différente dans le cerveau des patients schizophrènes, est moins importante dans les régions frontales et plus élevée dans les régions postcentrales. La neuropsychiatrie trouve là une matérialisation du déficit mental dans la circulation et la distribution sanguine qui expliquerait, sinon la cause, du moins l'effet de la différence de performance cognitive. Une telle perspective scientifique, si elle nous paraît pertinente du point de vue du constat neuropathologique, relève tout de même d'une idéologie de sélection sociale par laquelle on veut parvenir à délimiter les effets sociaux et comportementaux de la dégradation neurologique.

Le second moyen d'observation du cerveau in vivo est la tomodensitométrie ou scanographie, à savoir une image numérique représentant des coefficients d'atténuation obtenus au niveau de tissus mous, explorés selon un plan de coupe déterminé. Le premier prototype industriel fut réalisé par Godfrey Newhold Hounsfield (1919-), ingénieur de la firme EMI en 1968. Le brevet fut déposé en 1972 à Londres sous la forme de « A method and apparatus for examination of a body by radiation such as X ou gamma-radiation ». En choisissant un plan de coupe axial transverse, le principe du scanner favorise une visualisation de zones du cerveau jusque-là invisibles. L'examen périodique pour suivre l'effet d'un traitement ou le dépistage précoce de tumeurs profondes ont modifié la définition de la politique de santé en l'orientant vers la prévention et la prédiction. Appliquée en pathologie tumorale

²³ D. H. Ingvar, « Mental illness and regional brain metabolism », *Arch. Gen. Psychiatry*, 1982, 39, pp. 251-259.

intracrânienne, les pronostics des tumeurs cérébrales et des accidents vasculaires cérébraux ont permis le raccourcissement des périodes d'hospitalisation nécessaires au diagnostic, et une meilleure prise de décisions thérapeutiques.

On peut donc résumer la situation en disant que le scanographe n'a sans doute pas modifié profondément les résultats finaux, mais qu'il permet d'y aboutir dans de meilleures conditions. Ainsi, les tâches visuelles, auditives, cognitives, mnésiques, et motrices permettent de mettre au jour les différentes zones d'activité du cerveau. Les états psychologiques se traduisent immédiatement par le moyen de traces chimiques de fluoro-glucose. L'objectif de précision recherché par la neurophilosophie est d'établir la visualisation détaillée de toutes les activités verbales ou non verbales - notamment activités motrices et visuelles.

La technique des radiotraceurs, associée au TEM, utilisée pour le marquage de molécule et la mesure du débit sanguin lors des activités cognitives, a permis dès le début des années 80 d'établir une correspondance entre des zones d'hypoperfusion cérébrale bien délimitées chez les patients atteints de démence et les déficits neuropsychologiques observés. Les marqueurs introduisent la possibilité de suivre la réalisation d'une tâche cognitive au cours de sa réalisation, et plus seulement en constatant de l'extérieur son fonctionnement. Les déficits neurologiques sont encore ici des champs privilégiés dans la mesure où ils présentent le négatif du fonctionnement normal.

Ainsi, le passage de la visualisation des effets de la stimulation à un discours sur la causalité neurofonctionnelle aurait d'autant plus de force qu'il suffirait de montrer le cerveau in vivo pour prouver la détermination des états neurocognitifs par les réseaux neuronaux. L'élimination des états mentaux est à ce prix : la désuétude de cette expression provient du crédit accordé par la neurophilosophie aux techniques de visualisation démonstrative sans lesquelles l'étiologie neurobiologique ne pourrait être établie. Pourtant il nous semble qu'il y a dans la démonstration un véritable renversement car elle montre les effets des réponses aux stimulations neurocognitives par le moyen des techniques d'imagerie cérébrale. Et se propose, à partir de ces effets d'induire une causalité neurobiologique des états neurocognitifs. Puisque certaines zones et certains réseaux neuronaux sont activés lors de certaines tâches, il faudrait conclure que sans ces zones et réseaux neuronaux ces tâches ne pourraient s'accomplir.

La langue du cerveau : l'excès du vivant

Le cerveau tient une langue qui excède nos capacités linguistiques d'expression et de traduction. Ce que nous parvenons à décrire en langage de cette langue pourrait nous faire croire que l'accès au réel cérébral est voilé, ou du moins que nous n'en comprenons qu'une infime partie même si nous recherchons, comme dans le décodage du génome, les dictionnaires et l'alphabet essentiels. Le cerveau a une langue qui excède l'organicité et l'organisation du langage du cerveau. Le langage du cerveau est une expression partielle d'une vivacité neurologique. L'organisation de cette langue dans un langage du cerveau est la mise en

organicité de ce qui est multiple et varié dans le cerveau. Le langage des organes organise le multiple en unité, la variété en réseaux, la dynamique en imagerie *in vivo*. L'efficacité du langage des organes comme le langage du cerveau le structure par la modélisation au fur et à mesure des découvertes neuroscientifiques. Cette modélisation est-elle la projection de l'esprit sur son propre cerveau ou la mise en langage des éléments dispersés ?

S'il est établi que le corps pense à travers son cerveau, le cerveau par sa vitesse de traitement de l'information et la mémoire des procédures déploie une multitude de scénarii possibles avant même que nous en soyons conscient. Ce que nous formulons dans le langage n'est qu'une version ralentie du vivant par sa prise de conscience. Le cerveau a une langue dont la sur-éminence détermine le système nerveux sans que la conscience puisse en comprendre la totalité.

Cerveau / Langue du cerveau / Langage du cerveau / Langage sur le cerveau

Le concept de survenance de Davidson reconnaît cette sur-éminence du cerveau par la production de surcroît des états mentaux à partir des événements neuronaux. La langue du cerveau est modélisée dans le langage du cerveau dans un rapport signifiant/signifié en établissant une convention neurofonctionnelle sur la base des localisations. La sur-éminence causale du cerveau produit des états et des événements dans lesquels nous reconnaissons une langue naturelle que nous parlons à travers le langage du cerveau. La langue du cerveau serait produite par la nature comme l'ordre phylogénétique et la construction épigénétique sont démontrés par la neurogénétique du développement.

Conclusion

Il faut un renversement de perspective : reconnaître la transcendance du cerveau par rapport au langage, c'est moins réifier sa dynamique vitale que constater l'émergence de réseaux, structures et formes neurofonctionnels au cours du développement fœtal et post-natal avec l'environnement par une succession indéfinie d'apprentissage. La langue du cerveau découvre la langue produite par le cerveau en établissant son décodage, sa cartographie dynamique ainsi qu'en dévoilant, dans les potentiels évoqués, les capacités endogènes du cerveau si bien révélés dans les dysfonctionnements neuropathologiques de l'aphasie et de l'amnésie.

Le cerveau produit sa langue dans le contexte bio-culturel de sa spécialisation comme le prouve la paléo-neurologie par l'évolution de la capacité crânienne, la naissance de nouvelles neurofonctions comme la parole. C'est en privilégiant le langage sur l'organe que l'on oublie la vivacité du cerveau à produire des langues différentes selon les stades de développement de l'humanité et des modes d'activité spécialisés par l'interaction de la plasticité du cerveau avec l'environnement. Le cerveau est un puits sans fond dans lequel se forment des réseaux qui produisent une langue dont le langage du cerveau essaie de lire les symboles, les signes et les processus.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : ANDRIEU Bernard, « Le cerveau est-il structuré comme le langage qu'il nous fait tenir sur lui ? », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 61-71.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : bernard.andrieu★wanadoo.fr

Maud Granger Remy
(Paris 3 / New York University)

Corps sans organe et romans sans intrigue : le cas Dantec

Maurice Dantec ne se contente pas d'écrire des polars. Il construit depuis quelques années, avec ferveur et acharnement, une somme théorique aux applications multiples dans les domaines politique, religieux, scientifique et littéraire, largement inspirée, mais pas limitée, par les travaux de Deleuze.

Dans son dernier roman, *Villa Vortex*, un tueur en série transforme ses victimes en poupées bioniques, en remplaçant leurs organes par des composants électroniques. Le vieux rêve de l'automate est devenu réalité cauchemardesque. Et les cadavres ouverts abandonnés sur les sites d'usines désaffectées, deviennent les haruspices atroces de la fin d'un monde post-industriel.

Le roman met en scène une double exhibition des organes. Au geste destructeur et violent du tueur, s'oppose celui, patient et méthodique, du médecin légiste reconstruisant le processus meurtrier. A la morgue s'opère la seconde dissection : pas celle qui tue, mais celle qui cherche. Se met alors en place un langage des organes qui ne parlent plus, mais révèlent encore : « À l'intérieur de ce corps sans plus le moindre organe, avait été cachée volontairement une clé, un système de déchiffrement. Un code. »¹

A l'expérience bionique du tueur, correspond celle générique de l'auteur. *Villa vortex* se présente comme une expérimentation romanesque. Le remplacement des organes vitaux par des composants électroniques contredit l'utopie de l'homme artificiel (puisque'il ne s'agit plus de produire par la technique un humain immortel, mais de tuer des humains pour les transformer en machines). Et le déplacement de l'intrigue policière en parabole mystico-futuriste complique le récit et construit une sorte de méta-fiction. Donc dans les deux cas, il ne s'agit plus de réaliser une copie – plus ou moins parfaite – du vivant (comme dans *Frankenstein* ou dans *L'Eve Future* de Villiers), mais de produire un simulacre par hybridation.

La destruction de l'organique implique celle de l'authentique. La question n'est plus celle du rapport de la copie à l'original – que ce soit un rapport de dégradation ou d'idéalisation – mais d'une re-création qui dépasse les limites mêmes de la vie et de la mort, et donc du vraisemblable. La *mimesis* apparaît alors comme une tentative de simulation détachée de son modèle, qui se dupliquerait et fonctionnerait de façon autonome, par elle-même, sur le cadavre du réel.

¹ Maurice Dantec, *Villa Vortex*, Paris, Gallimard, 2003, p. 141.

Selon Deleuze, le Corps sans Organes ne se vide pas, il s'ouvre à des connexions possibles, et doit se concevoir comme une limite. Les romans de Dantec ne se vident pas de leur intrigue, mais s'ouvrent au contact de textes autres, et le romanesque semble trouver sa limite dans la prophétie.

Ce que je voudrais montrer, c'est de quelle manière les organes construisent, dans l'œuvre de Dantec, une poétique spécifique. D'abord, sur le plan thématique, par leur destruction, leur arrachage ou leur remplacement, les organes mettent en place un discours marqué par la violence. Ensuite, sur le plan idéologique, par leur exhibition et leur fonctionnement, ils construisent une « pensée organique » profondément anti-idéaliste. Enfin sur le plan esthétique, par leur dissection et leur langage propre, ils impliquent une certaine vision de la création comme code à déchiffrer.

Une esthétique de la violence

L'intrigue principale de *Villa Vortex* joue avec le mythe de l'homme artificiel, thématisé notamment à travers les nombreuses et précises références au texte de Villiers, *L'Eve future*. L'intertexte sert ici manifestement à mesurer un écart. Le texte de *Villa Vortex* se construit en négatif de *L'Eve future*, et ceci sur tous les plans : c'est-à-dire à la fois sur le projet lui-même, sa réalisation, mais aussi ses implications philosophiques.

Au projet utopique d'Edison s'oppose celui, maléfique, du tueur des centrales. Au rêve d'une femme parfaite parce que artificielle et immortelle, le cauchemar bien réel des jeunes filles torturées. Aux longues descriptions émerveillées des composants de l'androïde correspondent les compte rendus d'autopsie détaillant lésions et ablations d'organes. À l'enthousiasme vaguement sacrilège d'Edison l'électricien pour les miracles de la technologie, qui font rivaliser l'homme avec Dieu, le sadisme sans merci d'un technicien en robotique condamné et assoiffé de vengeance. À l'ode au progrès du savant, les ravages d'une victime du progrès (le tueur est atteint d'un cancer incurable dû à une exposition aux radiations nucléaires). Pour l'un il s'agissait de rivaliser avec la création, pour l'autre il n'est question que de destruction. Chez Villiers, malgré l'échec de l'expérience, il reste le rêve utopique ; chez Dantec, le cauchemar demeure puisque le tueur meurt avant de pouvoir être puni. L'échec est donc total, à la fois dans le cadre de la diégèse, qui est arrêtée sans être close, et dans le cadre idéologique, puisqu'il n'y a pas de sanction.

Et si dans *L'Eve future*, comme dans *Frankenstein* du reste, la destruction de la créature vient sanctionner une entreprise sacrilège, chez Dantec l'échec des créatures ne représente pas une punition mais simplement l'inaboutissement de la technique, qui ne vise pas à recréer la vie mais à la parodier.

L'écart par rapport au mythe est donc fondamentalement idéologique. Aux sources du mythe de l'homme artificiel : Frankenstein. La créature artificielle sert à la fois d'outil critique pour dénoncer les illusions de l'idéal romantique et rousseauiste d'une humanité naturellement bonne, mais aussi incarne l'espoir insensé de combattre la mort. *L'Eve future* de Villiers se construit

sur le pari quasi pascalien de croire à l'incarnation technique d'un idéal, la femme parfaite. Dans les deux cas, les fameuses créatures représentent l'aboutissement (monstrueux ou pas) d'une véritable croyance dans le progrès et dans la science. Chez Dantec, c'est cette croyance même qui a disparu, et les innovations techniques fonctionnent systématiquement comme des outils de destruction.

