Le corps décor

Réflexion philosophique et anthropologique sur les transformations du corps

Axel Guïoux, Jérôme Goffette et Évelyne Lasserre

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pa/1788>

DOI : 10.4000/pa.1788

ISSN : 2273-0362

Éditeur

Université Lumière Lyon 2

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

Pagination : 42-51

ISBN : 1634-7706

ISSN : 1634-7706

Référence électronique

Axel Guïoux, Jérôme Goffette et Évelyne Lasserre, « Le corps décor », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 4 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2021, consulté le 21 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/pa/1788> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pa.1788>

LE CORPS DÉCOR

réflexion philosophique et anthropologique sur les transformations du corps

Le corps, dans sa familiarité, se donne à nous dans une fausse transparence. Au-delà de cette façon que nous avons de le transpercer pour projeter notre geste ou notre perception par-devers lui, il faut lui reconnaître une épaisseur, une histoire, un façonnage. Le corps n'est pas simplement vécu dans l'immédiateté du geste, il est aussi, comme bien des études l'ont montré, le dépositaire de connotations, d'usages et d'attentions intimes. On peut ainsi parler de différents modèles ou paradigmes du corps : corps-tombeau du jeu de mot *sôma-séma* chez Platon, corps-nature incarnant l'authenticité et la beauté cosmique, corps-cadavre du savoir biomédical de Vésale ou Descartes, corps-puissance de la force de travail de la révolution industrielle, corps-dressé pris dans les trames de la contrainte du bio-pouvoir chez Michel Foucault, etc. S'il est clair qu'aucun modèle ne domine totalement à une période donnée, il n'en est pas moins vrai qu'à chaque étape de l'histoire le jeu des modèles change.

Notre époque ne doit pas faire exception. Plus encore, de nombreux indices attestent de profonds changements. Dans son interrogation éthique, le philosophe Allemand Hans Jonas commençait par souligner un bouleversement inédit. Selon lui, si toute « éthique jusqu'à présent [...] admettait tacitement [la] présupposition suivante : [...] la condition humaine [...] est établie une fois pour toutes dans ses traits fondamentaux »¹, il soulignait pourtant que, désormais, la condition humaine est une matière dont se saisit notre activité transformatrice. Même s'il convient de prendre quelque distance vis-à-vis d'une vision aussi tranchée de l'histoire (la condition humaine ayant connu, en effet, bien des remaniements et ayant toujours été un objet technique ou technicisé), il faut reconnaître que nos capacités de métamorphose se sont multipliées, ouvrant des perspectives sans doute inédites. Or, avec cette capacité du faire, le corps surgit au premier plan, non plus comme une substance-support de notre être, comme un outil de notre volonté ou comme un objet de science, mais comme un objet-sujet : une présence humaine (sujet) dont on peut se saisir et en modeler l'argile (objet). Il est devenu un arrière-plan et un premier-plan : l'arrière-plan de la dramaturgie de nos désirs et le premier-plan du souci de soi.

À ce titre, la notion de corps-décor, parmi les nouveaux modèles envisageables, peut constituer une trame intéressante. Car, au fond, n'est-ce pas une scénographie extérieure, une mise en représentation des choses, que nous sommes en

train de transférer peu à peu vers l'intime, brouillant la frontière entre extériorité et intériorité ? N'est-ce pas rapprocher le décor, naguère maintenu à distance, pour qu'il fasse corps avec nous ou pour que nous fassions décor avec lui ? Mais à quel concept de décor fait-on ici appel ? Jusqu'où peut-on pousser ce rapprochement ? Cet article s'efforce de répondre à ces deux questions.

1. Décor, concept

En préalable obligé, il est nécessaire de préciser ce qu'on entend communément par « décor ». Un dictionnaire courant indique assez curieusement ceci :

« Décor n. m. (de décorer). Ensemble de ce qui sert à décorer, disposition de certains éléments produisant un effet ornemental. – Cadre d'une action, d'un récit, d'une représentation scénique. – Changement de décor, évolution brusque de la situation. – pl. Toiles, portants, praticables, etc., qui servent à la mise en scène. – Aller, entrer dans les décors (Fam.), quitter la route accidentellement. »²

Comme on peut en juger, cette définition s'éloigne du verbe latin originel *decorare*, signifiant « orner, parer » et au figuré « honorer, rehausser ». Décor a d'abord été emprunté au latin *decus* avec le sens abstrait de « ce qui convient, ce qui est bienséant » en matière de tenue et d'attitude, avant de prendre le sens d'ornement, puis, plus tardivement, au XIX^e siècle, le sens du fond de la scène théâtrale (et la connotation de tromperie ou simulacre qui peut être associée).³

Il est loisible de constater que plusieurs sens se juxtaposent ici, s'éloignant ou se rapprochant du corps. Schématiquement, on peut en dégager trois :

– le premier, le plus présent aujourd'hui, est le sens scénographique, celui du dispositif apparaissant sur la scène et produisant le sens du lieu et l'arrière-plan de l'action ;

– le second se rapproche du sens étymologique ; il insiste moins sur la dramaturgie que sur la décoration des habitations et leur ameublement ;

– le troisième, peut-être le plus ancien mais le moins usité, appose un signe sur un individu (décoration) ou lui donne une certaine apparence (bienséance ou artifice).

Chacun de ces sens mérite d'être approfondi pour expliciter les lignes de pensées et de pratiques qu'il porte en lui.

1.1. Le décor de théâtre

Le théâtre peut être défini comme un lieu de représentation d'une histoire pour des spectateurs. Mais à la différence d'autres modes de représentation comme le cinéma ou le roman, le théâtre expose cette histoire par l'intercession immédiate d'êtres en chair et en os, c'est-à-dire présents. Il joue par excellence de la relation entre présence et représentation, l'une au service de l'autre. En fait, le théâtre nécessite trois composantes : un lieu, une histoire, un acteur, ou pour le dire autrement : un monde, un sens, une humanité⁴.

