De l'archétype au portrait du monstre

Marion Delage de Luget

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/903>

DOI : [10.4000/appareil.903](https://doi.org/10.4000/appareil.903)

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Marion Delage de Luget, « De l'archétype au portrait du monstre », *Appareil* [En ligne], 4 | 2010, mis en ligne le 27 janvier 2010, consulté le 12 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/903> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.903>

Ce document a été généré automatiquement le 12 octobre 2021.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De l'archétype au portrait du monstre

Marion Delage de Luget

- 1 Mon travail porte sur l'œuvre de Lynch, son caractère intermédiaire, et, au-delà de cette œuvre particulière, sur ce qui pourrait être le propre de ces pratiques artistiques qui déconstruisent les limites des catégories et s'affranchissent autant de la définition moderniste de chaque art par médium.
- 2 Pour cela, j'ai cherché le monstre, chez Lynch. Et j'en suis arrivée à me demander comment ont été élaborés les canons qui fondent les normes du portrait et disent à quoi nous devons ressembler, et, en conséquence, à quoi doit ressembler l'Autre. Revenons donc au tout premier, à l'archétype, à cette injonction originelle puisque, *archê*, c'est à la fois le commencement et le commandement. Retour à l'avènement de la règle.
- 3 Ce qui est étonnant, c'est que dès qu'il s'agit de revenir sur les origines, le modèle trouve toujours étrangement à être justifié *par nature*. Aristote, dans sa *Politique*, ne dit pas autre chose :

Tout d'abord, il est nécessaire que s'unissent par couples les êtres qui ne peuvent exister l'un sans l'autre, tels la femelle et le mâle, en vue de la génération (et ce n'est pas là l'effet d'un choix, mais, tout comme chez les animaux en général et les plantes, c'est une loi naturelle que la tendance à laisser après soi un autre pareil à soi-même) ; tels encore, pour leur conservation, l'être qui par nature commande et l'être qui obéit¹.
- 4 À bien lire, l'*archê* serait cette conséquence à quelque finalité préalable, et déterminé par elle. C'est l'effet nécessaire à la cause. Reprenons l'exemple de l'hétérosexualité obligatoire *en vue de la génération* – cette *visée* signifiant non seulement l'objectif mais autant le fondement originel de la ligne de conduite : la nécessité que souligne Aristote n'étant pas, d'évidence, *en soi* la formation du couple hétérosexuel, mais l'intention reproductrice comme résultat de cette formation. L'*archê*, c'est ce modèle valide qu'en ce qu'il anticipe *a priori* son achèvement, c'est ce commencement programmé pour répondre d'une finalité. Là se pose le problème, quand Aristote prétend que cette finalité relève d'une nécessité naturelle, et non d'un choix ; prétendue nécessité

naturelle à partir de laquelle seront ensuite fondées des relations de pouvoir supposées tout aussi naturelles – Aristote, dans ce passage, poursuit quant à la position soi-disant naturelle du maître, décrit comme capable de prévoir grâce à son intelligence, puis celle tout aussi présumée qui échoie, en écho, à l'esclave, un être à la grande vigueur corporelle montrant une capacité à exécuter digne d'un hypothétique *subordonné naturel*. Et là où la référence constante à la Nature tenterait de s'imposer pour vérité essentielle, il ne s'agit en fait que de justifier une sorte de *sacer*. *Sacer*, soit cette sainteté dont Mary Douglas précise qu'elle est par essence une idée de séparation, cette séparation de la souillure et du sacré qui fonde l'ordre symbolique. Ici, pour *sacer*, les positions respectives distinguant l'esclave du maître *pour leur conservation*, disait Aristote – à entendre pour la conservation du modèle dominant-dominé, et de l'économie qu'il instaure. Ces *naturels* ne qualifient au final qu'autant de constructions, des constructions programmées pour maintenir l'ordre, et la complétude. Pour maintenir l'archétype comme avènement autoritaire de la règle.

- 5 Insistons sur ce point : le mot « archê », c'est, étymologiquement, le commencement *et* le commandement. L'archétype, c'est l'original comme modèle pour la suite, mais sous la forme d'une injonction originelle. Revenons à la question de la génération. Ainsi, cette tendance à générer un autre pareil à soi-même dont parle Aristote, s'impose dès l'origine comme fin en soi, et, à ce titre, ne souffre discussion. Ce serait *naturel* : le propre de la génération serait cette génération *du même*. Mary Douglas le rappelle, dans *De la souillure*, c'est cette prétendue loi naturelle à éviter le mélange que le Deutéronome qualifiera de bonne conduite – disons obéissance, pour signifier aussi et surtout le commandement. C'est naturel, c'est bien. Et cela va devenir beau, de la même façon, concernant les canons qui régissent les productions artistiques. C'est le beau portrait que permet l'*historia* ; portrait d'un bel homme, aux belles proportions, seules garantes de la belle peinture, à en croire Alberti – et l'on sait que ce dogme de la Renaissance a longtemps maintenu cette confusion entre l'aspect physique du modèle, ou du geste, et la qualité de l'image picturale. De la sorte, la prescription canonique est donc pareillement à l'initiative de cette prise de pouvoir que l'on nomme catégorie artistique.
- 6 Force est pourtant de constater que ce principe n'est rien de plus qu'une construction : parce que l'archétype n'est qu'une décision arbitraire qui inaugure et entérine sa propre justification comme loi. Répétons-le, tout s'y joue pourtant dans ce que, dès l'origine, l'archétype tente de s'imposer *par nature* comme sa propre fin :