A l'autre bout du siècle, le texte de Villiers, lui-même imprégné d'une conscience de la fin, fait surgir par contraste dans *Villa Vortex* une nouvelle « fin de siècle » posthumaine et désespérée. Ce n'est plus, à l'horizon, la modernité, ses possibles et ses progrès (la fascination de Villiers pour l'électricité ou le téléphone par exemple) ; mais au contraire le déraillement de cette modernité qui devient puissance destructrice. *Villa Vortex* accumule les signes de cet enrayement : les os du tueur bouffés par le cancer, les jeunes filles détruites par un mécanisme inopérant, les usines désaffectées détruites par explosion. L'intrigue policière suit les contours d'une réflexion sociologique, et les crimes prennent la forme de la culture dont ils sont le produit.

Et cette décadence des temps derniers apparaît dans toute sa perversité. Parce que l'intérêt n'est plus dans la simple liquidation (des idéaux ou des corps) mais dans l'agonie. Dans *Villa Vortex*, Marc Naudiet, le tueur des centrales non seulement filme toutes ses dissections, mais aussi enregistre les cris de ses victimes, qui sont ensuite mixés avec de la musique et insérés dans leurs corps « trafiqués ». On entre ici dans un au-delà du sadisme, pas seulement parce qu'il y a une volonté d'archivage de l'horreur (ce qui constitue un rituel comme un autre), mais parce que ce qui importe n'est pas tant la souffrance imposée que l'enregistrement d'une agonie. Dans cette opération, le bourreau se double d'un collectionneur. Et le plaisir du « classement » semble prévaloir sur celui du rituel.

Du reste c'est ce « classement », bien plus que le geste meurtrier lui-même, qui recèle toute la violence, en achevant un processus de totale déshumanisation : « Que restait-il de cette jeune fille, sans identité, et désormais sans corps, je veux dire sans corps autre qu'un catalogue d'organes, classifiés, numérotés, auparavant secrets, cachés à la vue des autres comme de soi-même et désormais exposés sous la lumière froide de l'électricité ?² » Le « catalogue d'organes » s'oppose au « corps », mais pas seulement comme une partie par rapport au tout (les organes font partie du corps), ou un contenu par rapport au contenant (les organes sont dans le corps), mais plutôt comme les mots par rapport à la syntaxe ou les termes par rapport à une équation. Défaire cette chaîne signifiante c'est empêcher l'identité, là est le véritable crime.

Dans *Villa Vortex*, un seuil a été franchi dans la violence, et dans la pathologie par rapport aux romans précédents.

C'était aussi l'arrachage d'organes qui caractérisait le tueur du deuxième roman de Dantec. Dans *Les Racines du mal*, Andreas Schaltzman, le vampire de Vitry, fonctionnait sur le modèle du CsO (Corps sans Organes) paranoïaque, tel qu'il est décrit par Deleuze dans *Mille Plateaux*, CsO « où les organes ne cessent d'être attaqués par des influences, mais aussi restaurés par des énergies extérieures³ ». Attaqué par les Aliens, Andreas Shaltzman se rase la tête pour se protéger de ce qu'il appelle leurs

² *Villa Vortex*, éd. cit., p. 125.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, Tome 2 : Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 191.

« ondes cosmiques » qui « font changer ses organes de place. »⁴ Pour se régénérer, il doit utiliser du sang d'Alien pour confectionner un « élixir de vie »⁵. Du coup, ses crimes consistent littéralement à créer des corps sans organes : il prélève de préférence les cœur, poumon, et reins de ses victimes, et sur l'une d'elle utilise la carotide comme un robinet – « sectionnée, avant d'être tordue vers l'extérieure avec du fil de fer », elle permet de « récupérer près d'un litre de sang sur l'Alien »⁶.

Dans *Villa Vortex*, Marc Naudiet, le tueur des centrales, habite un corps cancéreux, c'est-à-dire, selon Deleuze à nouveau, un « CsO prêt à ronger, à proliférer, à envahir l'ensemble du champ social, entrant dans des rapports de violence et de rivalité »⁷. Et en effet, s'il est littéralement envahi, puisque ses organes se dissolvent, attaqués par les radiations qui détruisent os et nerfs, les crimes de Naudiet consistent à rivaliser avec les organes de ses victimes. Dans le système paranoïaque de Shaltzmann, les organes sont utilisés comme de simples aliments nécessaires à sa survie. Dans le système cancéreux de Naudiet, si les organes sont arrachés c'est pour mieux les remplacer par leur copie, ou leur équivalent électronique, autrement dit leur rival (les yeux sont remplacés par des lentilles optiques, le cœur par une pompe par exemple), dans une sorte de parodie atroce de la vie.

Il ne s'agit pas, comme dans *L'Eve future*, de créer une copie artificielle parfaite, mais de trafiquer le vivant. Là où Edison avait soigneusement transposé idéalement chaque organe vital, Naudiet procède à des substitutions bricolées qui, en plus de signifier une mutilation, sont purement fonctionnelles et ne représentent aucune amélioration. Les organes ont disparu et on été remplacés par leur simple fonction. Et effectivement, la créature n'est pas le produit d'une reproduction du vivant, mais bien d'une invasion du vivant par le technologique.

En fait, ce qui s'est perdu dans cette entreprise de simulation, c'est le sens du tout, l'architecture des connexions. C'est l'organique contre l'organisme. Au lieu d'un être complet et parfait, on a un cadavre trafiqué.

On a reproduit le schéma d'une organisation, mais pas construit un organisme autonome. En fait, la mise à nu et l'ablation des organes figure le stade ultime de l'inhumanité, parce que c'est la transformation, littéralement, du corps vivant en « instrument de communication », en pur mécanisme. Le corps cancéreux du tueur devient par là le symptôme d'un mal généralisé, et son geste se réinscrit dans le contexte de la posthumanité. Ces jeunes filles « trafiquées » et abandonnées devant des usines désaffectées deviennent des « être[s] sans identité anéanti[s] par la décomposition terminale de l'homme anonyme des mégapoles. »⁸ Et ces crimes apparaissent comme l'aboutissement logique d'un processus apocalyptique, celui d'un monde marqué par la destruction et la simulation. Dans les organes bricolés de ces haruspices modernes se profile le cauchemar d'une humanité trafiquée, aux multiples prothèses, sans corps ou identité propre.

⁴ Maurice Dantec, *Les Racines du mal*, Paris, Gallimard, Série Noire, 1995, p. 15.

⁵ *Id.*, p. 32.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Mille Plateaux*, éd. cit., p. 195.

⁸ *Villa Vortex*, éd.cit., p. 37.

Une pensée organique

C'est dans ce contexte marqué par la violence et la dégradation, qu'il faut comprendre la tentative de Dantec pour développer une pensée organique, qui, tout en étant profondément anti-idéaliste, tend à redéfinir l'humain. Au fond, le projet du tueur, c'est l'application littérale et atroce d'une conception du corps humain comme machine. Conception largement développée par Dantec, qui multiplie les métaphores et les comparaisons entre ce qui relève du corporel et du machinique, et met en scène différentes formes d'hybridation dont les jumelles Zorn, véritables héroïnes de *Babylon Babies*, et produits d'un clonage et d'une connexion avec une Intelligence Artificielle représentent l'aboutissement.

Naudiet représente la face obscure du projet bionique, la version parodique et perverse du concept deleuzien de « machine désirante ». Le remplacement des organes transforme le corps en média, autrement dit en pur conducteur d'information, comme en témoigne le système complexe des circuits. Car ce qui est remplacé, essentiellement, ce sont les moteurs et les connexions entre les organes (cœur, poumons d'une part, vue et parole de l'autre), les fonctions basses sont évacuées (les viscères). La transformation opère donc une forme d'Idéalisation, mais d'un corps fonction, d'un corps média.

Et à l'opposé des poupées sanglantes de Naudiet, doublement ratées (ni le corps ni le mécanisme interne ne fonctionnent), on trouve le succès, par exemple, des robots sexués de la Cyborg Society. Dans *Babylon Babies*, la Cyborg Society construit des robots trafiqués auxquels sont inculqués des éléments de « personnalité », préférences sexuelles ou tendances suicidaires entre autres. L'idée étant que ce qui constitue la personnalité ressort de déterminismes programmables. Dans ce cas la transposition de l'humain au machinique est achevée et fonctionne. On peut même assister à l'accouplement des deux robots homosexuels.

Dans son essai intitulé *Sur le théâtre des marionnettes*, Kleist développe la théorie dualiste selon laquelle la grâce, ou « la forme la plus pure de la conscience » se trouve « dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin ou dans un Dieu⁹ ». Autrement dit l'homme existe dans ce perpétuel divorce entre sa nature organique et l'infini de sa conscience. L'imperfection toute chrétienne qui caractérise l'humain de Kleist qui se tient entre ces deux contre-modèles accorde cependant à l'automate le privilège de la grâce. En refusant ce dualisme, Dantec affirme à la fois le contact permanent et nécessaire de la conscience et de l'organique, mais aussi du même coup, la possibilité de sa reproduction. Si comme il le dit dans son *Journal*, « Le cerveau est une machine interface dont la vie se sert pour se connaître elle-même, c'est-à-dire se séparer du tout dans une improvisation totale¹⁰ », cela signifie qu'il peut non seulement se connecter et proliférer, mais aussi qu'on peut en reproduire l'architecture et les fonctions. Le projet de Naudiet n'est pas, comme Edison, de créer une œuvre, un Tout artificiel qui pallierait l'imperfection de l'homme, mais de simuler le vivant en le prenant comme champ d'expérience. Partant de la même imperfection originelle, l'un construit un modèle autonome inatteignable, l'autre trafique le donné, la matière

⁹ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Mille et une nuits, 1993, p. 20.

¹⁰ Maurice Dantec, *Le Théâtre des opérations, Journal métaphysique et polémique*, Paris, Gallimard, 2000, p. 36.

première. D'un côté la reproduction et la transcendance ; de l'autre la simulation et l'immanence. D'un côté la création, *L'Eve future* est définie par le narrateur de *Villa Vortex* comme un « résumé organique de la création de l'Homme¹¹ » ; de l'autre la destruction, les poupées sans vie, après être recousues sont rouées de coups et mises en pièces.

On voit bien là comment l'intrigue de *Villa Vortex* met en scène et en question les principes mêmes de cette pensée organique, dont l'horizon pourrait être le « parc humain » dont parle Sloterdijk dans son fameux essai, qui démontre comment les techniques de « duplication » de l'humain sont précisément ce qui le menace comme nouvelle forme d'appropriation.

Le roman comme codex

Ce qui est valable sur le plan idéologique correspond, chez Dantec, à un parti pris poétique. C'est le texte lui-même qui doit être considéré comme un corps, une machine, et donc un terrain d'expérience.

Villa Vortex met littéralement en fiction ce principe poétique. Le roman s'ouvre sur une intrigue policière classique, mais au milieu du texte, c'est-à-dire au bout de quatre cent pages, on apprend que le tueur recherché est mort et enterré, et le héros inspecteur meurt dans un attentat. La narration n'en continue pas moins dans une sorte d'après la mort, un nouveau narrateur la prend en charge et convoque les nouveaux personnages recomposés de ce méta-récit.

Dans les romans de Dantec, les héros, fous ou tueurs, prennent tous en charge leur propre narration, et agissent comme des figures de l'écrivain.

Dans *Les Racines du mal*, Schaltzman, le buveur de sang paranoïaque, guéri par le Tansvector et les séances d'hypnose, réassemble sa psychose schizo en un illuminisme mystique. Ses poèmes constituent l'épilogue du roman. Irène Granada, la meneuse du tueur des montagnes tient un journal qui nous est livré par fragments. Dans *Babylon Babies*, Marie Zorn, en collaboration avec la neuromatrice, et grâce aux pratiques thérapeutiques de la schizo-analyse, publie son Journal, qui devient la bible de la secte des EarthQuakers. *Villa Vortex* vient rompre ce motif. Naudiet meurt avant de pouvoir être entendu, il n'existe que comme objet du discours et des hypothèses théoriques de Kernal.

Je voudrais précisément émettre l'hypothèse suivante : Naudiet ne parle pas dans le récit premier parce qu'il devient narrateur du second récit. Tout ce que Naudiet accomplit comme personnage dans l'intrigue policière est transposé sur le plan textuel par le narrateur-auteur du second récit. Naudiet se livre à une expérience d'hybridation et de simulation sur les cadavres de jeunes filles. L'auteur pratique une expérience d'hybridation sur le roman. Aux composants électroniques utilisés par le roboticien correspondent les multiples textes insérés dans le récit par l'auteur, comme la thèse sur les rétrotransposons, les extraits de la Kabbale, les

¹¹ *Villa Vortex*, éd. cit., p. 507.

fragments de poésie, ou encore le Livre des Morts de Nitzos. Tout comme Naudiet transgresse les limites de la vie et de la mort, l'auteur brouille celle des genres. Et l'intention même est similaire. Comme l'explique Kernal, Naudiet n'essaye pas de rendre ses victimes vivantes *après* les avoir tuées, « il les tue *pour* essayer de les rendre vivantes »¹². De même, l'auteur met à mort les personnages de son premier récit afin de pouvoir les rendre vivants en les recomposant dans le second. Tout comme le corps constitue le lieu même de l'expérience, le roman devient expérimental et accueille en son centre sa propre mutation. A l'expérimentation bionique du tueur correspond l'« expérience transgénique suprême »¹³ de l'auteur. Mais l'expérience, dans les deux cas, échoue. Les poupées ne peuvent être activées, le roman est illisible.