À brûle-pourpoint, le lieu — le décor — est à la fois une scène et un arrière-plan, un sol et un tableau. Ce décor peut être réel ou suscité par le verbe et le geste de l'acteur, mais il n'est jamais indépendant : pour exister comme décor il doit être habité, désigné ou évoqué. Pourtant, le décor n'est pas dans une dépendance totale vis-à-vis de l'acteur ou de l'histoire. Il pose un monde de signes, un groupe de dispositifs à la fois matériels et sémantiques qui donneront une coloration et une orientation particulières à telle représentation. Par exemple, montrer Knock dans un cabinet de consultation cosu ou au contraire dans une pièce sobre oriente les motivations du personnage vers un jeu de pouvoir balzacien ou vers une personnalité hantée par la mort. Le décor influence le sens de l'histoire et l'interprétation du comédien. On ne joue pas sur une scène large au décor monumental comme on joue sur une scène étroite, proche du public jusqu'à rendre possible le chuchotement et l'absence de maquillage. Ainsi, même s'il n'est pas le point focal vers lequel se dirige l'attention du spectateur, le décor expose un contexte qui participe de la mise en sens même du dispositif de monstration et de réception.

Par ailleurs, même si le décor est matériel, il est toujours à mi-chemin de la chose et du signe, de la présence et de la représentation, de la nature et de l'artifice. C'est un monde et une figuration du monde au sens où on l'entend communément : une partie de la réalité qui nous environne, un « univers », c'est-à-dire étymologiquement un ensemble faisant unité.

Toutefois, l'aspect artificiel du décor lui confère des connotations ambiguës. Tantôt il peut être valorisé pour ses qualités expressives, sa façon de soutenir l'intrigue et de rendre visible un monde, tantôt — selon une rhétorique classique en philosophie — il sera suspect de simulacre, de tromperie, d'illusion mensongère (comme toute l'activité théâtrale d'ailleurs, longtemps considérée avec suspicion). Son artificialité peut être très variée. Dans certains cas, le décor se veut réaliste, mimant fidèlement la réalité qu'il est censé représenter, jusqu'à incorporer parfois de véritables éléments réels : scène d'arène jouée dans une arène, par exemple. C'est le décor comme copie, comme imitation dans la tradition de la mimêsis-météxis de Platon ou Plotin. Dans d'autres cas, il aura surtout une valeur symbolique ou pompeuse, comme lorsqu'on joue Aïda dans un décor de monumentales colonnes égyptiennes en carton-pâte. Dans d'autres cas encore, il se fera presque terne, minimal, laissant ressortir par contraste le jeu des acteurs : le théâtre

élisabéthain s'est joué presque sans décor, et nul n'a besoin d'un décor réaliste et encore moins pompeux pour jouer La cerisaie d'Anton Tchekhov. Dans d'autres cas encore, il montrera de façon voyante son artificialité, laissant apprécier le jeu des dispositifs, escaliers, fenêtres ou trappes (Dom Juan descendant en enfer comme aspiré par l'élément chthonien), et cette artificialité peut même être montrée comme telle, lorsque les acteurs jouent dans un lieu « hors scène », par exemple dans certaines représentations de Bertold Brecht. Monde réaliste, monde symbolique, monde pompeux, monde effacé et faire-valoir, monde technique ou monde à distance : le décor théâtral offre une multitude de modèles possibles, dont chacun peut recevoir des échos lorsqu'on parlera de corps-décor.

1.2. Les arts décoratifs

Le second champ sémantique du décor nous déplace de la scène à l'habitation. On se rapproche alors du sens étymologique en insistant moins sur la dramaturgie que sur la décoration intérieure, qu'elle concerne une boutique, un séjour, un accessoire de maison, etc. En fait, la notion d'« arts décoratifs » est apparue au XIX^e siècle autour de métiers intermédiaires entre l'art et l'artisanat à visée esthétique. Dans l'architecture, par « arts décoratifs », on entend tous les éléments ajoutés pour « embellir » un édifice et le rendre habitable, des parquets aux rideaux. L'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 a rehaussé l'aspect artistique de ces arts, achevant de les consacrer. Mais il s'agissait d'une réaction au second degré, car le mouvement Art Déco s'est construit en opposition à l'Art nouveau et à son oubli des qualités fonctionnelles. Les arts décoratifs, comme on le voit, sont constamment à la recherche de l'équilibre entre esthétique et fonctionnalité, concevant l'objet à la fois comme ornement et comme outil, ce qui n'est pas sans intérêt appliqué au corps.

Avec la décoration, il ne s'agit donc plus ici de camper un monde mais d'embellir son monde et de le rendre pratique, de le personnaliser, de lui conférer une valeur d'usage et une valeur de plaisir, ce qui relève plus d'un souci de bien-être que d'une mise en scène. La décoration ne représente pas : elle nous présente ou nous propose un havre. Nous sommes dans un domaine qui n'est pas encore celui de l'intime mais déjà celui du privé, à mi-chemin du corps secret, personnel, et de la scène publique, jetée aux yeux de tous. Ne dit-on pas « embellir son intérieur », comme si cet extérieur du corps était déjà un extérieur intime, un extérieur-intérieur ? À propos de la maison, Gaston Bachelard parlait d'une « dialectique du dehors et du dedans » après avoir consacré un chapitre à l'« immensité intime »⁵. Il y a là, dans ce souci du motif agréable, du confort de l'habitation, du jeu des formes et des couleurs, un espace d'habitation qui s'instaure, au sens où Martin Heidegger entendait le verbe « habiter ». Dans sa réflexion sur le « monde ambiant », M. Heidegger souligne qu'il s'agit moins de l'espace géométrique que de la pièce d'habitation :