[...] or la nature d'une chose, c'est sa fin, dit Aristote ; ce qu'est chaque chose, une fois sa croissance achevée, c'est cela que nous appelons la nature de chaque chose, par exemple d'un homme, d'un cheval, d'une famille. De plus, la cause finale et la fin, c'est ce qu'il y a de meilleur ; or se suffire à soi-même est à la fois une fin et ce qu'il y a de meilleur².
- 7 Ce qu'il y a de meilleur, l'idéal, donc, serait de se suffire à soi-même, d'atteindre ce niveau d'autarcie. Dans *La bête et le souverain*, Derrida rappelle à ce propos que l'autarcie, *autarkeia*, est cette indépendance définie aussi par le fait que l'on se commande soi-même :

[...] c'est-à-dire qu'il est meilleur – puisqu'on cherche à vivre bien [...] – de vivre en autarcie, c'est-à-dire en ayant en soi-même son principe, en ayant en soi-même son commencement et son commandement, c'est meilleur que le contraire [...]³.

- 8 L'idéal autarcique, c'est d'avoir en soi sa propre *archê*. C'est donc poser cette égalité arbitraire entre la nature d'une chose et sa fin, c'est décider *a priori* le modèle d'origine d'après sa fin idéale. Droite ligne, et univoque.
- 9 Pour Derrida, Aristote énonce ici la définition ontologique de la souveraineté : « [...] le souverain, c'est quelqu'un qui a sa fin en lui-même ou qui est la fin de tout⁴ ». Voici pour limite : l'archétype souverain se pose, dès l'origine, comme sa propre et unique fin. L'archétype, donc, d'une certaine façon, se redouble : ce qu'il est *a priori* équivalant aussi à ce qu'il deviendra *a posteriori* – *une fois sa croissance achevée*, disait Aristote. L'archétype fonctionne en soi comme commencement et commandement dans une reproduction à l'identique de lui-même à l'exclusion du reste, de lui-même et surtout de rien d'autre. Et l'on retrouve ensuite dans l'application itérative des modèles, la loi, la catégorie, la même répétition aveugle de cet arbitraire pléonastique originel.
- 10 Pour conséquence immédiate : quiconque déroge à l'*archê* se voit nécessairement hors la loi. Droite ligne vers le monstre, parce qu'il est de ces concepts médiaux – il est le mixte, l'impur du mélange, l'incomplet, le transversal, cet instable caractérisant toute transition, évolution et entre-deux.
- 11 Le monstre, donc, mais pas seulement. C'est le propos de *La bête et le souverain*, où Derrida distingue différents modes de l'être-hors-la-loi, parce qu'il n'est pas question de limiter l'exception à la seule dérogation monstrueuse. Derrida insiste, au contraire : le souverain et la bête partagent cet être-hors-la-loi, ce non respect de la loi absolue, respectivement parce que l'un est au dessus d'elle, et l'autre en représente l'écart :
- L'être-hors-la-loi peut sans doute, d'une part, et c'est la figure de la souveraineté, prendre la forme de l'être-au-dessus-des-lois, et donc la forme de la Loi elle-même, de l'origine des lois, du garant des lois, comme si la Loi, avec un grand L, la condition de la loi, était avant, au-dessus et donc en dehors de la loi, extérieure, voire hétérogène à la loi ; mais l'être-hors-la-loi peut aussi, d'autre part, et c'est la figure de ce que l'on entend le plus souvent par l'animalité ou la bestialité, [l'être-hors-la-loi] peut situer le lieu où la loi n'apparaît pas, ou n'est pas respectée, se fait violer⁵.
- 12 Alors, selon Derrida, leurs divergences se résorbent dans cette position analogue : hors la loi, parce que la bête l'ignore, et que le souverain se place au-dessus d'elle puisqu'il l'incarne et qu'il l'institue ; les deux, pourtant d'apparence si dissemblable, en viennent, par ce commun, à se ressembler. Ils sont, aux antipodes, l'étalon et l'écart à l'aune desquels se mesure l'archétype.
- 13 Ces deux figures – bête, souverain – ce sont deux représentations courantes dans l'œuvre de Lynch. Donc d'autant plus problématiques : parce que dans cette œuvre fragmentée, intermédiaire, elles sont des jalons plutôt précaires. Lynch a cette façon de toujours jouer du modèle pour en exhumer la part de cliché, et la dissoudre. Le processus est souvent le même : il use du préalable, une image de la bête, du souverain, qu'il s'attache ensuite à décomposer, à troubler pour mieux confondre. Et cette image préalable, c'est, bien sûr, un cliché. Le cliché, dans les deux sens du terme. Car ce qui donnera la mesure de l'archétype, et donc du monstre, dans l'œuvre de Lynch, ce seront les portraits.
- 14 Le portrait, comme cette utopie qui prétend, reprenons Aristote, représenter la nature d'une chose. Le portrait, aussi, parce qu'il figure. Dans ces deux sens : comme on dit du seul visage qu'il donne à voir la personne – qui elle-même peut représenter plus largement un collectif –, et comme cet intermédia privilégié de l'image figurative. Le