L'enquête ne peut aboutir, toutes les preuves et indices, autrement dit toutes les matières organiques des victimes et du tueur, disparaissent dans la bonde de la « Villa Vortex ». De même, le roman fuit en quelque sorte par ce centre vide. La villa vortex figure donc non seulement l'inaboutissement de l'enquête, et le geste de tueur qui vide ses victimes, mais aussi l'impossibilité d'une structure trouée, d'un récit vidé de ses organes vitaux.

Les poupées diaboliques de Naudiet fonctionnent bien comme des haruspices, nécessairement annonciateurs d'une fin, à la fois celle d'un monde et celle d'un genre. Au dépeçage des inconnues rendues à l'anonymat, correspond celui du roman qui s'ouvre de part en part, dans lequel l'intrigue policière, dépassée et transformée, laisse place à une expérience ratée, une machine romanesque cassée.

La structure en miroir de *Villa Vortex* établit les fondements de la mutation romanesque entamée par Dantec, et se définit par une conception du roman comme corps ou comme machine. Du coup, la poétique de Dantec, fondée sur l'idée d'une évolution parallèle de l'homme et de la littérature s'apparente véritablement à un système néo-évolutionniste dans lequel, selon Deleuze, « l'évolution cesse d'être une évolution filiative héréditaire pour devenir plutôt communicative ou contagieuse. »¹⁴ Car pour lui : « Tout livre est une machine. C'est-à-dire un être vivant. Tout livre est un codex cérébral, un long virus qui s'imprime durablement dans la mémoire neurologique, c'est-à-dire dans le corps humain tout entier. »¹⁵

Le livre-machine doit être coévolutif du devenir de l'humain. De ce point de vue, l'évolution des romans est radicale : l'humain disparaît au profit de son successeur, quel qu'il soit. Dans *Les Racines du Mal*, on atteignait les limites de l'humanité avec les tueurs en série et la coupure radicale qui les excluait de l'Unité (la Connaissance sans la Foi ne donne rien de bon) ; dans *Babylon Babies*, les cyborgs du 10 Ontario et les jumelles annonçaient une première hybridation homme-machine, une première forme de « super-humanité ». *Villa Vortex* est l'accomplissement extrême de ces prédictions : les zombies bioniques sont produits

¹² *Id.*, p. 129.

¹³ *Id.*, p. 635.

¹⁴ *Mille Plateaux*, éd. cit., p. 292.

¹⁵ Maurice Dantec, *Périphériques*, Paris, Flammarion, 2003, p. 109.

et contrôlés par la matrice, et ont définitivement franchi les limites du posthumain. Avec *Villa Vortex*, le roman aurait donc dépassé l'humain, et son illisibilité pourrait s'expliquer par notre retard en tant que lecteurs.

En réalité, les romans de Dantec se situent au cœur d'un devenir, dans une zone d'indiscernabilité, entre roman policier et SF, entre littérature pop et essai scientifique, mêlant les scènes les plus convenues (poursuite, tueries, sexe) et les références les plus inattendues (textes scientifiques ou mystiques par exemple). Traverser les frontières, génétiques ou génériques, là est le devenir-imperceptible selon Deleuze : « Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on a fait un monde nécessairement communicant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses¹⁶. »

Ainsi, de même que les jumelles Zorn, en ayant accès à la totalité du génome de l'humanité, accèdent au niveau de la création, ou de la conscience infinie comme dirait Kleist, et parviennent à la communication absolue, universelle, Dantec construit un roman interstitiel, un roman-mauvaise herbe, qui dépasse en se faufilant les frontières génériques. Hybridation, mutations, là est sans doute la formule du roman posthumain. Formule énoncée dans un passage théorique de son *Journal* : « ce roman électrique, psychédélique, nomade, expérimental, cosmopolitique, anthropologique, violent, mégapolitain, prophétique. »¹⁷

Et si *Villa Vortex* constitue un prototype inabouti, il faut saluer l'effort de rénovation entamé par Dantec, ainsi que sa foi dans l'avenir d'un genre qui, comme l'humanité, ne peut que bénéficier des manipulations génétiques.

Le roman conçu comme codex implique chez Dantec un jeu métaphorique avec le principe de l'ADN, code producteur de sens et de vie. De même que les schizos qui peuplent les romans de Dantec sont capables de se brancher sur leur ADN, de même les romanciers doivent se brancher sur le monde et en sortir la matière première qui est notre cerveau.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : GRANGER REMY Maud, « Corps sans organe et romans sans intrigue : le cas Dantec », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, juin 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 72-80.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : mgr3★nyu.edu

¹⁶ *Mille Plateaux*, éd. cit., p. 343-4.

¹⁷ Maurice Dantec, *Le Théâtre des opérations, Laboratoire de catastrophe générale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 318.

Alain Romestaing
(Paris 5)

Dés-organisations cholériques du discours dans *Le Hussard sur le toit*

La spectaculaire irruption du choléra dans *Le Hussard sur le toit*¹ condense beaucoup de l'horreur, du mépris et de la haine accumulés d'une guerre mondiale à l'autre par Jean Giono. Cette irruption et le roman dans son ensemble relèvent de la réaction viscérale autant qu'esthétique d'un auteur qui avait à surmonter certaines impasses² des années trente, l'expérience de deux emprisonnements, la conscience de millions de morts et la révélation des camps d'extermination. Certes, l'œuvre explore dès ses débuts le motif de l'écartèlement des corps, mais dans *Le Hussard sur le toit* la dialectique entre discours et organisme s'élabore sur un mode paroxystique : le choléra y règne (presque) en maître et provoque au moins trois désorganisations majeures.

D'abord celle du corps interne : Giono dépeint avec force « les nerfs en révolte »³ ou « le tumulte des muscles et des os qui sembl(ent) en révolte et vouloir sortir de la peau comme des rats d'un sac. »⁴ Ensuite, celle du corps social : Pierre Citron, dans sa notice pour l'édition Pléiade du roman⁵, a fait remarquer l'absence ou le dérisoire des réponses institutionnelles à l'épidémie. Le choléra du *Hussard sur le toit* opère comme la peste d'Antonin Artaud : « sous l'action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L'ordre tombe. »⁶ La spectaculaire et terrifiante insurrection des organes fait voler en éclat les familles et la paix sociale, renvoyant chacun à son « égoïsme congénital »⁷ et tous, ou presque, à des luttes sans merci : aucun lien, qu'il soit conjugal, fraternel, filial, hiérarchique... ne tient plus, ou à grande peine, devant le fléau, ni aucune pudeur ou valeur. Dès lors, s'opère

¹ Roman publié en 1951 et rédigé à partir de 1945. Cette communication reprend certaines analyses de mon article « Le choléra dans *Le Hussard sur le toit* : le corps entre traités médicaux et traitement poétique », paru dans les *Cahiers du LAPRIL*, coll. *Eidôlon*, n° 55, actes du colloque « Littérature et médecine II », textes réunis par Jean-Louis Cabanès, Université Michel de Montaigne, juillet 2000.

² Rappelons que Jean Giono allait non seulement en rabattre sur son personnage de prophète du Contadour, mais également « dégraisser » considérablement son style, la relative sécheresse des « Chroniques » se substituant à un lyrisme que guettait la boursouflure.

³ IV, p. 399.

⁴ IV, p. 322.

⁵ Dans le tome IV des *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono : pour l'ensemble des textes évoqués dans cette communication la Pléiade est l'édition de référence. Édition Gallimard, 1977.

⁶ « Le théâtre et la peste », in *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, collection « folio essais », 1964, p. 21.

⁷ IV, p. 605.

également une troisième désorganisation, majeure : celle des discours. Le choléra, comme je viens de le préciser, « dés-organise » les organismes, individuels et sociaux, qui se mettent à refuser désormais de travailler de concert, engendrant une cacophonie où chacun joue pour soi, quitte à ce que ce soit le chant du cygne. Or, face à cette cacophonie et à son étrange séduction (au sens étymologique du terme), les discours convenus ou trop rationnels semblent se désagréger. Nous touchons ici à l'un des enjeux les plus intéressants du *Hussard sur le toit*, car Jean Giono, lui-même plongé dans une phase d'assombrissement moral et de doute créatif, se met à décrire un fléau apocalyptique poussant chacun dans ses derniers retranchements, non seulement au plan des sensations (ce qui est habituel dans l'œuvre), mais aussi au plan des discours.

Dans *Le Hussard sur le toit* nombre de personnages hurlent, délirent ou au contraire sont frappés de mutisme, et parmi eux des personnages dont il importe au premier chef de scruter la situation, le comportement et le discours, justement : je veux parler des médecins. L'un des enjeux du roman est en effet de savoir comment des spécialistes du discours sur les organes réagissent quand ces derniers, sous l'impulsion du choléra, deviennent extraordinairement et dangereusement *expressifs*. Ce n'est pas un hasard si Giono accorde une place primordiale aux médecins dans son roman : ils sont en quelque sorte des concurrents directs pour un écrivain qui prétend depuis longtemps, lui aussi, non seulement parler des organes, mais aussi, littéralement, les faire parler.

Je vais donc commencer par montrer comment la folie ou la faillite frappent assez généralement les discours dans *Le Hussard sur le toit*, pour me demander ensuite si Giono ne tente pas de fonder le discours sur l'organique. Je finirai en montrant qu'on ne peut pas, néanmoins, s'en tenir à une neutralisation du discours par l'organique ou à une transformation de l'organique en discours. Car la tension entre ces deux pôles n'est pas dépassée mais au contraire délibérément entretenue, comme si du choc de leur rencontre dépendait la réactivation de l'écriture gionienne.

Folie ou faillite des discours sous le joug du choléra

Mutisme, cris et délires

Dans *Le Hussard sur le toit*, le choléra dérègle les organes et la parole. La description des cadavres a beaucoup frappé les esprits des lecteurs mais Giono insiste aussi avec une complaisance manifeste sur le moment précis où les individus s'aperçoivent qu'ils sont atteints ; il s'est plu à exagérer la soudaineté des attaques, ce qui ne manque pas de mettre en valeur la stupeur (au sens clinique : immobilité et mutisme) des victimes. Plus précisément, l'alternative consiste en un mutisme pétrifié ou en un cri :

Jusqu'à ce moment-là les malades n'avaient jamais crié. Ils avaient été usés jusqu'à la corde avant la mort ; elle arrivait dans des corps prêts à tout. Désormais, elle les frappa comme une balle de fusil. Leur sang se décomposait dans leurs artères aussi vite que la lumière se décompose dans le ciel quand le soleil est tombé sous l'horizon. Ils virent donc venir la nuit et ils se mirent à crier.

A partir de ce moment-là, le cri retentit de jour et de nuit. (IV, 454)

Mais les cris jaillissent également de bouches que le choléra n'a pas encore atteintes, du moins directement :

Il regardait un enchevêtrement de toitures et de murs assez semblables dans son agglomération à un échafaudage effondré quand il vit, encadré dans une lucarne, un visage humain largement taché de noir par une bouche grande ouverte. Avant d'en avoir compris la réalité, il entendit un cri perçant. (IV, 365)

Ce procédé expressionniste évoque la célèbre scène de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* ou encore le fameux cri de Munch. Jean Giono focalise ainsi l'attention sur des *bouches d'ombre*, comme pour mieux rendre compte de l'inanité des discours ou de l'obscur émergence d'autre chose qui ne peut être articulé. Toute parole semble désormais impossible et quand discours il y a, il relève du délire. Autre procédé que le gros plan : la distanciation. C'est avec *hauteur* que l'on nous fait assister, par l'entremise du héros réfugié sur les toits, aux ravages de la contagion sur les habitants de Manosque. Ces derniers ressemblent alors à des mécanismes absurdes se livrant à de dérisoires pantomimes et émettant des sons dénués de sens :

Les femmes portaient des seaux mais elles étaient si serrées les unes contres les autres que la ferblanterie faisait en marchant comme le froissement d'armure d'un chevalier [...]. Elles se mirent à pousser des cris et à s'agglomérer avec tant d'acharnement qu'elles étaient comme une pelote de rats. Elles tendaient leurs bras en l'air, l'index pointant en hurlant et Angelo entendit qu'elles criaient : « le nuage ! Le nuage ! » D'autres criaient : « La comète ! La comète ! » ou « Le cheval ! Le cheval ! » Angelo regarda dans la direction qu'elles indiquaient. Il n'y avait rien que le ciel blanc [...]. (IV, 356)

Cette étrange cérémonie répond au besoin de trouver des explications à une épidémie flirtant d'autant plus facilement avec le fantastique que presque personne n'en comprend la nature. On assistera donc à des envolées de la superstition : un paysan prétend qu'un chien s'est mis à parler et même « à réciter les réponses du catéchisme sur l'extrême onction » ; ou bien ce sont des pluies de crapauds ou encore un petit serpent qui sort de l'oreille d'une petite fille et ne meurt pas sans avoir « prononcé distinctement les mots *Ave Maria* » ; ou enfin des corbeaux font des plans de bataille avec une rigueur tout napoléonienne⁸... Il faut bien que les animaux raisonnent et fassent des discours quand les humains n'en sont plus capables !

On assiste tout de même à l'émergence progressive d'un discours sur la maladie, fondé sur des connaissances scientifiques et non pas seulement empiriques (passons sur l'abondance de remèdes tout aussi fantaisistes que les visions précédentes). Or, ce discours est lui aussi, et peut-être au premier chef, mis à mal par le choléra. Le discours sur les organes est ainsi submergé par l'organique, c'est-à-dire précisément par ce dont il prétend habituellement faire son objet. Ce n'est donc pas un hasard si les tenants d'un discours objectivant sur la maladie commencent par être frappés dans leurs chairs.