« Ce qui se rencontre immédiatement [...] c'est la pièce, encore n'est-elle pas non plus saisie comme ce qu'il y a "entre les quatre murs" au sens de l'espace géométrique — mais au contraire comme outil d'habitation. C'est à partir de lui que se montre "l'aménagement". »⁶

L'« aménagement », chez M. Heidegger, ressort donc clairement de « l'existentiel », à savoir de la présence au monde de l'être humain. On voit ainsi comment la notion de décor, sous un premier aspect futile, ouvre des perspectives essentiellement humaines : habiter le monde c'est aussi et surtout faire advenir le monde du sens et de la présence humaine sur le monde « réel » ou en son sein. Le décor n'est donc pas seulement dans la dimension de l'objet mais surtout dans celle du geste et du style, de l'ambiance. Le décor intérieur n'est d'ailleurs pas une scène, avec son aspect panoptique, mais un agencement d'aménagements de vie, de « coins » d'habitation⁷. Aussi, le décor dont il s'agit ici n'est plus un décor pour donner à voir une histoire mais un état et un environnement, c'est-à-dire une ambiance, un « coin » où l'on vit, un « nid » personnel. Ce n'est pas le cadre d'une action déjà écrite, mais un cadre de vie. Elle ne participe pas d'un drame, elle n'expose pas des acteurs, mais offre un havre et appose une touche. Ce n'est pas un art dramatique, mais un art de vivre.

1.3. Décorations, insignes et ornementation

Le troisième sens du terme « décor » a presque disparu de notre langage même si la « décoration », insigne de gloire piqué sur la personne, reste toujours en usage à la marge du vocabulaire commun. La décoration est alors une marque d'estime publique visant à rendre visible aux yeux de tous l'honorabilité. Que ce soit un fait d'arme (décorations militaires), un dévouement dans le travail (mérite agricole), un service à la société (médaille de la famille), un signe de culture (palmes académiques), etc., ces décorations sont essentiellement des signes, et des signes politiques. Comme pour tout signe, il s'agit d'un indice appelant un référent sémantique. De plus, l'aspect politique de la décoration, son aspect essentiellement officiel, impose à ce signe un code d'attribution étroit. Alors que pendant longtemps ces décorations ont été perçues de façon très positive, il existe aujourd'hui une ambivalence, due à l'amertume associée à leur mérite (abomination de la Grande Guerre, vécue comme absurde) ou à l'aspect contestable des attributions (obtention par « copinage », décoration de personnalités douteuses). Plus profondément, dans des sociétés telles que celles où nous vivons, sans grand drame national depuis de nombreuses décennies, la valeur sociale et politique de ces décorations s'est fortement atténuée et elles apparaissent comme un rituel un tantinet suranné. Les exemples récents de l'attribution de la Légion d'Honneur à des champions sportifs ou à des stars du show-business sont à ce titre exemplaires.

Si nous reprenons la source étymologique liée au terme latin originel *decorare*, signifiant à la lettre « orner, parer » et au figuré « honorer, rehausser », nous comprenons davantage le sens associé à l'attribution de médailles. En même temps, le latin *decus* avait le sens de « ce qui convient, ce qui est bienséant » eu égard à l'habillement et à la façon de paraître. Ce sens, disparu aujourd'hui, est mentionné ici du fait de son étroite relation au corps. Que ce soit la décoration « politique » ou la bienséance de la tenue, il ne s'agit plus d'un arrière-plan scénique ou de l'ambiance de vie mais

d'un en deçà de la façon d'habiter : on rejoint de fait les notions de corps propre ou de corps vécu, de corps socialisé, notions qui ne sont pas sans entrer en résonance lorsqu'on noue une réflexion sur la notion de « corps décor ». Nous sommes alors dans l'appropriation corporelle et dans le geste, c'est-à-dire dans le corps. En particulier, la distinction de Maurice Merleau-Ponty entre corps objectif et corps propre⁸ a ici une certaine pertinence. Le premier relève de l'objectivité du constatable, sorte de corps au sens anatomique et physiologique, tandis que le second marque la façon dont le corps est aussi sujet. Non seulement j'ai un corps mais aussi je suis un corps. Le corps propre apparaît ainsi comme le corps tel qu'il est traversé de part en part par l'humanité du sujet. Si en termes de corps objectif on pourra dire par exemple « voici un mouvement du membre supérieur droit », en termes de corps propre on soulignera « voici un geste montrant un oiseau ». Le corps propre n'est pas pour autant un corps représenté ou pensé, une sorte de corps subjectif, mais le corps tel qu'il est approprié par le moi et investi aussi ce moi en retour. C'est un entre-deux de l'objectif et du subjectif. Ainsi, par exemple, l'ornement n'est pas seulement un objet quelconque, ou à l'inverse un simple signe, mais aussi une façon d'être et de vivre son corps. Le corps décor peut être aussi compris comme une décoration qu'on s'approprie, qu'on s'incorpore, jusqu'à ce qu'elle participe de l'assise de notre gestuelle quotidienne.