portrait, donc, en ce qu'il résume les enjeux des notions de modèle, et d'identité. Aux extrêmes, ceux de Laura Palmer, reine de beauté, et de John Merrick, phénomène de foire sous l'étiquette d'homme éléphant. Diamétralement opposées, la bête que la loi – loi symbolique – ignore, et que, conséquemment, le droit ne veut reconnaître, et cette autre, s'il en est figure paradigmatique du Lynchtown, idéale tête blonde de la société wasp et bourgeoise d'une petite bourgade propre. Portraits de convenance, pourrait-on croire, mais au final des portraits raillant les idéaux de la subjectivité et de l'intersubjectivité, parce qu'ils contrarient, en fait, toute concorde, toute synthèse.

- 15 Commençons avec John Merrick. Il y avait bien d'autres bêtes chez Lynch, des plus évidentes, celles dont Derrida dit qu'elles violent la loi. John Merrick n'est pas un de ces personnages faisant preuve et montre de bestialité, mais de ces vivants autres que le *même*, de cet informe que l'on suppose contrevenir à la nature aristotélicienne, cette *génération du même* que commande / qui commande l'*archê*. L'*Elephant Man* de Lynch a aussi cette grande vertu de rappeler que tout portrait est une image politique. La personne y est certes représentée sous ses traits, mais aussi par sa mise, une pose, un costume, un décor – bref, une scénographie –, le choix d'un point de vue, d'un format, d'un matériau, comme signant l'appartenance à un genre, une culture, un groupe, ou une classe. Le portrait répond en fait toujours de l'idéal des normes comme des lois du genre, que ce soit pour s'y apparenter comme pour s'assurer de ce qu'on l'en distingue. Faire le portrait d'un homme malade, John Merrick, un homme célébré pour ses infirmités et difformités, c'est engager la discussion autour des convenances du portrait pathologique, que l'on peut résumer en cette simple question : quels possibles, quel archétype, c'est-à-dire aussi quels interdits à la figuration ?
- 16 *Elephant Man*, un titre manifeste ; et pourtant le film ne relève pas strictement de ce genre du portrait pathologique. Car Lynch dit peu de la neurofibromatose qui affecte John Merrick. Seule la scène à la Faculté royale de Médecine s'y rapporte : un amphithéâtre bondé dévisage avec avidité John Merrick, qu'on devine tournant sur lui-même pour exposer différentes parties de son anatomie aux praticiens, en écho à la litanie du Docteur Treves qui ânonne la caractérisation des faits cliniques, soit autant de constats visuels, mesurables, quantifiables, se voulant d'évidence en cela objectifs. C'est en fait une scène d'autopsie à laquelle nous assistons, si l'on se réfère au sens originel du terme, que rappelle Derrida :

[...] le « voir par soi-même », inspecter de ses propres yeux. C'est ce que veut dire à l'origine autopsia : l'expérience qui consiste à voir de ses propres yeux, et donc à pouvoir témoigner [...]»⁶.
- 17 Les médecins regroupés dans l'amphithéâtre, tout comme le spectateur, attendent en effet de voir John Merrick, de le voir pour savoir l'homme éléphant. Car, selon Derrida, le processus de l'autopsie reprend assez exactement celui de l'élaboration du savoir théorique :

Le savoir théorique, nous dit-il, c'est, du moins dans sa figure dominante, un voir, un *theôrein* théâtral, un regard jeté sur un ob-jet visible, une expérience d'abord optique visant à toucher des yeux ce qui vient sous la main, sous le scalpel [...]»⁷.
- 18 Cette scène est d'évidence un tel *theôrein* théâtral. Il s'agit ici de présenter un cas. Donc de faire montre de probité. Mais voilà, Lynch contient toute prétention à l'objectivité scientifique, au savoir, en résumant l'examen à l'énumération des symptômes, sans les rendre conjointement visibles. Très précisément : nous sommes face à une image qui

n'est d'aucun support visuel quand à l'exposé diffusé par la bande son – voire qui la contrecarre. Ce portrait n'est, au sens strict, nullement affaire d'illustration.