⁸ Cf. IV, p. 521-522.

Stupeur et tremblements du discours médical

Non seulement la médecine reste impuissante du début à la fin du roman, mais encore les médecins n'échappent pas plus à la contamination qu'à l'affolement général des énoncés. On assiste à une immersion totale du « corps médical » dans le corps contagieux du texte, ce qui n'est pas sans conséquences pour le discours médical qui subit lui aussi les effets de la désorganisation générale.

Le premier médecin est mêlé anonymement à la foule des gens subissant, comme Angelo, la chaleur accablante et étrange annonçant le début du choléra. Son être se résume à geste pris dans la narration unanimiste du début du roman, et un geste dont on apprendra plus tard tout le dérisoire : il prend « quelques gouttes d'élixir parégorique sur un grain de sucre ». Un geste donc et aucune parole.

On suit davantage l'histoire du deuxième médecin puisqu'elle permet de préciser la nature d'un mal aux assauts mystérieux. Il s'agit d'un Juif de Carpentras alerté par le rabbin et qui, ayant reconnu le fléau, entreprend aussitôt de faire fuir sa femme et sa fille. Or la méditation dans laquelle il se lance ne manque pas d'une certaine charge comique puisqu'elle concerne l'hypothèse d'une autonomie de l'intelligence, voire de l'âme, par rapport au corps⁹ – mais dès la page suivante, tandis que le récit continue de relater les divers ravages du mal, le médecin n'est plus du tout « si assuré de son intelligence », ni « du privilège de l'immortalité de l'âme » ! On remarquera d'ailleurs que son discours est très elliptique, notamment du fait de l'absence d'article ou de sujet¹⁰. Il prend la forme d'un monologue intérieur rapporté au style direct, puis, devenu hésitant, il est remplacé par le discours du narrateur rapportant les pensées du personnage au style indirect et au style indirect libre ; enfin, ce discours retrouve certes la « sûreté » du style direct, mais son contenu désormais s'avère pour le moins modeste : « Tous mes raisonnements sont faux. [...] tenons-nous en aux remèdes qui ont fait leurs preuves. Pas d'explorations d'intelligence¹¹. »

Le troisième médecin, un militaire de Toulon, n'est pas davantage assuré de sa position dans l'univers, puisqu'il a toutes les peines du monde à avertir ses supérieurs hiérarchiques : il commence par se faire expulser de chez « l'amiral commandant de la place », puis, trop agité, voire paniqué, il s'enivre consciencieusement¹². Son discours est donc d'abord significativement neutralisé, et par le refus d'entendre des autorités et par lui-même : Giono va jusqu'à souligner que le personnage contient son « envie irrépressible de parler [...] en mettant brusquement sa main sur sa bouche¹³ ». Puis son énonciation devient singulièrement confuse, tout d'abord du fait d'un monologue intérieur dans lequel, par définition, il ne se soucie pas d'être clair pour un

⁹ Cf. IV, p. 259.

¹⁰ Cf. IV, p. 258-259.

¹¹ IV, p. 261.

¹² IV, p. 254.

¹³ IV, p. 254.

interlocuteur et où il se réfère sans cesse à un savoir à la fois scientifique et vécu que la narration prend soin de ne pas préciser, et ensuite du fait d'une ivresse de plus en plus généreuse¹⁴.

On voit avec le quatrième médecin que l'immersion du « corps médical » dans le corps du texte a continué sa progression : le contact est maintenant établi avec le centre du roman, en l'occurrence le personnage principal, Angelo. Cette rencontre n'est guère à l'avantage de ce pauvre médecin, qui monte à cheval « comme un sac de cuillers »¹⁵ et qui est si sale qu'Angelo le prend d'abord pour un paysan, voire un brigand, avant de découvrir son « visage intelligent. » Epuisé au-delà de toute limite, il ne tardera pas à succomber à l'épidémie et il ne sera plus désigné ensuite que comme « le petit français ». Ce « petit français » s'exprime certes avec suffisamment de clarté pour éclairer Angelo sur la situation. Mais il n'en finit pas moins par perdre la parole en même temps que la vie.

Il faut mettre à part le dernier médecin, celui qui apparaît à la fin du roman pour offrir aux deux personnages principaux ainsi qu'aux lecteurs sa vision du choléra : sa position est bien plus assurée que celle de ses collègues et son discours paraît émaner d'un point de vue supérieur. Mais est-il encore un médecin ou un philosophe, voire un sage un peu fou qui s'est retiré du jeu ? Il n'est nullement question pour lui de guérir ou de lutter contre le choléra dont il va jusqu'à remettre en cause la nature. En se posant en philosophe et en poète, ce médecin atypique dépasse largement le point de vue médical, dont il dénonce d'ailleurs les limites. Et surtout, il importe de remarquer que le trouble énonciatif atteint chez ce dernier des sommets, au point qu'il me faudra le commenter pour lui-même.

Dans *Le Hussard sur le toit* le choléra provoque une désorganisation généralisée du corps social autant que des corps des individus, et par contre-coup de tout discours un tant soit peu construit, que cette construction relève des normes sociales, du simple bon sens ou d'une rigueur scientifique. On peut parler d'une crise des discours dès lors que la vérité est *dans* les corps. C'est pourquoi on se demandera si, cédant à une tentation ancienne, Jean Giono ne revient pas à une organicité de la parole, c'est-à-dire à *une parole qui se veut l'expression même des organes*. On se demandera s'il y a une vérité du discours des organes

Un discours fondé sur l'organique ?

Organicité du discours dans les récits des années 30

Faire de l'organique le garant d'une certaine authenticité du discours n'est pas nouveau dans l'œuvre de Jean Giono : l'auteur a en effet commencé par assimiler littéralement le discours à de l'organique. La parole était naturalisée et devenait suc, émission

¹⁴ Cf. IV, p. 262.

¹⁵ IV, p. 274.

du cœur : le phénomène est spectaculaire dans les romans et les nouvelles des années 30, au point que l'on peut parler d'une véritable *organicité du discours*.

On s'en convaincra avec quelques exemples remarquables. Ainsi, dans *Regain*, un personnage « parle d'une parole douce venue de son cœur doux comme une figue »¹⁶. Dans « Complément à l'*Eau vive* », l'auteur fait l'éloge de « ceux à qui la terre parle », car « leur langue se tord dans leur bouche avec une autre souplesse, et les cordes qui font se tordre cette langue, c'est le cœur qui les tient dans son poing de sang »¹⁷. Le narrateur de *Jean le Bleu*, pour sa part, décrit la parole d'un visiteur de son père de la manière suivante :

Je comprenais mal ce que disait l'homme. Ça coulait de lui comme une chanson plaintive, un gémissement de chien affamé de caresses. Des mots tombaient en moi comme des pierres sur de l'eau plate ; j'étais tout ému de cercles frissonnants qui s'arrondissaient en faisant trembler mon cœur ou brisaient soudain dans ma gorge une petite vague d'eau amère et froide. (II, 7)

On pourrait encore citer *Que ma joie demeure* où une femme amoureuse « s'aperç(oit) que le son du nom dans sa voix basse (a) forme et odeur, et geste et poids, et que son corps en joui(t)¹⁸ »...

En d'autres termes, la parole étant *incarnée*, elle pouvait produire un effet corporel. Cette organicité de la parole est à rapprocher de la notion très importante pour Giono de *sensualité*, par laquelle l'individu est relié au monde et qui permet en outre au discours poétique de prétendre toucher comme un corps touche un autre corps. Autrement dit, *le corps était un modèle d'expression*, au point que les simples mots des personnages pouvaient parfois être éclipsés par le chant des organes. Ainsi certains épisodes montraient que le « discours du corps », provenant du cœur quand il accorde l'individu au « chant du monde », pouvait être plus audible que celui de l'esprit : on évoquera, faute de pouvoir développer ici, la scène de *Regain* dans laquelle Arsule, après avoir sauvé Panturle de la noyade, décroche peu à peu des mots pour se mettre à l'écoute de l'expression bien plus forte de leurs deux corps ; dans le même ordre d'idées, Toussaint, l'un des personnages principaux du *Chant du monde*, s'avère capable d'entendre au-delà des paroles ce que les organismes ont à lui dire !

La crise des années quarante, néanmoins, rejettera assez loin ces idées. Et l'on peut considérer *Le Hussard sur le toit* comme une manière de fonder autrement le discours sur la force de l'organique. Si, comme dans les premiers romans, *Le Hussard sur le toit* charge les organes de dire la vérité, c'est désormais de manière moins métaphorique et plus objective. L'autopsie notamment devient le procédé permettant de lire cette vérité sous forme d'objets tangibles.

¹⁶ I, p. 339.

¹⁷ III, p. 103.

¹⁸ II, p. 543.

De l'éloquence des organes au discours du choléra

Revenons à notre fameux médecin militaire du premier chapitre qui se débat non seulement avec les rigueurs de la hiérarchie, mais aussi avec une copieuse ivresse : celle-ci ne l'empêche pas de penser à avoir recours à l'autopsie. Car le principal mérite de cette intervention, à ses yeux, serait de lui permettre de n'être plus « obligé de discuter. »¹⁹ Les ronds de jambe à l'égard des supérieurs deviennent inutiles, il suffit « de tout leur amener sur un plateau, tout découpé et prêt d'avance pour la démonstration. » Les organes mis au jour ont leur propre éloquence. En d'autres termes, l'autopsie reproduit le procédé cholérique : elle coupe la chique aux bavardages superflus et dérisoires pour faire advenir la vérité dans son plus simple appareil, dans sa nudité crue et péremptoire. Ainsi le médecin juif de Carpentras est persuadé que « la chose [le choléra] parlerait assez fort d'elle-même. »²⁰

Assez fort pour faire taire tous les discours ... ou pour les refonder au contact de la réalité ? Les organes exposés au grand jour désamorcent toute considération hiérarchique ; ainsi le choléra court-circuite une fois plus l'ordre social, mais il pourrait bien également offrir la possibilité d'un discours plus vrai. C'est du moins ce que suggère le médecin du chapitre XIII pour qui « voir le choléra envahir un corps : voilà un spectacle qui prédispose à la franchise » (IV, 611).

Voir la vérité en face et la dire plutôt que de se raconter des histoires : il semblerait que ce soit là une des leçons du choléra et l'un des enjeux du roman, notamment pour son personnage principal. C'est en tout cas ce que le médecin philosophe semble chargé d'apprendre à Angelo et à sa compagne à la fin du roman. L'expérience du choléra, dit en substance le vieux médecin aux jeunes gens déjà passablement déniaisés par leurs aventures, c'est l'expérience de la matérialité et l'expérience du désir de mort. Il ne fait en cela que résumer les trajectoires respectives d'un angelot chevaleresque passablement affranchi par la réalité du mal et d'une fière princesse qui s'est pourtant laissé compté fleurette par un corbeau puant :

[...] je n'ai jamais entendu une bête s'adresser à moi de cette façon. C'était répugnant mais séduisant à un point que vous n'imaginez pas. C'était horrible. Je comprenais tout et je me rendais compte que j'acceptais, que j'étais d'accord. C'est seulement au premier coup de bec que j'ai hurlé et sauté sur mes pistolets. Même sa puanteur ne m'a pas écoeurée, à vrai dire. (IV, 488)

Le choléra parle par le biais d'un corbeau et ce corbeau s'adresse directement au désir de mort de Pauline. Le choléra, le vieux médecin l'explique à loisir, c'est le désir de faire comme font bien des personnages gioniens depuis longtemps : se fondre enfin le monde, quitte à y laisser toutes ses plumes. Ce désir de fusion dans l'univers, Jean Giono n'a pas cessé de le raconter dans ses romans des années 30 et même 40 ; il l'exacerbe encore dans *Le Hussard sur le toit*. Cependant, « le chant du monde » ne se perçoit plus au moyen d'une exaltation lyrique ; il se fait entendre par le biais des organes cholériques.

Encore faut-il comprendre ce que les organes sont censés dire et la portée de leur discours.

¹⁹ IV, p. 263.

²⁰ IV, p. 258.

Portée du « discours » des organes cholériques ?

Tout d'abord, on remarquera que l'autopsie du médecin militaire est passablement encombrée de la géographie la plus exotique : si je reprends le passage cité plus haut à propos de la démonstration qu'une autopsie infligerait aux autorités supérieures, il s'avère que cette démonstration qualifiée de « mathématique » est susceptible d'établir des « correspondances » entre « la respiration lointaine des grands fleuves et le coup d'éteignoir sur – disons – cent mille vies humaines. ». Le médecin, lucide sur son état d'ivresse avancée, renonce certes à s'embarasser de mots comme « prémonitoire » et « prodromique », mais se prépare quand même à prononcer correctement « miasmes délétères » et à invoquer « le canon pneumatique de la haute vallée du Gange. »²¹ Cependant le souffle des pays lointain préfigure déjà le discours à la fois moins éthylique et tout aussi peu sobre du médecin du chapitre XIII...