2. Corps-décor et littérature

Que peut donc signifier ce « corps décor » ? Il évoque, semble-t-il, des pratiques contemporaines comme l'art corporel (body art) ou certaines facettes de la chirurgie esthétique. Mais il est sans doute plus fécond de puiser dans la littérature. Dans un roman de Sándor Márai, un auteur magyar imprégné par la décadence de l'Autriche-Hongrie, nous trouvons une scène particulièrement saisissante. La toile de fond de ce livre est assez macabre ; même si elle n'est jamais directement présente, on sent la première guerre mondiale aspirer la jeunesse de l'empire de François-Joseph. En réaction, dans une ville quelconque un groupe de bacheliers invente des jeux sapant l'autorité symbolique du monde adulte, ce monde absurde vécu comme un carcan mortifère. Après quelques mois, ils se voient rejoints par un acteur, Amédée. L'apothéose de cette révolte aura lieu de nuit, dans le théâtre dont l'acteur a dérobé la clef. Le premier temps, préparatoire, se déroule dans la loge des perruques. Amédée, dans un tourbillonnement ahurissant, se débarrasse de son propre visage pour en vivre une multitude d'autres. Le voici d'abord dans son apparence habituelle d'homme ventripotent et quelconque ; son premier geste est le dévoilement d'un simulacre ordinaire :

« D'un geste brusque, il arracha sa perruque. Ce geste était absolument inattendu. Son effet fut stupéfiant. Sur le banc où, tout à l'heure, muets et charmés, ils avaient pris place, les jeunes gens vacillèrent. Tibor étouffa un cri. Certes, ils n'ignoraient pas que l'acteur portait habituellement une perruque appropriée au temps et à la saison. [...] Cependant le geste dont l'acteur avait arraché sa chevelure leur avait donné l'impression d'une blessure physique. »

La stupéfaction est telle que :

« Si, d'un geste brutal, Amédée s'était arraché un bras, ou décapité, à peine en eussent-ils été plus surpris. Maintenant le crâne de l'acteur luisait, lisse et d'une pâleur cireuse. Il y avait dans ce crâne chauve une telle impudeur, quelque chose de si déshabillé, de si indécent, que l'acteur semblait, par ce simple geste, s'être défait de tous ses vêtements et se montrer dans sa nudité naturelle. Penché sur le miroir, il passait la main sur cette surface lisse, et se contemplait. »⁹

En termes classiques, on serait tenté de dire qu'on assiste ainsi au dépouillement de l'artifice trompeur, au déchirement de l'apparence, pour saisir enfin l'être naturel et véritable. L'authentique se manifesterait dans le renoncement aux décorations. Mais une autre hypothèse peut être avancée afin d'interpréter cet « arrachement » comme la révélation d'une « blessure physique », ce qui le rapprocherait davantage d'une amputation, que comme un simple dévoilement : en effet le corps s'y trouve désintégré ou ouvert, et non pas seulement dénudé. D'ailleurs, l'insistance dans la description montre que nous nous situons dans un en deçà de la nudité. Il s'agit d'une impudeur et d'une indécence bien différentes de l'obscénité ; il s'agit d'un déshabillage qui ne suscite d'ailleurs aucun frémissement de désir mais, bien au contraire, de la stupéfaction. L'analogie avec l'effroi de l'ouverture chirurgicale est d'ailleurs renforcée par l'évocation de cette « pâleur cireuse » comme s'il s'agissait d'une cire anatomique. À vrai dire, loin d'être un dévoilement de l'être naturel, un dépouillement de l'artifice trompeur, on assisterait plutôt ici à la mise au jour exceptionnelle de la *materia prima*, de la matière informe que la présence humaine exige de façonner pour qu'elle puisse s'exprimer. L'arrachement devient ici appel à l'expression, à l'ajout décoratif par lequel seule la matière devient corps :

« Il se pencha davantage sur le miroir et s'y regarda en clignotant. Devant la glace, et sans perruque, son visage était absolument dénué d'expression, les yeux seuls marquaient la vie. Ses traits semblaient morts, comme si, par le seul fait de quitter sa perruque et de montrer son crâne nu, l'acteur avait effacé sur son visage toutes les marques laissées par la vie et par le temps, toutes les rides et tous les traits trahissant le caractère et les passions de l'homme. »¹⁰

Cette première approche d'un corps-décor conduit à sa conséquence naturelle. La phrase suivante marque le basculement et la résurrection à l'humanité :

« Il était nu, vide et mort. On ne voyait de lui que la matière brute qu'il avait le pouvoir de façonner à sa guise. De deux doigts il se pinça le nez et tourna légèrement la tête, avec indifférence, comme il eût fait d'un objet étranger. Il massa son visage avec un soin infini, comme s'il opérait sans témoins. Il rabaissa de ses doigts ses paupières, roula les yeux, cacha son double menton et, comme un sculpteur devant une maquette, il se pencha légèrement sur son siège devant la glace en s'étudiant. »

Et le personnage d'ajouter :

« Je possède, je crois, trente-quatre visages, dit-il d'un ton détaché. Trente-quatre ou trente-six, je ne sais plus. Il y a longtemps que je ne les ai pas comptés. J'ai

un curé nègre. J'ai un Cyrano, mes enfants. J'ai aussi un César sans perruque, avec une calvitie naturelle. Il suffit de deux traits près de la bouche. Regardez ! »¹¹

Il ne s'agit pas ici d'une succession de masques mais bien d'une succession de visages, trente-quatre ou trente-six visages : « ce visage, dit-il, est comme une matière plastique, mais qu'il faut savoir façonner »¹². En fait, le corps ne se fait pas ici décor : il est décor dans son essence, décor en puissance. C'est le geste modelleur qui façonne à la fois un corps et un décor. En même temps, le corps n'est pas un simple décor fabriqué par l'âme comme pour se vêtir et s'exprimer. La relation se fait double car le corps-décor façonné fait advenir une âme, ou à tout le moins une histoire et une personnalité. Les rapports ordinaires entre l'artificiel et le naturel, entre l'être et le paraître, entre l'âme et le corps sont alors totalement impuissants à rendre compte de ce modèle du corps-décor car il en joue, il les tisse et révèle un double jeu, une constitution mutuelle et simultanée. Si cette scène se déroule dans un théâtre, ce n'est pas simplement pour disposer de la loge des perruques mais pour signifier un extrême dans le paradigme du théâtre : tout est théâtre, tout est accessoire, tout est rôle, tout est personnage et personnification, tout est histoire. Le théâtre n'est plus une simple scène sur laquelle se déroule une histoire ; le théâtre est la révélation de la polymorphie et de l'anthropoplastie comme processus de transformation et de modification de l'apparence corporelle.