- 19 L'homme éléphant est bien dans l'arène, mais présenté dans une cage de rideaux, et la caméra n'en filme qu'une ombre, l'ombre portée. Et dans l'écart entre la bande son décrivant minutieusement les symptômes, énumérant la somme des critères conduisant à la conclusion et à la catégorisation clinique, d'un côté, et de l'autre une image réduite à une silhouette, de l'une à l'autre se pose la question liminaire de la représentation – ici précisément celle de l'enregistrement photomécanique.
- 20 Lynch revient donc à ce geste inaugural de la peinture – et de la représentation – qui consista, pour notre culture ethnocentrée, si l'on en croit le mythe, à cerner le contour de l'ombre humaine. Ce portrait relève d'un dispositif particulier : le sujet se trouve *au milieu*, entre une source lumineuse et un écran qui fera office de lieu d'inscription, sa silhouette venant se projeter sur ce plan récepteur, un peu comme c'est le cas des ombres dans la caverne de Platon. Sauf que cette figure projetée sera doublée d'une transcription directe, un dessin qui viendra fixer sur le plan récepteur les contours masquant le rayonnement lumineux. Ce portrait d'ombre, littéralement une *écriture de la lumière, photo-graphie*, rapproche de cet autre dispositif d'impression d'une surface photosensible. C'est une référence formelle aux fondamentaux de l'image photographique, comme ces premières machines à portraiturer les profils d'ombres de Charles ou Wedgwood, ainsi qu'à ceux – assez proches – de l'image animée, théâtres d'ombres eux aussi dérivés des lanternes magiques.
- 21 Cette scène se déroule près de vingt minutes après le lancement du générique. Nous n'avons toujours pas vu l'homme éléphant ; et nous attendrons encore – il sera seulement dévoilé après quarante minutes de film environ. En attendant, l'image ne procure pas la confirmation du monstre. Lynch montre, à la place, le dispositif d'enregistrement photomécanique, c'est-à-dire l'appareil de médiation via lequel ce personnage, John Merrick, pourrait – et pourra – nous être donné à voir. Les moyens, mais pas la fin.
- 22 La construction de la scène est, sur ce point, limpide : elle ouvre en plan serré sur un homme allumant une lanterne, et ferme, en zoom avant, sur ce même personnage, cette fois-ci coupant la source lumineuse. La lumière est donc deux fois le moyen qui permet l'étude du sujet : la lanterne focalisée sur John Merrick pour présentation aux praticiens, mais surtout la modalité première, essentielle et définitoire, de l'impression de la pellicule photosensible, cette lumière sans laquelle, comme le montre le fondu de fin, on retourne au noir sans image. Les tentures entourant John Merrick, alors, ne tiennent pas seulement lieu de séparation hygiénique ou symbolique, mais autant de plan récepteur, soit une métaphore de la surface d'inscription première, la pellicule, mais aussi un élément intersecteur redoublant l'écran de projection sur lequel le film se déroule. Lynch a ainsi coutume de laisser visibles, sans détours, ou de souligner les effets de l'appareil – pensons aux effets sonores, accélérations, bandes sons diffusées à l'envers, ou plus simplement aux coups de pinceaux ou coulures qui animent ses toiles.
- 23 Cela pour mettre en évidence le caractère fictionnel – donc relatif – de toute représentation. Ici, cet accent porté sur les conditions matérielles de production de l'image contrarie ce mythe de la capacité mimétique, soi-disant objective, de tout procédé d'enregistrement photomécanique. Dévoiler l'appareillage permettrait de prévenir une lecture de l'image photographique comme document absolu,

reproduction parfaite, bref cet *enregistrement* que d'autres ont voulu croire exact et fidèle.

- 24 Lynch prend position : il s'agit de déconstruire le réalisme photographique en argumentant justement à partir de la technique et des effets perceptifs qu'elle induit. Autrement dit, revenir au plus près de l'*archê* que propose cet appareil. On sait l'impossible concorde entre le réel et sa représentation. La façon dont Lynch ne révèle de l'homme éléphant qu'une ombre portée, soit un index, ce choix donc, insiste sur la présence purement référentielle du phénomène visuel. Par cette silhouette, *Elephant Man* se donne à voir, à savoir, comme rien d'autre qu'une production indicielle – ce qu'il est, et l'homme éléphant du film ne peut *être* autrement que contraint au médium, pas autrement que médié, comme les tailles douces, selon Descartes, n'acquièrent une qualité d'image, et ne *représentent mieux* qu'en traduisant le carré par un losange, c'est-à-dire par l'application de l'appareil perspectiviste.
- 25 Lynch revient en fait à l'ontologie de la photographie qui, comme Philippe Dubois l'explique, ne se trouve « Pas dans l'effet de mimétisme, mais dans la relation de contiguïté momentanée entre l'image et son référent, dans le principe d'un transfert des apparences du réel sur la pellicule sensible⁸. » Ce qui ne revient pas tant, en fin de compte, à nier la question du réalisme qu'à la déplacer, de l'idée de mimésis à la question de la trace. Pour reprendre les termes de Peirce, l'homme éléphant de Lynch fait trace, ou empreinte, et se présente comme index avant de s'imposer comme icône.
- 26 Lynch échappe à la *doxa* d'une reproduction photomécanique reçue comme double automatique et parfait en inscrivant l'homme éléphant dans la relation particulière de l'image cinématographique à son référent, pour lui donner existence comme tel dans l'économie symbolique et sémiotique. Somme toute, à quoi l'homme éléphant du film peut-il ressembler, sinon à une autre image cinématographique ? Si John Merrick, ici, ressemble, c'est à cette autre ombre fondatrice de l'image du monstre au cinéma, ombre gigantesque, effrayante, et qui figure, elle aussi, l'homologie à une tradition de représentation, celle du mythique comte Dracula.
- 27 Lynch ne mystifie pas les modalités de constitution de l'image cinématographique, et, d'évidence, cette entrée en matière sur le corps de Merrick insiste en ce que le portrait est toujours incomplet, et qu'il n'est jamais strictement condition de critères formels. La ressemblance, seule, n'est pas définitoire. C'est ce sur quoi insiste Florence Chantoury-Lacombe, auteur d'une thèse sur la représentation de la pathologie dans l'art de la Renaissance⁹, lorsqu'elle prévient de ne pas :