Car si l'on essaie de mettre à plat l'argumentation de ce dernier, on s'aperçoit qu'il reproche à ses collègues de ne pas aller assez loin dans l'exploration du corps en s'en tenant étroitement à l'idée d'un objet fini :

Voici un homme (ou une femme) ouvert de la tête au pieds comme bœuf à l'étal et voilà, penché sur lui avec tous ses appareils, l'homme de l'art. Ce dernier peut très bien connaître de quoi l'homme (ou la femme) est mort. Mais les sens profonds du « pourquoi », c'est une autre affaire. Une autre affaire qui, pour être tirée au clair, nécessiterait la connaissance du « comment » cet homme (ou cette femme) a vécu. Or, cet homme (cette femme) a aimé, haï, menti, souffert et joui de l'amour, de la haine et du mensonge des autres. Mais aucune trace à l'autopsie. (IV, 613)

Ce n'est pas pour autant, encore une fois, que le médecin renonce à l'exploration des organes, car il s'agit justement « d'aller sur les lieux où s'élaborent les passions, les erreurs, le sublime et la frousse ». L'inconvénient c'est que « le foie, la rate et le gésier », une fois arrivés « sur le marbre des autopsies », « ça ne sert plus à grand-chose ; ce sont de petits bouquets, ce sont *de petits racontars* ; ça sert à faire l'opinion publique, à satisfaire la bienséance »²².

Retournement intéressant : les organes sont maintenant du côté des discours de convention, voire du mensonge, alors qu'ils permettaient au début du roman de les remettre en cause. Les organes réduits à l'état d'objet ne disent rien, ou une simple évidence : un homme est mort, éventuellement du choléra. Cette évidence était certes bien utile au médecin militaire de Toulon, mais c'est que nous étions alors au chapitre I, en pleine confusion et que l'on se payait encore de mots. Le médecin du chapitre XIII, c'est-à-dire de l'avant-dernier chapitre du roman, se situe à un stade supérieur de la réflexion : le choléra s'est déjà on ne peut mieux imposé et a déjà permis à chacun de méditer ; il s'agit maintenant d'explicitier le sens de cette expérience. Et comme les morts ne se posent plus de questions, il s'agit d'interpréter la leçon pour les vivants, de comprendre ce que c'est que « le foie, la rate et le gésier pour cette très grande quantité (notez-le) d'hommes et de femmes parfaitement vivants et qui vont vivre. »²³

²¹ IV, p. 263.

²² IV, p. 611 : je souligne.

²³ *Ibid.*.

Il faut se demander maintenant ce que permettent de dire les organes, et spécifiquement les organes cholériques, dans *Le Hussard sur le toit*. Car les organes ne disent rien en eux-mêmes contrairement à ce qu'il semblait dans « la première manière » de l'œuvre. Et ce ne sont pas non plus les « petits couteaux » du médecin qu'il faut désormais, mais les grands moyens du délire poétique. Le foie n'a pas d'intérêt en tant qu'il fabrique du sucre, mais en tant qu'il « est semblable à un extraordinaire océan où la sonde ne touche jamais le fond, et conduisant à des Malabars, des Amériques, à de somptueuses navigations dans des espaces tendus d'un double azur. »²⁴

Poétique de l'organique, ou ce que « déparler » veut dire

On n'en restera pas à une prétention d'organicité du discours : *Le Hussard sur le toit* est au contraire un travail de confrontation dynamique de la narration et du discours des personnages à l'altérité des discours médicaux. Pour *Le Hussard sur le toit*, en effet, et contrairement à ses habitudes, Jean Giono s'est livré à un travail de documentation tout comme les romanciers réalistes l'avaient fait avant lui. Il avait dans sa bibliothèque une trentaine d'ouvrages, sous forme de volumes ou de brochures : des chroniques, des études médicales, des souvenirs, des tableaux, sur le choléra ou la peste, édités essentiellement en Provence et surtout à Marseille²⁵. Or, ces traités jouent comme un envers que le discours romanesque retourne à son propre usage, même si dans le mouvement ce discours déraile quelque peu, même si le médecin du chapitre XIII, pour mieux parler de l'organique doit se mettre à « déparler » comme on dit dans *Colline*. Les organes, en fin de compte, ne disent par grand-chose, mais ils font parler poétiquement.

Intertextualité et collage de citations

Dans *Le Hussard sur le toit*, l'approche médicale n'est pas disqualifiée comme c'est le cas dans « Le théâtre et son double » d'Antonin Artaud ; Giono au contraire joue sur le décalage entre le discours médical et le discours poétique et leur mutuel

²⁴ IV, p. 612.

²⁵ Notamment, Clos-Bey: *De la peste observée en Egypte. Recherches et considérations sur cette maladie* (1840) ; *La relation médicale de la commission envoyée par la chambre de commerce et par l'intendance sanitaire de Marseille pour observer le choléra-Morbus*, rédigée par Ducros et d'autres (1832) ou *l'Etude sur le choléra de Marseille en 1865*, de Laugier et Ollive (1865)...

dynamitage. Il pratique systématiquement l'intertextualité (traités médicaux) et le collage de citations (Victor Hugo ou Musset ; Pierre Citron évoque même dans sa notice l'influence des collages surréalistes). D'une part, le texte romanesque dilate les observations médicales par des métaphores géographiques, mélange des traités renvoyant à des réalités différentes (peste ou choléra), exagère les symptômes (la rapidité de la maladie, son importance...), voire les invente (le riz au lait) ; d'autre part, les textes médicaux troublent d'une certaine opacité technique la clarté du langage symbolique, lestent de considérations objectivantes les envols de l'imaginaire.

C'est en partie par ces procédés que la représentation du corps a gagné en intensité dans *Le Hussard sur le toit* par rapport aux romans précédents. Jean Giono y accepte de faire un détour par la médecine, c'est-à-dire d'emprunter une voix assez étrangère pour lui qui jusqu'ici avait préféré faire parler un guérisseur : Toussaint dans *Le Chant du monde* représentait le fantasme d'une connaissance intuitive de la maladie et des organes ; le médecin du chap. XIII reprend en partie cette figure de Toussaint, mais c'est un Toussaint qui n'est plus du tout dans le déni du corps ni dans celui de la médecine scientifique. On a montré²⁶ que ces deux personnages pouvaient être des incarnations romanesques de l'auteur lui-même : mais le médecin du chapitre XIII est un locuteur qui accepte la contagion d'autres discours, qui en est littéralement saturé, ce qui est un peu l'histoire de Jean Giono lui-même s'emparant de Stendhal pour se l'approprier et du discours médical pour le détourner et s'y ressourcer... L'auteur fait un détour par un discours qui est parfois conservé tel quel, comme un corps que l'on pourrait dire étranger au texte, si le texte n'était essentiellement un texte de l'étrangeté - et essentiellement de l'étrangeté du corps. Mais ce détour n'en est pas vraiment un. Il contribue à rendre plus saillant le corps, non pas tant par plus de réalisme que par un surcroît de distance, puisque le corps ne peut jamais être vraiment « propre », tout comme l'énonciation poétique. Les traités médicaux permettent à Giono d'insister sur la matérialité du corps, du monde, et de l'homme, mais du même coup, par son refus d'un tissage trop fin, d'un lissage entre les deux discours (médical et poétique), de mieux souligner le mystère, le caractère insondable de la matière et du réel. Le « réalisme gionien » dans *Le Hussard sur le toit* est un réalisme qui ne cherche pas à rapprocher le réel, mais au contraire à le révéler comme énigme.

Confusions de l'énonciation

Dès lors se justifie la confusion de l'énoncé et de l'énonciation dans le chapitre XIII. Cette confusion est poussée à l'extrême, car non seulement le discours du vieux médecin est travaillé par une multiplicité de points de vue, oscillant entre savoir positif et mystère, entre matière et images, mais en outre Jean Giono multiplie les digressions de son personnage, et le fait parler par allusions souvent si elliptiques qu'elles en sont obscures. Il se plaît également à lui faire employer tous les régimes de discours, du style direct au style indirect (libre ou non), et cela parfois dans la même phrase (« On lui avait fait l'honneur, je crois, de l'interroger sur le choléra »), ce qui n'est pas sans poser précisément des problèmes de personne et de sujet.

²⁶ Marcel Neveux, *Jean Giono ou le bonheur d'écrire*, Paris, éditions du Rocher, 1990.

On remarquera encore la fin volontairement abrupte du chapitre ainsi pourvu d'un plus grand relief. Or cette fin du chapitre XIII est également celle du discours du personnage, comme s'il s'agissait de faire oublier l'encadrement de ce discours par celui du narrateur, comme si cette parole avait fini par prendre son autonomie et valoir explicitement pour celle du narrateur, si ce n'est de l'auteur, par occuper tout le champ du texte, interrompant pour un temps le développement de l'intrigue romanesque. Il faudra bien l'espace d'un silence entre deux chapitres (le suivant sera repris en main, ou plutôt « en voix », par le narrateur, et les derniers mots du personnage seront ensuite sagement enserrés entre des guillemets) pour la laisser retentir pleinement.

Toujours est-il que le romancier a travaillé de manière très concertée à rendre la parole du médecin-philosophe-poète la plus problématique possible, à faire en sorte que le lieu de cette parole soit le plus instable possible.

Comparaison est déraison

C'est ici que l'on retrouve l'utilisation des comparaisons, dont Giono avait peut-être abusé dans sa première manière, mais qui devient ici très opératoire. Car cette parole qui ne sait pas rester en place emploie à profusion des images qui ne cessent d'établir des liens entre l'intérieur et l'extérieur du corps, plaçant l'infini du monde dans des organes définis, des océans, des oiseaux, et des « soleils » de feux d'artifices dans le foie.

Dans *L'Espace littéraire*²⁷, Maurice Blanchot cite un poème de Rilke daté d'août 1914 :

À travers tous les êtres passe l'unique espace :
espace intérieur du monde. Silencieusement volent les oiseaux
tout à travers nous. O moi qui veux croître,
je regarde au dehors et c'est en moi que l'arbre croît.

Ce poème pourrait avoir été écrit par un des cholériques dépeints par le médecin du *Hussard sur le toit*, ou par ce médecin-poète lui-même ! Car ce dernier évoque un « espace littéraire » proche de ce dont parle Blanchot à propos de Rilke. Un espace par lequel le dehors est intériorisé, par lequel l'infini du monde devient notre infini, par lequel « ce qui n'est pas tourné vers nous » (cette mort qu'il s'agit de transformer en « mort personnelle ») éclôt pourtant et s'épanouit en nous. « Le libre arbitre est peut-être un manuel de chimie » selon le médecin de Giono, mais cette chimie tient plus de l'alchimie que de la science, plus d'une magie des transmutations que d'une médecine positive. Et si le discours du vieux médecin tourne autour de la mort - *grâce* à la mort peut-être -, ce n'est pas parce qu'il traite anecdotiquement d'une épidémie mortelle. Le choléra de Giono joue plutôt comme catalyseur d'un mystérieux travail, un travail que l'on peut dire proprement *orphique* au sens que Blanchot lisant Rilke donne à ce terme. Comme Orphée, le médecin inspiré par le choléra (mais non soumis à lui, comme le sont les cholériques) plonge au cœur du royaume de la mort, mais pour y déceler des forces de vie et une source paradoxale de la parole, d'une parole dés-organisée par

²⁷ P. 174 de l'édition « Folio-Essais », Paris, Gallimard, 1955.

sa traversée éprouvante des organes. Comme Orphée, il nous « rappelle que parler poétiquement et disparaître appartiennent à la profondeur d'un même mouvement », et que l'art « conduit au point où, en moi, j'appartiens au-dehors, me conduit là où je ne suis plus moi-même, où si je parle, ce n'est pas moi qui parle, où je ne puis parler »²⁸.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : ROMESTAING Alain, « Dés-organisations cholériques du discours dans *Le Hussard sur le toit* », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, juin 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 81-92.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [alain.romestaing★univ-paris5.fr](mailto:alain.romestaing@univ-paris5.fr)

²⁸ *Ibidem*, p. 204.

Florence Bernard de Courville
(Paris 3 / Rennes 2)

Œdipe-Roi de Pier Paolo Pasolini : le corps désarticulé

*car liez-moi si vous voulez,
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe*¹.

Un film de lésions

Œdipe roi, film italien de Pier Paolo Pasolini sorti sur les écrans en 1967 qui met en scène l'antique mythe d'Œdipe, cet homme voué par les dieux à assassiner son père, Laïos, roi de Thèbes et à épouser sa mère, Jocaste, est un film de corps, sur les corps. Le cinéaste saisit la substance de la chair, la matérialité impudique de la peau de personnages acteurs montrés dans leur brutalité, leur nudité, leur âpreté, en même temps qu'il joue avec les organes, qu'ils soient situés à l'orée du corps ou qu'ils symbolisent le corps interne. Les organes du larynx, de la bouche, les organes visuels, auditifs, sexuels, ont une place prégnante dans l'œuvre, s'imposent à l'image au même titre que l'aspect extérieur du corps humain. Or celui-ci, loin d'être le reflet d'une chair vive, sensible, épanouie, harmonieuse, est meurtri, amputé. Pasolini imprime sur la chair des lésions, entame l'unité du corps : la peau est lacérée, l'épiderme est mis en lambeaux, les membres, internes et externes, sont soumis à la folie d'un carnage. Cette révélation organique soumet l'image cinématographique entendue comme pratique discursive, à sa propre mort.