Dès lors, il n'est pas étonnant que la réalité, pour ces jeunes révoltés et cet acteur, ne devienne qu'un décor, un mauvais décor. Tel Cronos, cette Europe ensanglantée dévorant sa jeunesse, ces villes bourgeoises corsetées de convenances ne sont qu'un décor, un mauvais décor qui se serait emballé et n'aurait plus obéi à une conscience humaine la modelant. C'est un décor inhabité, inapproprié, inhumain, absorbant par ses dispositifs scénographiques des hommes qui ne l'habitent plus mais sont habités ou plutôt réifiés par lui. Les hommes le hantent comme des ombres qui voudraient échapper à cette façon de les figer dans une trajectoire ou dans la mort. Révéler le corps-décor revient à montrer cet emballement aveugle ; cela revient à réintroduire curieusement l'âme en montrant qu'elle peut jouer du décor au lieu de s'y dissoudre et d'y disparaître.

L'anthropoplastie, ainsi comprise, n'est pas une déchéance dans l'inauthenticité. Elle n'est pas une perte du corps, un adieu au corps. Elle n'est pas non plus une déshumanisation. À l'inverse, elle affirme les noces désespérées de l'âme et du corps, et l'humanité de leurs jeux, de leurs explorations mutuelles. Ou plutôt, elle révèle leur consubstantialité, non plus sous le mode du *fatum* mais sous celui de l'explorandum, de la quête. Par bien des aspects nous sommes ici proches de l'esprit de révolte, de lucidité et de sensibilité d'Albert Camus tel qu'il apparaît dans *La peste*, dans *L'homme révolté* ou dans *Le mythe de Sisyphe*, même si la polymorphie n'y est pas un thème manifeste.

Il est par contre emblématique de retrouver une scène similaire dans un roman de science-fiction contemporain. John Varley, qui a exploré assez finement dans d'autres livres les questions du transsexualisme ordinaire et des changements de perception de l'âge, nous projette dans *Le système Valentine* au cœur d'une anthropoplastie radicale. Ici encore, nous sommes dans un théâtre. La représentation d'Hamlet par une troupe au rabais vient de commencer, mais la vedette qui doit jouer Juliette, sans doute ivre-morte, n'est toujours pas arrivée. L'acteur qui joue habituellement Mercutio propose alors de prendre à la fois les rôles de Juliette et de Mercutio. Comment serait-ce possible ?

« Il y a trente ans [...] j'ai investi dans tous les gadgets de maquillage. Lorsque le rôle exige une métamorphose corporelle complète en peu de temps, je suis votre homme. Ou votre femme, le cas échéant. [...] Je peux modifier la distance qui sépare mes yeux. Je peux allonger ma mâchoire, faire monter ou descendre mes pommettes. [...] En cinq minutes, je deviens Quasimodo ou Marilyn Monroe. [...] Seul inconvénient de cette prestidigitiation, elle peut faire mal. Mais, vous savez, il faut souffrir pour l'Art ; c'est la règle. »¹³

Après quelques tâtonnements, la maîtrise du grand acteur qu'est Kennet Valentine parvient à composer une Juliette émouvante. Et ce que dépeint là J. Varley, au-delà de l'étalage d'une technique plausible, c'est le jeu de l'acteur, la puissance de métamorphose de l'homme, son incroyable capacité à endosser des personnalités différentes, des expressions différentes, des corps différents, tout en restant lui-même. À l'instar de l'Amédée de S. Marai, ce n'est plus le corps ou le visage qui fait l'homme mais sa capacité à s'exprimer, à se façonner. L'anthropoplastie dont il s'agit ici, cet art des métamorphoses, n'est pas la simple résultante magique d'un claquement de doigts. Le corps n'est ni escamoté ni oublié : Amédée, modelant avec application sa figure-visage, engage par cet acte manuel les conséquences du faire sur le paraître. De même, sur un autre mode, Valentine souffre à chaque fois : le corps n'est ni transparent ni ectoplasmique, elphique, mais au contraire un sujet-objet gardant une réalité tangible, une résistance. Il reste une force dans cet effort des formes, une force à mi-chemin de l'intime et de l'étranger.

D'ailleurs, ce qui frappe dans ces deux représentations littéraires, c'est la résonance du corps-décor selon les trois sens que nous avons schématiquement indiqués, du plus extérieur au plus intime. Bien sûr nous sommes dans des théâtres, avec un décor. Mais on voit qu'ici, dans le jeu de perruques d'Amédée ou dans l'assistant de masque de Valentine, le corps s'incorpore au décor : comme on lève les tableaux de l'arrière-plan de la scène on change les formes du corps, et les deux, dans leur jeu de signes, leur participation à l'expressivité en acte, sont des dispositifs herméneutiques et sémantiques, des mondes qu'on fait advenir. En devenant César, Amédée ressuscite l'Empire. En devenant Juliette, Kenneth Valentine devient la féminité qui éclot d'un premier amour.