[...] tomber dans l'écueil de voir dans la peinture un mandat d'obligation de manifester les caractères d'un personnage et donc de vouloir à tout prix observer la pathologie qui traverse son corps ; c'est demander ici une exigence de peindre la maladie. Faire dire à la peinture qu'elle est dans l'obligation de tout représenter, c'est faire d'elle un lieu d'authenticité dont la fonction serait encore une fois la ressemblance¹⁰.
- 28 Et l'on sait, depuis Platon, combien l'art d'imiter est éloigné du vrai ; et en conséquence combien un principe de classification fondé sur l'exclusif des critères d'apparence peut être fallacieux – est-il encore besoin de revenir sur les errements pour le moins dommageables de toutes ces prétendues typologies édifiées selon les seules apparences morphologiques, de la physiognomonie de Lavater à ses avatars pathognomoniques, phrénologiques, métoscopiques... l'image photomécanique n'est pas plus que la peinture, juste un système de représentation, puisque sa prétendue objectivité ne permet pas *en fait* de rendre visibles ces symptômes, preuves pour taxinomie, que

Charcot, par exemple, croyait enregistrer mais mettait en image comme il mettait en scène, de toutes pièces, ses hystériques. La clef du portrait du phénomène de foire, pour Lynch, ne réside heureusement pas dans un tel surinvestissement dans la seule part formelle du corps, part prétendue objective sous cet unique prétexte qu'elle est mesurable.

- 29 Repartons de la conclusion de Bourdieu : l'image photomécanique répond de conventions, au même titre que la langue, et elle n'est pas, malgré les apparences, ce *langage sans code ni syntaxe* que sa conformité aux normes de représentation de la Renaissance voudrait faire passer pour naturel. Ce qui veut dire aussi qu'elle peut être – à rebours – un formidable instrument d'interprétation du réel. Ce portrait de John Merrick est ce parfait déni des conventions. L'ombre déformée y accuse tant la filiation disciplinaire que la recherche objective du canon ou du type s'y rapportant : Lynch fixe du monstre cette image photomécanique qui en est à la fois la transcription la plus essentielle et la plus brutale, montrant tout l'arbitraire de l'enregistrement du réel. Montrant l'appareil, et ses effets, sans pour autant plier aux normes d'utilisation, de réception, que certains ont pu y investir.
- 30 Tout appareil, toute représentation, peut mettre en jeu un ou des systèmes de conventions, et ce système peut s'imposer comme norme, devenir cette soi-disant *nature* de l'archétype, jusqu'à ce qu'il soit dépassé, ou remplacé par un autre *arché*.
- 31 Pour cela aussi, peut être, la silhouette de Merrick suffit-elle. Une silhouette résulte toujours d'une projection. C'est l'écriture de cet ob-jet qu'appelle Derrida à propos du savoir théorique, ob-jet du latin *objectum*, qui est un *jeter devant*. Ici, l'homme éléphant est ce pro-jeté qui s'offre aux regards, *expérience d'abord optique* dont parle Derrida, et qui pourra constituer la base de la connaissance sensible ou intellectuelle.
- 32 Derrida poursuit :
Il n'est pas original mais il n'est pas faux, sans doute, de rappeler que la scène du savoir [...] qui dispose de ce qu'il sait ou veut savoir sous la forme d'un ob-jet disposé devant lui [cette scène du savoir autopsique/autoptique] suppose qu'on dispose, qu'on pose devant soi et qu'on ait prise et pouvoir sur l'objet du savoir¹¹.
- 33 C'est-à-dire que l'homme éléphant, ob-jet d'étude, n'existe qu'en ce sens par lequel l'objet s'oppose au sujet. Il est ce qui est pensé et représenté en tant que distinct de l'acte par lequel le sujet pense ; il n'est donc pas lui-même sujet¹².
- 34 Par l'autopsie, l'autorité scientifique met en lumière son objet. Merrick est ainsi apprécié, sous cet angle mort, objectivé par cette lanterne qu'on allume pour le révéler, et éteint pour clore la leçon d'anatomie en le soustrayant à la vue. L'autorité le soumet au voir, c'est la condition de possibilité du savoir qu'elle y acquière ; mais aussi, dit Derrida, condition de son apparaître. Par l'autopsie, l'autorité organise en fait une représentation spectaculaire de son propre pouvoir. Ce même pouvoir qui lui permet, c'était le point de départ, de soumettre le cadavre allongé sur la table de dissection, en le réduisant à un ob-jet. Pour le dire autrement, et insister sur le fait que cette dimension de représentation est part structurelle de l'autorité : l'autopsie est cette scène qui permet à une autorité de représenter de façon spectaculaire la position de pouvoir qui la légitime. Très proche de l'archétype, en fait.
- 35 Qu'en est-il de John Merrick, debout, à l'inspection ? Ce qui frappe, c'est que l'examen n'est conduit que par souci comparatif. Il y a, au mur de l'amphithéâtre, des planches anatomiques. Soit : toutes ces données génériques, la bonne ordonnance du sujet *lambda*, à la fois moyen et idéal, voilà pour visuel. Pour seul référent optique à