Une histoire d'anatomie : les organes

Œdipe roi se divise en trois parties : un prologue, situé dans les années 20, un épisode central et un épilogue, contemporain de la sortie du film. Le prologue et l'épilogue, dans lesquels Pasolini exprime son propre complexe d'Œdipe, offrent un cadre

¹ Artaud Antonin, « Conclusion » (1947-1948), *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2003, p. 61.

autobiographique à l'épisode central qui met en scène le mythe proprement dit. Cette partie mythique se décline selon un double mouvement : le premier fait le récit de l'abandon d'Œdipe sur le Mont Cithéron jusqu'à son acheminement vers l'accomplissement de son destin, le second mouvement, qui correspond à l'adaptation de la tragédie de Sophocle², narre la recherche de l'assassin de Laïos, rendue nécessaire par la peste qui s'est abattue sur Thèbes. Au sein de la narration, Pasolini exacerbe le rôle dévolu aux organes corporels dans l'*Œdipe* de Sophocle : le récit est régi par un appel aux différentes parties du corps comme à leurs fonctions. Ainsi, le vocabulaire relatif à l'ouïe et la vision revient fréquemment dans le film, comme en témoigne la séquence au cours de laquelle Œdipe se crève les yeux : « Je ne veux plus voir, je ne veux plus entendre, rien, je veux me renfermer dans mon corps meurtri. » Dans cette scène où les yeux et les tympanes sont explicitement décrits comme ce qui permet au corps de s'ouvrir vers le monde extérieur, Œdipe tend, par son geste, à se retrancher dans son corps interne. Les organes sont figurés, représentés, ils acquièrent une matérialité insensée. Un autre exemple donne la mesure de la représentation des organes internes ; dans le prologue, à travers les vitres d'une maison, le cinéaste filme la naissance d'Œdipe / Pasolini : la mère d'Œdipe, vue de dos, est en train d'accoucher, les jambes surélevées, laissant se dessiner le sexe féminin qui donne la vie, orifice, trou, le trou démesurément élargi, qui donne accès à l'intérieur du corps. Les organes sont ici ce en quoi culmine le corps, qui s'efface peu à peu au profit de l'exposition de ce que justement on ne voit pas.

La monstration des organes est liée à la lacération du corps. Les corps sont abîmés, les chairs tuméfiées, gangrenées. La séquence placée au centre du film, qui ponctue les images de l'union de Jocaste et Œdipe, union blasphématoire et sacrilège, montre des cadavres de pestiférés putréfiés, étendus sur le sol ocre. Leur peau, blessée, nécrosée, exhibe les stigmates de la pourriture. Les membres sont abîmés, recouverts de lésions, de plaies. La chair est en excès. S'y consume le corps.

Un découpage de chair

Le cinéaste travaille à la manière d'un chirurgien, il ouvre le corps, le lacère. Dans la scène du meurtre de Laïos, massacre de l'ancienne théogonie, Œdipe, après avoir tué un à un trois des quatre soldats qui accompagnaient Laïos à Delphes, assaille le dernier d'entre eux, le fatigant, tarissant son énergie vitale jusqu'à lui donner la mort en lui assénant un violent coup d'épée dans le ventre, comme s'il le pénétrait, le violait. Le corps du soldat, touché au point où il succombe, est divisé en deux. Œdipe, entre transe et effroi, porte ensuite le coup de grâce à Laïos en assénant plusieurs coups de glaive dans la poitrine de ce père dont il ignore l'identité. La violence des coups portés par la pointe métaphorise le déchirement du corps, bien que celui-ci soit parfaitement invisible à l'image.

D'autres plaies ponctuent le film : les images exposant les corps de pestiférés étendus à terre sont entrecoupées de plans sur des corbeaux tournoyant dans le ciel, comme s'ils traquaient voracement la chair en décomposition pour la déchiqueter et en extirper, pour les dévorer, les viscères. Pasolini ne présente pas à l'écran la déchirure ventrale, abdominale, infligée par les

² Sophocle, *Œdipe roi*, in *Théâtre complet*, trad. du grec par Robert Pignarre, Paris, GF Flammarion, 1964.

rapaces aux cadavres des lépreux, mais leur devenir organique, laissant pressentir l'imminence du surgissement, traversant la peau, de ce qui se trouve habituellement enfoui et enfoncé sous elle.

Une autre image donne l'exemple du sectionnement symbolique du corps mis en scène par Pasolini et vient renforcer la présentation de ce qui usuellement se tait, l'invisible propre au corps interne : le plan au cours duquel Œdipe apparaît devant la foule de son royaume de Thèbes, les yeux énucléés, lacérés. Du sang s'écoule des trous qui ne sont plus que l'ouverture mortelle du regard.

Cette séquence qui met en jeu l'exhibition clinique et impudique des organes corporels intervient après qu'Œdipe a découvert le corps pendu de Jocaste nue. Personnage étrange, énigmatique, pur mystère, muré dans le silence, Jocaste est vouée elle aussi à la déchirure. Après la première scène de coït d'Œdipe et de Jocaste, la position des pieds de celle-ci rappelle le motif de la crucifixion du Christ. Pendant cette scène intime, un plan en plongée montre les pieds de la reine de Thèbes, légèrement l'un sur l'autre, en une nouvelle « scandaleuse et exhibitionniste crucifixion à l'envers »³. Le traitement que fait subir le cinéaste au corps de la reine de Thèbes à travers le pastiche d'un motif christique, figure classique qui voit s'inverser sa signification et sa fonction, traverse l'œuvre cinématographique de Pasolini. Nous le retrouvons notamment dans *Mamma Roma*, où Pasolini rejoue, répète, parodie la Passion, lorsque Ettore, meurt les bras en croix, et surtout dans *La Ricotta* où Stracci, figurant du film dans le film, meurt sur la croix au soleil. La crucifixion renversée représentée par la posture des pieds de Jocaste appose sur le corps du film la béance d'un trou, trou inauguré par la pointe des clous qui ont percé le corps du Christ mourant sur la Croix.

La dés-organisation, le dés-organique, porte le corps à son apogée. L'indécente exposition des lésions qui donnent à voir les organes corporels est accentuée par la fragmentation opérée par Pier Paolo Pasolini sur les corps : les visages, captés en gros plan, presque traqués, semblent se déchirer, éclater en débris. Le corps est découpé par le cadre, donnant une impression de fractionnement et de mise en pièces de l'identité. Pasolini crée un hors-champ ni technique ni esthétique, fondé sur la violence morcelée des corps déchirés : ceux-ci, tronqués, amputés, sont rejetés dans un hors-champ qui n'est pas seulement hors du plan mais est contenu dans son antre. Cette boucherie, ce supplice, cet abattoir, révèle un cœur qui palpite encore. Dans cette danse anatomique, les membres se libèrent, faisant transparaître l'image du corps non comme un état de fait mais comme un état de guerre, un endroit intenable, une impossibilité véritablement immonde, obscène, proprement irreprésentable. Torturé, violenté, le corps est une mutilation où tout paraît se révéler. De même, Pasolini utilise explicitement le procédé de la post-synchronisation, les voix sont déliées des corps qui portent la parole. Ce processus est un appel à une présence-absence où ce qui se dit est voué à la métaphore, à la perte progressive du souffle et de la voix.

Dans la poétique pasolinienne, les corps sont soumis, instrumentalisés, portés vers le point d'orgue d'organes uniques et dépersonnalisés, vers l'intimité d'une déchirure. Ils s'imposent comme découpe de la chair, apparition eucharistique du corps interne rendue possible par les lésions. Ces explosions organiques, ces éclats, ces lacérations, entraînent une désorganisation du discours cinématographique, une désarticulation du signe cinématographique, elles sont un « regard jeté dans l'abîme qui s'ouvre

³ Joubert-Laurencin Hervé, « Vocation de Saint Matthieu », *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1995, p. 51.

entre signifié et signifiant »⁴. Les lésions dans l'image sont avant tout des plaies cinématographiques. Elles produisent une rupture du référent et de ce à quoi l'image renvoie, défigurent le réel comme le visible, soumettent l'image à un invisible, à un irregardable, à un insupportable, qui réfutent la substance univoque d'expression et de signification exhibée par le cinéma, pour lui accorder celle d'un sens autre, monstrueux, où le signe n'existe plus qu'indépendamment de toute structure signifiante.

Les lésions du discours cinématographique

Dans l'aparté cinématographique que constitue *Œdipe roi*, il s'agit d'écriture, de langue, de langage, de discours et de signe, cette fois transposés non plus dans les mots mais dans les images de cinéma.

Un discours narratif

Le déchirement du corps, les lésions, répondent à une nécessité autre que celle de la simple illustration, d'un « accompagnement narratif » : les plaies organiques interviennent à des moments-clé. Leur intrusion, dans le corps filmique, est le signe de la réalisation de la malédiction, de l'accomplissement de la prophétie tragique. A chaque fois que le destin s'accomplit, Pasolini violente les corps à l'écran : les yeux lacérés de Laïos, son abdomen éventré, au moment où Œdipe le tue, les entrailles dévorées par les corbeaux, l'éventration du corps, au moment du coït de Jocaste et Œdipe, les yeux crevés d'Œdipe lorsqu'il découvre la vérité de sa naissance. La production, à travers le motif des organes, d'un véritable discours narratif est présente dès la tragédie sophocléenne. Ainsi, le tragédien grec réfère-t-il aux fonctions organiques visuelles et auditives⁵. Or, il est certain que, si chez Sophocle, l'intervention organique – le moment où Œdipe se crève les yeux – a à voir avec une problématique de la lucidité et de l'ignorance, du savoir et de la méconnaissance, dans le film de Pasolini les plaies de la chair posent la question du signe dans son rapport nécessaire au corps.

Du corps cinématographique comme signe

Apparition de chair, les corps, dans *Œdipe roi*, répondent à l'intuition sémiotique de Pasolini théoricien. Cette œuvre filmique fut en effet réalisée par une personnalité qui s'était déjà imposée comme un penseur reconnu pour ses réflexions à la fois

⁴ Agamben Giorgio, « Œdipe et le Sphinx », *Stanze, parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. de l'italien Yves Hersant, Paris, Payot, 1994, p. 233.

⁵ La traduction d'*Œdipe roi* par Friedrich Hölderlin est très claire sur ce point. Cette traduction, qui est une *réécriture littéraire*, fut très controversée lors de sa parution en 1804, notamment par Schelling. Elle fait de la pièce une *tragédie du voir*, en reprenant le vocabulaire précis de Sophocle. Cf. Hölderlin Friedrich, *Œdipe le tyran*, trad. de l'allemand Philippe Lacoue-Labarthe, Christian Bourgois éditeur, 1998.

linguistiques, stylistiques et cinématographiques. Au moment où il met en scène l'adaptation du mythe d'Œdipe, le cinéaste, qui fut l'un des premiers dans le monde et probablement le premier en Italie à proposer une sémiologie du cinéma, a élaboré les fondements de sa pensée. Ainsi, la rédaction de plusieurs textes communiqués et publiés entre 1965 et 1967, participe de la construction de sa thèse. Pendant cette période, il écrit notamment « Le cinéma de poésie », « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », « La langue écrite de la réalité », « Observations sur le plan-séquence », textes aujourd'hui rassemblés dans *L'Expérience hérétique*⁶. Pasolini opère un glissement de la stylistique littéraire à l'esthétique du cinéma, partant tout d'abord d'une contamination possible entre philologie et cinéma pour ensuite élaborer une sémiotique du film. Il décrit le cinéma comme une langue, comme la « langue écrite de la réalité ». Le cinéma est défini comme la réalité devenue discours. Les éléments de cette langue sont les objets reproduits sur l'écran qui produisent un énoncé, des signes : l'image cinématographique est selon lui un schème signifiant qui a comme signifié l'élément réel analogue. Ainsi Pasolini identifie-t-il le cinéma et la réalité dans un texte daté de 1967, l'année de réalisation d'*Œdipe roi*, « Etre est-il naturel ? » : une action qui se produit au cinéma, explique le penseur, a comme signifié la même action qui se produit dans la vie. Le cinéaste italien détermine le cinéma comme un système de signes non symboliques, élaborant, par cette voie, une critique du naturalisme et une critique des systèmes linguistiques pensés comme un double de la réalité (structurel, conventionnel, arbitraire, articulé), qu'il remplace par la langue du cinéma, seule apte à traduire la réalité : le cinéma, commente-t-il, dans un texte intitulé « Sur le cinéma », « représente la réalité à travers la réalité. Concrètement, à travers les objets de la réalité qu'une caméra reproduit, moment après moment⁷. » L'image cinématographique transforme en signe les éléments de la réalité que le cinéma reproduit ; le signe cinématographique est fondé sur la capacité de présenter directement le manifesté par le manifestant, sans faire appel à un symbole conventionnel. Selon Pasolini, le cinéma produit un signe direct, immédiat et non contradictoire. La conviction pasolinienne permet d'entrevoir la portée de son travail sur le corps cinématographique. Dès lors témoignage sur la corporalité, *Œdipe roi* s'inscrit dans une trilogie antique composée de l'adaptation du mythe de Sophocle, de *Médée* et de *Carnets de notes pour une Orestie africaine*, qui investit le territoire iconographique autour du lien des corps, du réel et du cinéma. Pasolini filme des visages appartenant au monde italien populaire, fait apparaître la rudesse des corps de *borgate*, renvoyant explicitement les corps de la fiction aux corps réels des habitants des faubourgs de Rome des années cinquante et soixante. Il fait appel à une langue des corps, des gestes⁸.

Mais la problématique inaugurée par Pasolini entre réalité et signe, corps et langage, ouvre la voie à d'autres réflexions. Elle résonne notamment dans la pensée de Gilles Deleuze. Ainsi, dans le second chapitre de *L'Image-Temps*⁹, « Récapitulation des images et des signes », le philosophe inscrit-il son commentaire dans la lignée du raisonnement de Pasolini en affirmant que le cinéma opère l'identité de l'image et de l'objet, occupant par là même la voie de la signifiante. Le cinéma est défini comme une réalité qui parle à travers ses objets : « Il serait vain d'opposer à Pasolini que l'objet n'est qu'un référent, et l'image, une portion de

⁶ Pasolini Pier Paolo, *L'Expérience hérétique*, trad. de l'italien Anna Rocchi-Pulberg, Paris, Payot, 1976.