En même temps ces mondes, avec leur extériorité, sont aussi des habitations, des ambiances de vie, des

« coins intérieurs ». Le corps, outre qu'il est un dispositif scénique, est aussi une habitation. Il est curieux de voir comment ici l'art de le parer, l'art de l'orner et de le meubler de vêtements ou de bijoux, font qu'il se transmet en une demeure. La métaphore du corps comme maison n'est plus ici une métaphore mais une réalité vécue. Le corps est devenu plus encore que par le passé un for intérieur, un lieu de déambulation (forum) pour le soi qui le parcourt. Et le soi, non seulement le visite mais en fait son « coin », son habitation, cet espace intime où il se crée un extérieur en face de lui, formule paradoxale reprenant l'assimilation entre « mon foyer », « mon intérieur » et « mon habitation ». À cet égard, il est aisé de reprendre les analyses de la symbolique de la maison que fait G. Bachelard pour montrer les résonances directes qu'elles ont dans ce corps d'habitation. La dialectique du caché et de l'ostensible, du tiroir du buffet et du portrait de l'aïeul accroché au mur, est particulièrement présente avec le corps-décor, du grain de beauté caché au front brandi, des lèvres baignées de rouge au tatouage du pubis. La dialectique du dedans et du dehors, de même, ne cesse de s'exercer dans le corps comme dans la maison : intérieur-extérieur du coin du foyer, intérieur-extérieur du corps comme sujet-objet, présence ambivalente. Plus symboliquement, les dialectiques du dur et du mou, du froid et du chaud s'expriment autant dans la douceur et la tiédeur du foyer que dans celle du corps. Soigner son intérieur, bichonner son corps forment l'un comme l'autre des tâches ménagères, des tâches d'habitation, avec une charge d'affectivité et un souci d'ambiance, d'entourance, similaires, pour ne pas dire identiques. Le corps-décor entre de plain-pied dans l'art de vivre.

Enfin, le corps-décor, selon le troisième sens, est aussi une façon de se tenir, une façon de décliner le corps propre au sens de M. Merleau-Ponty. Certes il ne s'agit pas ici de la seule bienséance du *decus* latin, mais plutôt de l'appropriation du corps dans le geste. M. Merleau-Ponty, en s'efforçant d'exprimer la spécificité du corps propre vis-à-vis du corps objectif, du Leib vis-à-vis du Körper, répète plusieurs fois qu'il y a dans le corps propre une façon d'habiter le corps, d'être présent en lui, alors que le corps objectif le place comme à distance, neutre, retranché du moi. Il est curieux de voir ce terme, *habiter*, surgir ici, alors qu'au fond il s'agit de quelque chose de plus intime encore que l'habitation : l'appropriation. En ce troisième sens – l'appropriation du corps devenant en propre une composante du soi et de l'identité – le corps-décor apporte là encore des indications intéressantes car c'est au plus intime du soi qu'on se trouve conduit. Modifier le corps, ce n'est jamais simplement modifier une chose ou même modifier son apparence – c'est aussi modifier son identité et sa personnalité. Prenez une canne, fermez les yeux, et votre identité s'en trouvera modifiée (S. Marai). Changez de voix, prenez un visage et une silhouette féminine et votre rapport identitaire à la sexualité ne sera plus le même (J. Varley). L'appropriation corporelle dépasse de loin l'intimité déjà prégnante de l'habitation pour entrer en rapport de constitution avec l'intimité elle-même.

3. Corps-décor et pratiques contemporaines

Dès lors, le corps déborde une logique topographique et spatiale au sens strict pour réintroduire une dimension plus largement temporelle, inhérente à la relation de soi à soi-même et aux autres. Le corps ne peut être interrogé seulement comme un lieu, espace d'appartenance à partir duquel chacun d'entre nous constituerait sa propre individualité, mais doit être, dans le même temps, abordé comme un processus en constante transformation.

3.1. L'homme illustré

L'exemple des modifications corporelles (tatouages, scarifications...) nous conduit à prolonger notre réflexion dans ce sens. En effet, dans les sociétés dites « traditionnelles », ces modifications permettent une re-connaissance de chacun selon des normes collectivement partagées alors que le contexte des sociétés industrialisées invite, lui, à analyser ces marquages sous un angle plus particularisant. Un large corpus anthropologique a ainsi travaillé sur ce modèle de l'inscription corporelle en tant que trace de l'incorporation de l'individu à la communauté, comme avec ce célèbre exemple de la société Gonja du Nord Ghana que rapporte Victoria Ebin¹⁴. Elle montre que l'empreinte scarifiée renvoie au signe concret d'une transformation sociale. Le nouveau-né, dont l'identité n'est pas encore définitivement fixée – puisque ce dernier n'appartient ni véritablement au monde des esprits ni encore au monde des êtres humains –, se verra marqué sept jours après sa naissance. Cette cérémonie où de longues incisions seront pratiquées à partir du nombril, rayonnant sur l'ensemble de l'abdomen jusqu'au visage, permettra d'identifier ce nouveau venu comme un existant à part entière, un vivant parmi les vivants. De nombreux autres récits montrent combien ces rituels mettent en œuvre le passage d'un ordre établi à un autre : du monde des esprits au monde des vivants ; d'une classe d'âge à une autre ; d'un statut social à un autre, etc. Selon cette logique, l'inscription permettrait la reproduction d'un ordre institué et immuable par lequel l'individu trouve sa place au sein de la collectivité. Nous sommes proches ici du décor en son troisième sens, la décoration politique, c'est-à-dire l'attribution d'un signe de reconnaissance partie prenante d'un statut social et symbolique.