confronter au rapport d'étude, ce corps hyperonyme, ce plus que commun à l'aune duquel on évalue l'extra-ordinaire homme éléphant. Cette mise en image fonde la présentation selon un idéal du genre, et jauge d'autant l'inadéquation au Modèle. Le Docteur Treves, lui-même autorité, puisque professeur d'anatomie, annonce, en ouverture : « Je n'ai jamais vu de malformation et de dégradation aussi totale chez l'être humain. » ; et de conclure : « On a surnommé le sujet l'homme éléphant. »

- 36 Ce discours, et tout le dispositif, ne pouvaient conduire qu'à cet oxymoron. Parce qu'il s'agit d'un savoir comparatif, qui n'avait pour ambition que d'éclairer les analogies et discordances pour certifier ses limites constitutives. Cela revient à peu près à cette sentence de *l'istoria* qu'édicte Alberti : omettre ou corriger, mais toujours rétablir cette séparation définitoire qui garantit l'idéal du genre. John Merrick ne s'apparente pas, ils l'ont vu pour le savoir, au type idéal ; or, c'est admis, l'ob-jet de l'étude anatomique ne se manifeste aux sens et à la conscience que dans la vision qu'en veut et qu'en permet, c'est-à-dire qu'en autorise, l'autorité. John Merrick n'est pas un homme, puisqu'il n'est pas ce *même*, archétype entériné par le savoir autoptique. Il est donc un monstre. Il a cette part d'éléphant qui le discrédite, mais qui renforce aussi, paradoxalement, son assujettissement. Car la bête, explique Derrida, pour qu'elle soit ob-jet du savoir, soit on la tue, pour autopsie, soit on la soumet jusqu'à ce qu'elle soit docile : maîtrise souveraine sur la bête, on la domestique. Et si *l'Elephant Man* de Lynch n'était que la triste histoire d'une domestication, d'une accommodation aux lois de la maison familiale, aux lois du maître. L'histoire d'un être qu'on essaie, par l'emprise des lois, de faire plier au commandement du *même* de l'*archê*.
- 37 C'est une stratégie vouée à l'échec. Parce qu'une fois dépassé le choc de son envisagement, le physique trouble, l'anomal biologique (son cas va tout de même entériner une catégorie médicale), John Merrick redevient monstre dès qu'il figure cette volonté de transgresser les écarts constitutifs entre la haute société londonienne et sa condition de *freaks*. Et l'on revient à ce que démontre Mary Douglas : c'est de contrevenir à la conformité établie de chaque groupe social, de chaque classe, de la contester et d'en enfreindre les différences définitoires qui provoque la confusion et rend monstrueux. John Merrick continuera notamment à souffrir du commerce de « curiosité » qu'organise le concierge, prenant relais sur le premier montreur, mais viendra encore s'y ajouter cet intérêt grandissant chez les mondains pour cet étrange phénomène de décalage : celui de ce physique non conforme suppléé par la confusion que génère encore le subit changement de sa position sociale.
- 38 Cet impossible de la conformité, John Merrick en mourra. Il enfreindra le principal interdit lié à sa particularité physique pour enfin réaliser ce qu'il annonce comme son rêve le plus cher, se coucher et s'endormir « comme tout le monde », allongé dans son lit, alors que sa constitution ne peut supporter pareille position sans que le poids de sa tête ne lui rompe les cervicales.
- 39 C'est le principal reproche qui ait été formulé à l'encontre du film. Une certaine morale attendait une fière revendication du statut monstrueux, et un combat pour la reconnaissance de la différence. Mais John Merrick n'aspire qu'à la normalité bien pensante et bourgeoise ; il le clame, acculé par la foule prête à le lyncher : *I am an human being*. Monstre à contre-courant. Être comme les autres, c'est aussi une question de droits, d'avoir le droit de se conformer malgré tout aux lois qui fondent le groupe – quel que soit par ailleurs le bien fondé de ces lois, ce n'est pas nécessairement une question première. Qu'elle est légitime, la revendication d'avoir tout simplement le

droit, ce même droit qui est accordé aux autres. Quitte, pour cela, à déroger derechef à la catégorie :

Quoi qu'il en soit [nous dit Michel Chion], Elephant Man ne fait de John Merrick ni une victime sacrificielle (genre Quasimodo), puisqu'il meurt dans son lit, ni un révolté prométhéen. C'est peut-être cela qui a pu gêner : le non-respect d'une tradition, finalement contestable, qui refuse au pas-comme-les-autres le droit à l'anonymat de la normalité¹³.