⁷ Pasolini Pier Paolo, « Sur le cinéma », *L'Expérience hérétique*, op. cit., p.199.

⁸ De nombreux textes de Pasolini donnent la mesure de la sensibilité qu'il éprouve pour la présence physique, à la fois dans *L'Expérience hérétique*, et dans d'autres textes. Cf. notamment ses *Poésies* et les *Ecrits corsaires*, dont un texte s'intitule « Le discours des cheveux ».

⁹ Deleuze Gilles, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.

signifié : les objets de la réalité sont devenus unités d'image, en même temps que l'image-mouvement, une réalité qui " parle " à travers ses objets. »¹⁰ L'idée de Gilles Deleuze selon laquelle le Réel s'exprime dans l'image cinématographique, trouve un écho dans un autre de ses ouvrages, légèrement antérieur à *L'Image-Temps*, *Mille plateaux*, co-écrit avec Félix Guattari, et plus précisément dans l'une des sections qu'il consacre à la question du cinéma, « Année zéro-Visagéité », dans lequel il conduit une analyse des corps cinématographiques comme système signifiant. L'étude de Gilles Deleuze et de Félix Guattari débute par une caractérisation du cinéma comme « langue dont les traits signifiants sont indexés sur des traits de visagéité spécifiques¹¹ ». Cette visagéité ne concerne pas en propre le visage, la figure, elle est envisagée sous l'angle d'un processus que Deleuze étend à l'ensemble du corps : c'est un processus de « visagéification généralisé » qui est étudié par le philosophe, du visage conçu comme corps et du corps conçu comme visage.

En outre, ce rapport du corps cinématographique à la notion de signe trouve un écho prégnant dans la réflexion menée par Nicole Brenez dans *De la figure en général et du corps en particulier*¹². Selon elle, des éléments tels que la silhouette, le personnage, l'effigie, le corps, le rapport entre figure et fond, ne sont pas les mêmes au cinéma que dans le réel. Se chargeant de reconsidérer le postulat selon lequel le cinéma serait un art de l'enregistrement en s'interrogeant sur le régime de visible auquel il est soumis, elle réfléchit à la manière dont un film invente une logique figurative et à la façon dont il porte en même temps les traces d'une défiguration du réel. Le cinéma est défini comme n'étant pas un simple décalque technique, d'où la difficulté de figurer un corps et non simplement de le reproduire. Ainsi Nicole Brenez examine-t-elle les potentialités non pas de représenter un corps mais de figurer un corps, délimité comme matériau premier du cinéma. Le corps au cinéma ne renvoie pas toute chose à un double, il efface les catégories ontologiques pour renvoyer non au réel, mais à un analogon inattendu, cernant par là même ce qui peut produire un signe au cinéma. Celui-ci se donne dans le potentiel de ressemblance, voire d'identité, de l'image et du référent, dans la possibilité de modeler des formes dans l'image qui renverraient au réel, imposant une similitude avec le réel. Le corps figuré au cinéma, inventé par lui, entretient avec la réalité un rapport de ressemblance qui permet de renvoyer l'image à la réalité.

Si la problématique du signe cinématographique est liée au corps, que devient le signe si le corps est blessé, sectionné ? Produit-il toujours un langage ? Le corps abîmé peut-il être encore considéré comme un signe ?

Un corps impossible

Les lésions du corps qui mettent à mal la notion d'organisme exacerbent une césure, un schisme, au sein du processus organique propre à la signifiante. Elles instaurent une dualité entre signifiant et signifié, inversent les signes cinématographiques.

¹⁰ Deleuze Gilles, « Récapitulation des images et des signes », *L'Image-Temps*, p. 42.

¹¹ Deleuze Gilles et Guattari Félix, « Année zéro-Visagéité », *Capitalisme et schizophrénie II : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 206.

¹² Brenez Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

Organisme et désorganisation

Dans *Mille plateaux*, Deleuze explique comment le corps sans organes, c'est-à-dire le corps retournant les organes contre la production langagière, ruine à la fois la notion d'organisme et celle de la production d'un discours entrant dans la logique du sens. Partant des textes d'Antonin Artaud, il explique comment, dans le corps sans organes, les organes ne sont plus sémiotiques : les organes – la bouche, les yeux, le cerveau, l'anus et le larynx – sont dispensés d'être parlants pour n'être plus que l'expression d'intensités d'un corps sectionné. L'organisme, dit en substance Gilles Deleuze, est « l'organisation des organes », il consiste à organiser, à doter d'une structure, d'une constitution déterminée. La réflexion deleuzienne permet de développer l'idée selon laquelle Pasolini, dans *Œdipe roi*, procéderait à une désarticulation de la pratique organique. En montrant les organes, en exhibant les boyaux en même temps que des lésions, des coupures, des entailles, le cinéaste arbore un rejet du tout assemblé, et lié. Ce refus de la pratique organique est explicité par un autre traitement accordé aux organes, celui du larynx : le cri. Dans *Œdipe roi*, peu de paroles sont prononcées. Plutôt qu'un langage clair, Pasolini met en scène des cris, des chants. Le cri, porté jusqu'au spasme, est le murmure obstiné d'un langage noué à la gorge, tassé sur lui-même, s'effondrant avant d'avoir atteint toute formulation. La parole est anorganique, sans mots, sans syntaxe, sans articulation. Le cinéaste crée une *glossopoièse* qui n'est ni un langage imitatif, ni une création de noms, mais ce qui reconduit vers ce moment où le mot n'est pas encore né, quand l'articulation n'est déjà plus le cri mais n'est pas encore le discours, quand la répétition est impossible et avec elle la langue en général ; on peut parler d'une rupture avec le langage entendu comme ce qui représente. Cette expérience de la vocalité modifie les rapports du langage articulé, les met à l'épreuve. Tout comme il affecte le langage articulé, Pasolini désarticule le corps, délite son unité. L'adjonction des fonctions et des membres, le travail et le jeu de la différenciation constituent à la fois la membrure et le démembrement du corps.

La signifiante est déterminée par Gilles Deleuze comme la capacité à élaborer du sens, à laisser intervenir une interprétation. Se fondant sur les phénomènes déterminés par la sémantique pour décrire la construction du sens dans l'image, le philosophe distingue ainsi, dans le chapitre « Année zéro-Visagéité », deux processus signifiants : un système univoque de signification et d'expression et un système polyvoque. Dans le système pluriel de signifiante, le sens n'est pas constitué a priori, il est une donnée émergente de l'image. À l'inverse, dans le système univoque de signification, le sens est conféré a priori par les données de l'image et l'insertion de l'objet porteur de sens dans un ensemble. Deleuze différencie le signe de la signification. La notion de signe induit un mode de présentification directe du sens où les images sont ce qu'elles montrent, où les énoncés coïncident avec des visions jusqu'à créer un espace d'écriture. Le signe, dans la théorie deleuzienne comme dans la pensée pasolinienne, est lié à la relation qu'il entretient avec ce à quoi il renvoie dans le réel : le signe naît de la reproduction cinématographique du corps réel, de la présence sensible. Introduire la question de la signification dans celle du signe, c'est expliquer, précise Gilles Deleuze, comment celui-ci entre dans la logique du sens, devient substance langagière, idée ou ensemble d'idées intelligibles.

Le premier système, univoque, de signification, est explicité à partir de la relation qu'entretient le corps cinématographique à la problématique de la signifiance. Ainsi, un sens apparaît explicitement sur le visage de celui qui porte la signification, elle se lit sur ce qui est donné à voir. Par exemple, le sentiment de colère se manifeste sur le visage de celui qui porte cette colère. Apparaît alors un signe renvoyant expressément à une signifiance immédiate. Cependant, éclaircit Gilles Deleuze, c'est moins le visage qui porte la signifiance que ce à l'intérieur de quoi est inséré ce visage : « Les visages concrets naissent d'une machine abstraite de visagéité »¹³ qui est constituée par le système « mur-blanc-trou noir »¹⁴. Selon Deleuze, un plan entre dans la logique du sens, de la signification, si le visage est orienté selon un pôle occidental, européen, christique, ou s'il est cadré soit *devant* un mur blanc soit *dans* un trou noir. « Ce n'est pas exactement le visage qui constitue le mur du signifiant, ni le trou de la subjectivité, explique Deleuze. Le visage, du moins le visage concret, commencerait à se dessiner vaguement *sur* le mur blanc. Il commencerait à apparaître vaguement dans le trou noir. »¹⁵ L'articulation « mur-blanc-trou noir » de Deleuze peut être conçue comme une problématique de la visibilité. D'un plan émerge du sens, si un espace blanc le rend visible, ou si un trou noir, contrastant avec l'objet, permet sa reconnaissance. Le visage devient le plan même où s'inscrit l'ouverture, la brisure. Le contraste se déplace sur lui. Le cinéaste lacère le visible, infligeant une machinerie du supplice au spectateur. Ce dernier éprouve dans la vision de l'intériorité, en-deçà de l'obscène, à la fois l'expulsion et le contact obligé avec l'abject qui la contamine. Les scènes sont gouvernées par une violence de la représentation qui déchire avec la peau, la pellicule même. Le cinéaste lutte contre le pouvoir de l'image, du visuel, du sens. Les plaies font basculer toute signification (psychologique ou symbolique). Réduits à un pur trait de lumière noire, les lésions donnent aux plans une individualité, cinématographique et théorique, qui semble irréductible au seul système « mur blanc, trou noir » de la « machine abstraite de visagéité » qui, selon Deleuze et Guattari, produirait le visage et le gros plan, entendus comme substance univoque d'expression et de signification. De même, les gros plans du visage d'Œdipe orientent l'image vers un pôle oriental, barbare, païen, qui contraste avec le pôle européen, christique, décrit par Deleuze et Guattari comme procédé signifiant.

Le traitement que Pasolini fait subir au corps dans la poétique qu'il promeut n'est pas sans conséquence quant à la conception d'un signe entendu comme substance univoque de signification et d'expression. Le signe porté par le corps dans *Œdipe roi*, corps blessé, sectionné, abîmé, désarticule la signification, ne concerne plus en propre la signifiance. Le référent cinématographique se départit du référent. La rupture du système organique, la désarticulation des organes introduisent une césure de et dans l'image qui remet en cause le processus d'identité. Le signe ne renvoie à rien, à aucun élément de la réalité. La désorganisation organique introduit dans l'image cinématographique une rupture. Ainsi, le procédé de la post-synchronisation, qui rompt l'unité de l'audio et du visuel, en même temps qu'il produit un décalage entre la voix et le corps qui la porte, pose-t-il la question d'une différence entre l'image cinématographique et ce à quoi elle renvoie. Délition de l'harmonie du corps, la post-

¹³ Deleuze Gilles et Guattari Félix, « Année zéro-Visagéité », *op.cit.*, p.207.

¹⁴ *Id.*, p.205 et suiv.

¹⁵ *Id.*, p.206.

synchronisation devient le propre du schème stylistique que Pasolini met au jour, le « cinéma de poésie ». Dans le texte qu'il consacre à ce stylème¹⁶, Pasolini distingue le « cinéma de poésie » du « cinéma poétique ». Dans le « cinéma de poésie », la poésie se révèle dans les moyens techniques du film, elle est dans sa langue, dans « le cinéma poétique », elle est « interne »¹⁷ au film. La « poésie interne » du cinéma poétique est reconnaissable dans les « films classiques » de Charlot, Kenji Mizoguchi ou Ingmar Bergman. Les « films classiques », reconnus poétiques par Pasolini, n'appartiennent pas « au cinéma de poésie ». Dans ces films, « la poésie consiste à donner au spectateur l'impression d'être à l'intérieur des choses »¹⁸. A l'inverse, le processus le plus violemment expressif du « cinéma de poésie » est celui de la schize. Il repose sur le fait de faire sentir la caméra – le terme caméra étant entendu au sens de l'appareillage cinématographique dans son ensemble mis au service de la mise en scène. Lorsque Pasolini utilise la post-synchronisation, c'est-à-dire lorsqu'il rend visible le procédé par lequel il ne tourne pas en son direct, en faisant apparaître l'écart, le désaccord, entre l'organe vocal et la bouche dont il provient, le cinéaste délie le discours. La parole devient métaphorique, abstraite, sans rapport avec le corps qui la prononce. Elle se départit du langage entendu comme sémiotique. En introduisant une césure au sein du film, s'opposant en cela au schème de la « caméra invisible » et en accentuant l'extériorité du corps par rapport à ce qui en provient, la post-synchronisation, procédé du cinéma de poésie, rompt avec l'harmonie du signe. C'est ce qu'explique Hervé Joubert-Laurencin dans « Genèse d'un penseur hérétique »¹⁹, texte préface des *Ecrits sur le cinéma*, au moment où il associe, en partant de la mise en perspective historique du cinéma de Pasolini par Alain Bergala²⁰, la « caméra invisible » à une figure de liaison²¹, qui s'oppose au caractère césurant du cinéma de poésie, en se fondant sur le commentaire pasolinien déclarant, à propos du « cinéma poétique » : « le fait que l'on n'y sentît pas la caméra signifiait que la langue adhéraît aux significations, en se mettant à leur service »²². Dans « le cinéma de poésie », la langue n'adhère pas aux significations. L'affiliation d'*Œdipe roi* à la théorisation par Pasolini du « cinéma de poésie » est claire. L'exhibition d'un décalage entre les organes et le langage distord le lien qui unit le signifié à son signifiant, la reproduction cinématographique à ce qui est reproduit. Dans *Œdipe roi*, on peut parler d'un « regard jeté dans l'abîme qui s'ouvre entre signifié et signifiant »²³. Cette citation est extraite de la quatrième partie de l'ouvrage de Giorgio Agamben, *Stanze, parole et fantasme dans la culture occidentale*, intitulée « L'image perverse : la sémiologie du point de vue du Sphinx », dans lequel l'auteur analyse la question du signe dans la sémiologie moderne en la mettant en rapport avec la rencontre mythique d'Œdipe et du Sphinx. La sémiologie moderne, commente-t-il, a fait apparaître le signe comme « double et brisé » : c'est seulement parce qu'il y a division, décollement, qu'est possible la

¹⁶ Texte intitulé précisément « Le Cinéma de poésie », qui est d'abord une communication donnée par Pasolini au Festival de Pesaro. Ce texte sera repris dans les *Cahiers du cinéma*, n° 171, oct. 1965, puis dans *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pasolini Pier Paolo, « La musique de film », texte écrit pour la présentation d'un disque d'Ennio Morricone, traduction française in PASOLINI Pier Paolo, *Ecrits sur le cinéma*, trad. de l'italien Hervé Joubert-Laurencin, Lyon, PUL/Institut Lumière, 1987.