Cependant, il faut remarquer que cette approche du « corps décoré » où le décorum marque un rapport d'identification, ne doit pas, trop hâtivement, être accolée à certaines modes de nos sociétés modernes. Si le tatouage contemporain repose sur des techniques similaires et invite au rapprochement, il s'avère toutefois qu'il n'est pas vraiment une inscription sociale mais une affectation individuelle. Ce n'est plus la société entière qui s'inscrit dans l'individu mais l'individu qui fait signe à un groupe social. Si nombre des motifs privilégiés comme ornements dans les salons de tatouages de nos villes industrialisées ressortent d'un corpus traditionnel (chaînes graphiques Maori, idéogrammes asiatiques, figures d'inspiration

aborigène...), ils n'en portent pourtant plus la signification initiale. Réinterprétés, resignifiés par celui qui en aura fait le choix, ils pointent plutôt une volonté de distinction. Pour autant cette volonté de particularisation et d'affirmation de soi n'en reste pas moins éminemment ambiguë¹⁵. En effet, les signes convoqués révèlent une profusion de références mais qui toutes finissent par traduire une certaine récurrence des formes, figures ou symboles convoqués. Combien de licornes, papillons, signes astrologiques ou exotiques, dauphins, dragons... ornent-ils de manière semblable des parties du corps cachées ou visibles ? L'épaule, le creux des reins, le mollet, le biceps apparaissent comme autant d'espaces intimes mais dont les modes d'investissement renvoient à des constructions collectives. On est plus proche ici de la démarche de l'amateur d'art accrochant dans son salon une nouvelle acquisition, ou de celle du colifichet ornemental enjolivant le corps, que de celle d'une inscription dans le méso-cosme humain, dans la trame établie de son ordre. À mi-chemin de l'individuel et du collectif, plus près de la suggestion reprise que de l'inscription requise, ici se déploie le statut ambivalent de ces formes de narrations subjectives qui, pour se dire, recourent à un réservoir de significations extrêmement restreint qui pourrait paraître bien impersonnel. Mais ce qui compte ici, c'est le sens qui accompagne la trace tégumentaire, le récit qui, à même la peau, lui donne une consistance idiosyncrasique¹⁶. Ce qui se dessine derrière ou plutôt avec le marquage corporel, c'est la construction ambivalente d'identités personnelles qui pourtant ne peuvent se constituer que dans une relation de reconnaissance de l'autre, dans une circulation des modes où la suggestion l'emporte sur l'obligation et envahit la relation : effet de miroir entre dispositifs de suggestions publicitaires (ou groupales) et rayonnement suggestif de l'individu.

Dans son ouvrage *Parcours de la reconnaissance*, Paul Ricœur précise que se reconnaître soi afin de s'identifier comme singularité c'est aussi et nécessairement se re-connaître dans un lien à l'altérité. Et les ressorts de cette re-connaissance mutuelle nous renvoient à la pluralité des narrations que les individus élaborent afin de donner du sens à leur existence. Dans le prolongement d'un principe de narratologie où l'être-ensemble s'étoffe de mises en intrigues collectives, l'image de soi apparaît comme le produit d'une trame langagière où la sémantique des termes choisis pour se définir renvoie à la composition d'un récit subjectif. Alternant entre quête d'identité et nécessité de différenciation, ces récits pluriels mettent l'accent sur cette distinction désormais connue du même et de l'autre, de l'idem et de l'ipse. P. Ricœur indique :

« C'est dans cette mesure que l'identité personnelle, considérée dans la durée, peut être définie comme identité narrative. [...] l'identité narrative donne accès à une nouvelle approche du concept d'ipséité qui, sans la référence à l'identité narrative, est incapable de déployer sa dialectique spécifique, celle du rapport entre deux sortes d'identités, l'identité immuable de l'idem, du même, et à l'identité mobile de l'ipse, du soi, considéré dans sa condition historique. »¹⁷

Même s'il s'agit autant d'expressivité au sens large que de narrativité et de langage, nous sommes bien dans une dialectique semblable, mariant ce qu'on pourrait appeler l'expressivité et l'impressivité, l'appropriation et l'expropriation, la circulation centrifuge et centripète de signes qui ressortent à la fois d'une symbolique et d'une sémiotique, voire souvent de simples ébauches de signes : des artefacts dont la joliesse ou la hardiesse séduisent ou frappent sans qu'on sache pour autant pourquoi. Fruit de cette oscillation entre réitération et différence, confrontée à cette multiplication d'ébauches sémiotiques, l'identité personnelle peut être saisie comme un recyclage inventif, sans cesse relancé, nécessitant pourtant une continuité éprouvée s'inscrivant dans les limites des cadres et normes d'un contexte social.¹⁸

3.2. La dé-figuration

L'anthropoplastie ou chirurgie plastique peut être, elle aussi, entendue comme une modalité de cette identité narrative visant à faire advenir la possibilité de s'exprimer, voire de se raconter. Ici, ce pouvoir de se suggérer et de se dire se concrétise dans la capacité à recomposer l'aspect que l'on offre de soi.

Ainsi, la chirurgie, lorsqu'il s'agit d'un acte visant à conférer une qualité esthétique, tend à instaurer une représentation inédite de la personne envers elle-même. Il s'agit donc de faire avec son corps mais autrement. Pourtant, même si l'opération est réussie et que le résultat obtenu correspond à l'image attendue, cette modification peut apparaître comme une rupture dans la continuité du même. Face à ce reflet dans le miroir qui ne renvoie plus tout à fait la même image, un malaise, une impression étrange de décalage à soi peut surgir. Une distance se creuse, le décor paraît, soudain, bizarrement distordu. On est soi mais en même temps on ne paraît plus être vraiment soi. Le changement de décor corporel, en changeant peu ou prou le contexte d'entourance, fait qu'il ne suggère plus le même monde, la même trame de familiarité. Il faut du temps à l'habitant pour s'approprier son nouvel habitat et faire de nouveau corps avec lui. Il faut du temps à l'identité pour se recomposer un nouveau mode de relation entre son corps objectif, son corps propre et son image du corps. De fait, il devient nécessaire de recomposer son histoire, de réinventer sa place dans l'espace de la relation aux autres et à l'intime de soi-même¹⁹.