40 Ainsi, Lynch ne pense la bête qu'en transigeant, même avec la règle du genre de l'anormal : toujours, les attentes premières qu'elle suscite se voient déçues – et c'est précisément la qualité de son *Elephant Man*, que d'éviter soigneusement l'harmonie mièvre d'une conciliation.

41 De même que ce plan fixe sur la photo de Laura Palmer, en clôture de chaque épisode de *Twin Peaks*, pose constat mortuaire des litiges entre le même et l'autre.

42 Les archétypes, chez Lynch, déçoivent ; et la blonde *teenager*, fille unique d'un couple aisé, couronnée au bal de fin d'année, se drogue, fait le mur, se prostitue, subit l'inceste, et sera assassinée par son père. Tout gâte la sage ordonnance de cette image clichée ; alors que, justement, elle est cet archétype qui tend à s'imposer souverainement comme fin en soi, à l'exclusion de toute autre. Le cliché, comme le souverain, est cet unique, cet Un pour représenter le multiple. Laura Palmer est ce personnage qui à elle seule incarne l'identité complète des habitants du Lynchtown. Derrida dit du souverain que « [...] c'est celui qui a le droit et la force d'être reconnu comme lui-même, le même, proprement le même que soi¹⁴ ». Le cliché est, en ce sens large du terme, lui aussi souverain. Et il y a sans conteste dans cette forme cliché de l'archétype ce même *diktat* propre à la souveraineté comme être-au-dessus-des-lois : cette forme de pouvoir que Derrida appelle le dire ultime, ou le verdict performatif, qui donne des ordres et n'a de comptes à rendre que devant lui-même. Derrida avance :

Le concept de souveraineté impliquera toujours la possibilité de cette positionnalité, de cette thèse, de cette thèse de soi, de cette autoposition de qui pose ou se pose comme ipse, le même, soi-même¹⁵.

43 Le cliché, comme archétype souverain, suppose cette autoposition autarcique. Il est le premier, et il est l'Un, cet Un unitaire qui suppose qu'il soit indivisible. Donc, bien sûr, Lynch s'acharne à en pointer les lignes de failles. Chaque épisode de *Twin Peaks* brouille, corrompt et déconstruit un peu le cliché *a priori*, pour souligner comment le portrait de la défunte Laura achoppe, en éludant toujours de présenter la somme des différents visages du personnage – et soulignant d'autant les troubles du collectif qui l'a désignée, *miss*.

44 La souveraineté, comme le cliché, sont tout sauf naturels. Ils sont produits par l'homme, ce sont des artefacts. Et ils sont donc, en toute logique, déconstructibles. Derrida insiste :

La loi, la souveraineté, l'institution de l'État sont historiques et toujours provisoires, disons déconstructibles, par essence fragiles ou finies ou mortelles, même si la souveraineté est posée comme immortelle. Elle est posée comme immortelle et indivisible précisément parce qu'elle est mortelle, et divisible, le contrat ou la convention étant destinés à lui assurer ce qu'elle n'a pas ou n'est pas naturellement¹⁶.

45 Dire que la souveraineté est historique, c'est induire qu'elle est soumise à d'infinies transformations. C'est la présenter, à rebours, comme précaire, et perfectible. Autre façon pour Lynch d'éprouver les conventions du genre, en jouant justement de l'ipséité

soi-disant naturelle de l'archétype : il déconstruit le cliché en le multipliant, la multiplication entraînant cette banalisation que l'on sait, cette perte d'identité du standard.

- 46 Plus encore, il introduit quasi systématiquement une marge d'erreur dans la répétition du modèle. Comme dans ces portraits sérigraphiés par Warhol, ou, au fur et à mesure des passes, l'écran s'engorge, l'encre s'épuise, altérant le rendu initial. Chez Lynch, cette image type redondante, la starlette, est toujours une itération approximative. Presque la même, ce qui déjà marque l'écart. Alors, ce jeu sur la répétition en rappelle un autre, je pense à cette modalité de l'analyse que préconise Freud : faire répéter le récit du rêve, pour noter où le rêveur se répète au même, et où, au contraire, il transforme son mode d'expression. C'est, bien sûr, la répétition défectueuse qui retiendra l'attention : parce qu'une modification, une omission, garantit selon Freud l'appartenance au complexe, et promet l'accès au sens du rêve. Tout est dans l'imperfection qui contrarie les conventions de la répétition du même. Pensons essentiellement au rôle des doubles, femmes clivées ou à personnalités multiples, mais ce serait un autre travail.
- 47 Concernant cette mise à mal de la figure archétype, je crois, pour finir, que Lynch pose un summum dans la série *Rabbits*. Ici, plus même question du même : ces gigantesques masques de lapins, grotesques substituts prothétiques placés d'autorité sur les corps des acteurs. L'inquiétante étrangeté venant de ce que tout ici répond si littéralement des lois du genre que ç'en devient factice : les acteurs, qui commettent un jeu des plus stéréotypé, le texte, monocorde, et les rires en boîte. Lynch systématise à l'extrême, *Rabbits* est du sur-même, encore au-delà de la parodie : le format stéréotypé du *soap*, ajusté au *nonsense*, et il casse tout affect, bloque toute empathie en substituant à l'humain la marionnette animale. *Rabbits* n'est pas burlesque. Ces lapins ne sont plus que des simulacres d'étants, moins des figures que des automates répondant aux événements et stimuli sans aucune spontanéité. À trop vouloir ressembler, se ressembler et demeurer dans les limites du même, action et réaction ne relèvent plus que d'une mécanique.
- 48 Du coup, *Rabbits* ne peut m'être proche, non plus me poser la question du modèle, du même, du semblable, de ce qui me ressemble et qui en cela peut m'assimiler pour être l'Un qui me représente.
- 49 Lynch défait l'instance dictatoriale de l'archétype en confrontant le poncif éprouvé du *soap* à un inédit dont il sait que jamais il n'obtiendra concorde. L'archétype ne rapporte qu'au semblable, c'est-à-dire qu'il est aussi la mesure à laquelle, toujours, la transgression sera rapportée. Pour tous les souverains, tous les monstres, il reste parangon. Lynch parvient peut être temporairement à le déjouer, en allant vers le méconnaissable, vers l'informe, dans la traverse, vers l'intermédialité, par toutes ces solutions qui proposent d'élargir sans limite les notions de modèle et de semblable, donc de genre, de catégorie. C'est important, parce que ceux qui font les catégories ont le pouvoir – et l'on peut tout autant manier cette chaîne à rebours. Ceux qui ont le pouvoir, et qui font les catégories, décident les monstres. Parce que la catégorie est toujours une évaluation négative, dépréciative. *Katêgoria*, c'est un jugement de valeur, et une accusation.