¹⁹ Joubert-Laurencin Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique » in Pasolini Pier Paolo, *Ecrits sur le cinéma*, *op. cit.*

²⁰ Bergala Alain, « Pasolini, Pour un cinéma deux fois impur », *Cahiers du cinéma*, n° spécial « Pasolini cinéaste », 1981, p. 9.

²¹ Cf. Joubert-Laurencin Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », *op. cit.*, p. 27.

²² Pasolini Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 153.

²³ Agamben Giorgio, « Œdipe et le Sphinx », *Stanze, parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. de l'italien Yves Hersant, Paris, Payot, 1994, p. 233.

signification. Agamben met en perspective le signe, moderne, et un épisode mythique : l'épisode de l'énigme du Sphinx dans le mythe d'Œdipe. Œdipe, dans le mythe, a résolu l'énigme, l'a déchiffré, unissant en cela un signifiant, et un signifié. Or, Pasolini dans *Œdipe roi* supprime l'énigme : c'est en tuant le Sphinx qu'Œdipe délivre Thèbes. Mais c'est à ce moment précis que Pasolini introduit la post-synchronisation. L'épisode de la rencontre du Sphinx et d'Œdipe, considéré par Agamben comme portant à son acmé toute théorie de la signification, est dans le film fondé sur l'idée de la césure. La post-synchronisation est exhibée comme telle, l'image joue sur la rupture, la dissonance de l'image et de la voix. Elle expose une fracture entre signifiant et signifié.

Les lésions organiques, les plaies qui scindent la chair en deux, ouvrent le corps sur sa matérialité, laissent surgir la béance interne, la prolongent vers le corps externe, et font émerger les entrailles : ces trous béants sont un orifice qui n'est pas celui de l'origine, mais ramènent celle-ci vers sa destruction. Orifices qui creuse l'intérieur du corps, les plaies accomplissent le rôle dévolu à la post-synchronisation, elles empêchent le corps de raccorder avec lui-même²⁴. Croît l'idée d'une distorsion du corps et de ses fonctions vitales qui amène à se retourner vers les considérations de Gilles Deleuze sur le « corps sans organes ».

Si le cinéaste élabore, dans son adaptation du mythe d'Œdipe, une désarticulation du corps et, par cette voie, du discours, c'est aussi par les lésions de la chair, qu'il rompt avec le système signifiant. *In fine*, l'informe déborde de l'image. Les multiples nécroses jouent le rôle de ce « sens obtus » que Roland Barthes mettait au jour, dans un texte où il convoque la barbe d'Ivan le Terrible dans le film homonyme d'Eisenstein, « Le Troisième sens »²⁵. Barthes dégage de la barbe postiche d'Ivan le Terrible, l'existence d'un « sens obtus », présenté comme un « troisième sens », « le luxe inutile des choses vraies », qui excède la raison du sens, et qu'il décrit comme un « signifié sans signifiant qui vient corriger l'économie strictement signifiante de l'image »²⁶. Les plaies béantes, excès de corps, produisent dans l'image ce luxe inutile. Le « troisième sens » produit par la barbe d'Ivan Le Terrible, qui affecte le pouvoir signifiant de l'image, est engendré par un excédent, un excès, cet excès de chair qui disloque la peau des lépreux.

Une interrogation sémiotique

Les lésions, les plaies, les césures figurées dans *Œdipe roi* sont-elles le signe d'une interruption du discours ? La dislocation du corps – sa désarticulation – entraîne-t-elle l'impossibilité du sens, sa suspension ? Il faut, semble-t-il, pour esquisser une réponse, s'attarder sur l'image centrale d'*Œdipe roi*, mettant en scène l'image de la crucifixion renversée, après la première scène de coït d'Œdipe et Jocaste, où la reine de Thèbes apparaît à l'écran les pieds apposés l'un sur l'autre. Le pastiche pasolinien du motif christique, son détournement, inverse l'idée du Verbe fait chair dans le Christ sans péché. En parodiant la Passion, le

²⁴ Hervé Joubert-Laurencin note, dans « Genèse d'un penseur hérétique », que l'expression « solution de continuité », expression de la promesse poétique, revient fréquemment dans les écrits de Pasolini : « un peu affadie en français, elle a conservé en italien son sens étymologique, du domaine chirurgical, « plaie, blessure, altération des tissus du corps humain ». », Joubert-Laurencin Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », *op. cit.*, p. 25.

²⁵ Barthes Roland, « Le Troisième sens », *Cahiers du cinéma*, n°222, juillet 1970. Et *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques II*, Paris, Seuil, 1982, pp. 43-61.

²⁶ *Ibid.*

cinéaste interroge la possibilité même du discours, le désorganise, mais pour la mettre en crise. Il met le discours en suspens. Le Nouveau Testament est fondé sur l'adéquation du nom à la chose : la parole du Christ est parole de vérité car elle est l'incarnation de la parole divine, le Christ dit ce qui est, rendant adéquat, harmonieux, le réel et ce qui le nomme²⁷. Pasolini, en renversant le motif christique, désintègre, désagrège l'essence conciliatoire du nom, du mot, et transforme le signe en intention désignante, le sépare de sa signification. Il crée un signe qui signifie mais en ne produisant aucune synthèse qui viendrait recueillir et révéler le sens. Il dit le signe comme étant toujours déjà séparé de son sens, un signe qui indique l'extraction de la signification et de ce qui la porte, du référent et du référé.

À travers les lésions, profondeur ouverte du corps vers les organes qui le constitue, à travers l'errance du corps, l'image cinématographique ne se conçoit que comme signe, toujours double et brisé, ne renvoyant à *rien*, à aucun référent. Pasolini élabore un signe qui existe sans signification, un signe qui serait un signifiant sans signifié. Imposant la béance d'un corps sans organes, déliant l'unité, le cinéaste introduit, dans l'image, une rupture. C'est une espèce d'*étrangeté*, de *terreur*, à laquelle convie le cinéaste, horreur de la dissociation organique, de l'épouvante d'un signe qui se dérobe à son référent et ne s'exprime que comme dérobade, effroi qui annonce le grand film de terreur de Pier Paolo Pasolini, film de et sur les organes, film de la non réconciliation, où plus rien ne peut être dit, *Salo ou les 120 journées de Sodome*.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : BERNARD DE COURVILLE Florence, « *Œdipe roi* de Pier Paolo Pasolini : le corps désarticulé », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, juin 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 93-103.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : f.courville★laposte.net

²⁷ Sur cette question, cf. Rancière Jacques, « Les sorties du Verbe », *La Chair des mots, politique de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

Mael Le Mée
(Bordeaux)

Institut Benway : 50 ans de médecine au service du Confort Moderne !

Reconnu dans le monde entier pour son savoir faire breveté en médecine industrielle, l'Institut Benway est le numéro un mondial des systèmes de confort organique.

Fournisseur agréé de clients institutionnels et privés, dans les secteurs civils et de la défense, il propose aussi au grand public sa célèbre gamme d'Organes de Confort.

La Glande Salivaire Aromatisée par exemple, assure à son utilisateur un bien être buccal sans précédent et signe la fin du manque de goût. Ou les Vers de Jouvence, parasites dermiques dressés pour venir combler les rides et les attentes des consommatrices dont la peau s'affaisse. Ou encore la Barrette de Mémoire, alliance parfaite de l'organe et de l'accessoire de beauté capillaire, résolvant tous les soucis cérébraux, du petit oubli quotidien à l'Alzheimer en phase terminale, en passant par la préparation aux examens.

Leur implantation s'effectue à la maison, selon un protocole de chirurgie domestique adressable franco de port. Souvent imités, jamais égalés, les Organes de Confort de l'Institut Benway sont garantis sans rejet grâce aux tests effectués en camps de prisonniers conventionnés avec la Croix-Rouge.

Citons aussi les MusiKaments, les Placebos Parentaux, les Bijoux Internes, les Organes de Productivité Industrielle, les Solutions Organiques de Sécurité, parmi l'éventail complet de moyens qu'offre l'Institut Benway aux consommateurs, entreprises et gouvernements pour accéder au progrès corporel sur mesure, et ce depuis cinquante ans déjà !

En effet, fort d'un demi-siècle d'expériences, l'Institut Benway fête actuellement son jubilé. C'est au travers d'une série d'opérations commémoratives telles sa grande exposition commerciale historique, sa conférence promotionnelle restaurée, ou ses ventes d'organes en emballages d'époque, que le Service des Relations Publiques de l'Institut Benway vous invite à découvrir aujourd'hui une sélection exclusive de documents d'archives inédits, pour revivre une aventure scientifique et commerciale hors du commun : cinquante ans de médecine au service du Confort Moderne !

www.institut-benway.com
cinquantenaire@institut-benway.com
+33 (0) 667 252 910

Institut Benway Au plus près de ses clients : à l'intérieur !
Reconnu d'utilité par l'Organisation Mondiale de la Santé du Commerce



Institut Benway

Organes de confort Benway. pour toutes les bourses, pour tous les corps !

Monsieur le professeur Jacques Bonfaisan, Représentant du Conseil d'Administration de l'Institut Benway, Madame la professeure Isadora Cruz, Chargée des Opérations Exceptionnelles, Monsieur Louis Bronstein, Ingénieur en Chef du Service de Recherche et Développement, et Monsieur Mael Le Mée, directeur du Service des Relations Publiques, tiennent à remercier Madame Anne Simon et Monsieur Hugues Marchal pour avoir invité la conférence commerciale restaurée de l'Institut Benway à l'occasion de cette journée d'études « Le discours des organes », dans le cadre de leur séminaire interdisciplinaire « Organismes : écriture et représentation du corps interne au XX^e siècle », sous l'égide de l'Université Paris 3 et du CNRS.

Cette conférence d'une heure d'extase médicale à grand renfort de projections diapositives et sonores, permettait de redécouvrir, assis confortablement, le mythe, l'histoire, les méthodes et les produits révolutionnaires de l'Institut Benway. Rigueur scientifique, anecdotes savoureuses, considérations édifiantes et images-choc étaient au rendez-vous.

Une opération promotionnelle du Jubilé Benway présentée par Monsieur Albin Lorens, Chargé de Communication, sur des images de Monsieur Célestin, Ingénieur Visuel et un environnement sonore de Monsieur Jérôme Noirez, Compositeur Agréé.

Remerciements

Cette journée d'études n'aurait pu être organisée sans le soutien de l'UMR 7171 « Ecritures de la modernité » (CNRS-Paris III), que dirige Michel Collot, et de l'École doctorale de littérature française et comparée de l'université Paris III-Sorbonne nouvelle. Elle doit aussi beaucoup à la diligence de Dominique Simon. Enfin, nous remercions vivement Mael Le Mée pour son intervention, ainsi que Nadeije Dagen pour sa conférence-projection, qui n'a pu être reprise pour des raisons de droits iconographiques.

Table des matières

	Présentation	1
	Le séminaire <i>Organismes : écriture et représentation du corps interne au XX^e siècle</i>	2
	Anne Simon – Ventriloquies : lire à corps ouvert	3
	Françoise Chenet – De Hugo à Claude Simon, les avatars d'une métaphore impertinente : la bouche-anus	14
	Marie-Albane Rioux-Watine – La bouche, orée du corps interne : sur Claude Simon	26
	Karin Bernfeld – Ecriture autobiographique de l'anorexie-boulimie : les paradoxes du corps interne	35
	Émilie Frémond – Intérieurs surréalistes	46
	Bernard Andrieu – Le cerveau est-il structuré comme le langage qu'il nous fait tenir sur lui ?	61
	Maud Granger Remy – Corps sans organe et romans sans intrigue : le cas Dantec	73
	Alain Romestaing – Dés-organisations cholériques du discours dans <i>Le Hussard sur le toit</i>	81
	Florence Bernard de Courville – <i>Œdipe roi</i> de Pier Paolo Pasolini : le corps désarticulé	93
	Mael Le Mée – Institut Benway : 50 ans de médecine au service du Confort Moderne !	107
	Table des matières	108

Achevé et mis en ligne en juin 2006.