Tant qu'il y a du reconnaissable, et du semblable, nous dit Derrida, l'éthique sommeille. [...] Tant qu'elle reste humaine, entre hommes, l'éthique reste

dogmatique, narcissique et ne pense pas encore. Pas même l'homme dont elle parle tant.

50 Chez Lynch, face au même, méconnaître peut alors être une façon de veiller.

BIBLIOGRAPHIE

Aristote, *Politique*, I, Jean Aubonnet (trad. française), t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

Bazin André, « Ontologie de la photographie », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1975, p. 11-19.

Chantoury-Lacombe Florence, *Les images des maux. Étude de la représentation de la pathologie dans l'art de la Renaissance*, Daniel Arasse (dir.), Paris, EHESS, 2005.

Chantoury-Lacombe Florence, « Le portrait en malade. Histoire de sa face cachée », *Intermédialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Centre de Recherche sur l'Intermédialité, n° 8, automne 2006.

Chion Michel, *David Lynch*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahier du cinéma, 2001.

Derrida Jacques, *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Paris, Galilée, 2008.

Dubois Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1992.

NOTES

1. Aristote, *Politique*, I, 1252 a 4-23, Jean Aubonnet (trad. française), t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

2. Aristote, *Politique*, I, 1252 b 27-1253 a 4, Jean Aubonnet (trad. française), t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

3. Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Paris, Galilée, 2008, p. 458. Souligné par l'auteur.

4. *Ibid.*, p. 458.

5. *Ibid.*, p. 38.

6. *Ibid.*, p. 392.

7. *Ibid.*, p. 373. Souligné par l'auteur.

8. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1992, p. 30. Philippe Dubois tient ce propos en revenant sur le texte fondateur d'André Bazin, « Ontologie de la photographie », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1975, p. 11-19. Hors cette référence, la citation retenue reflète aussi véritablement l'axe méthodologique de Philippe Dubois tout au long de cet ouvrage, et notamment dans les chapitres 3 et 4.

9. Florence Chantoury-Lacombe, *Les images des maux. Étude de la représentation de la pathologie dans l'art de la Renaissance*, Daniel Arasse (dir.), EHESS, 2005.

10. Florence Chantoury-Lacombe, « Le portrait en malade. Histoire de sa face cachée », *Intermédialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Centre de Recherche sur l'Intermédialité, n° 8, automne 2006, p. 34-35.

11. Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Paris, Galilée, 2008, p. 375.
 12. Pas humain, dirait Jacques Derrida, rapprochant ainsi une ontologie du vivant et une pensée de l'animalité. Son séminaire, auquel nous faisons référence, porte là-dessus, précisément, sur ce qui détermine la bête, et le souverain – ce sur quoi repose une pensée des écarts entre ces deux vivants. Derrida revient sur cette difficulté qu'il y a à situer l'ob-jet de l'autopsie – cadavre animal ou humain, quel qu'il soit –, dans une ontologie du vivant. Il rappelle que, chez Heidegger, Le cadavre du vivant, de l'animal ou de l'homme, mais aussi l'animal vivant, en tant que tel, en tant que vivant, la bête non plus n'est *stricto sensu*, aucun des trois types d'étant. Qu'est-il alors ?
 13. Michel Chion, *David Lynch*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahier du cinéma, 2001, p. 73.
 14. Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, p. 101.
 15. *Ibid.*, p. 103.
 16. *Ibid.*, p. 72.
-

AUTEUR

MARION DELAGE DE LUGET

Doctorante en philosophie esthétique, professeur d'histoire et de sémiologie de l'art, ainsi que critique.