Ce sentiment de décalage et cette nécessité de reprendre la narration de son identité se voient renforcés dans le cas de la chirurgie plastique reconstructrice même si la démarche qu'elle implique diffère. Dans cette situation précise, une existence a été radicalement bouleversée par un événement qui est venu, au sens propre du terme, défigurer l'apparence du sujet. Des éclats de verre dans les replis de la chair, les boursoufflures d'une brûlure ont rendu méconnaissable l'aspect de l'épiderme, si bien que les repères identifiants de l'existence d'avant se sont en partie effondrés ou désagrégés. La situation du recours au lifting pour remédier à une accumulation de rides ou à un vieillissement vécu trop brutalement, est assez proche de cette perspective. Ces traumatismes, lorsqu'ils effacent les traits d'un visage familial,

rendent difficile voire parfois impossible l'exercice de la reconnaissance. Les « gueules cassées » de la Grande Guerre ont perdu de leur expressivité personnelle pour se voir endosser celle d'un drame collectif ; en ce sens ils sont ensevelis sous une sémiotique écrasante, oblitérante. D'autres, fracassés par un accident individuel, ont perdu leur image sans pour autant avoir à supporter une image collective. Ils apparaissent alors comme des sortes de monstres, des hapax sémiotiques. Comme le précise Emmanuel Levinas, le visage – celui de l'autre mais aussi le nôtre – renvoie à une expérience fondamentale par laquelle nous ressentons le dénuement et l'extrême vulnérabilité de l'humain, vulnérabilité qui, par là, instaure la responsabilité éthique du rapport à soi et à autrui²⁰. Ici, la chirurgie esthétique vise, dans le cas de brûlures de la face extrêmement sévères par exemple, à reconstruire une apparence vécue comme difforme voire monstrueuse. Le visible de ce visage, concrétisé par une peau boursoufflée, traumatisée, des traits gommés, des saillies anéanties, ne représente plus la personne. Il renvoie à de l'informe, à une masse neutralisée à laquelle il devient difficile d'attribuer du sens. Comment interpréter cette grimace ? Est-ce un sourire ? Une mine de dépit ? Une expression de douleur ? La dépigmentation causée par la brûlure renforce ce sentiment d'inexpressivité qui renvoie l'autre à une étrangeté quasi inhumaine. Le masque thérapeutique, encore appelé conformateur facial, permet alors au brûlé vif de réenvisager le regard de l'autre. En tant qu'artefact curatif, ce masque assure la cicatrisation et l'étirement de la peau greffée. De même, en s'immisçant entre la surface de la peau altérée et le monde extérieur, il vise à ne pas contraindre le blessé à se couper de toute relation sociale. Tout autant protecteur que réparateur, il exhibe tout en dissimulant. Réalisé à partir du moulage du visage²¹, porté parfois pendant plusieurs mois, ce masque ne peut être ramené à celui exhibé par des comédiens sur une scène de théâtre puisqu'il est bien différent d'un substitut visuel visant à produire une illusion et un effet dramatique. S'il peut paraître bien fade du fait de son impassibilité au regard de ce qui singularise un visage (cicatrices, rides d'expression, pigmentation et grain de la peau...), il rend tout de même possible la monstration. En tant que continuité de la personne, prothèse ambivalente tout à la fois nécessaire et pourtant stigmate de ce qu'elle dissimule, elle fait corps, elle prolonge celui qu'elle masque²².

En fait, la chirurgie réparatrice se meut dans une problématique toute autre que celle de la chirurgie esthétique ordinaire. Elle s'efforce de restaurer un visage connu et non d'instaurer une apparence inconnue. La dialectique de l'altération, en se redoublant, veut se neutraliser : altérer l'altération pour retrouver l'apparence initiale. Ce faisant, elle vise au rétablissement du rapport habituel entre corps objectif et image du corps, rapport simplement suspendu, et non au façonnage d'un nouveau rapport. D'un côté, on pratique l'autre de l'autre pour retrouver le même ; d'un autre côté, on instaure l'autre pour quitter le même. De ce fait, il s'agit plus de préserver une identité acquise, ébranlée par de l'accidentel, que de faire advenir une identité sciemment modifiée. Autant, dans la chirurgie

esthétique instauratrice, le changement crée le trouble et exige du temps pour être assimilé, autant dans la chirurgie reconstructrice, chaque changement résorbera une partie du trouble accidentel et sera réapproprié rapidement puisqu'au fond on ne fait que retrouver le propre³³. Comme on le voit, la dialectique de l'être et du paraître est plus complexe qu'on ne l'imagine, jouant du corps-décor en de multiples sens.

3.3 Land warrior

Dans l'optique du masque et de la prothèse, de l'ornement-outil de l'art décoratif, on ne peut plus comprendre l'artefact comme un simple ajout ou comme un élément mal accolé à une réalité physiologique supposée finie. Le technique épouse les contours du « naturel », l'inanimé se mêle au vivant. Si l'on prend en considération certaines recherches contemporaines dans le monde militaire, on ne peut qu'être frappé par la concrétisation de concepts qui, il y a encore quelques décennies, passaient pour d'étranges fantaisies. Dans un souci d'efficacité, de rentabilité (même si au demeurant ces technologies restent fort coûteuses), le GI du futur que propose le projet « Guerrier terrestre », expérimenté depuis le mois de juin 2004 par l'armée américaine, présente les atours d'une sorte de « robocop » qui n'a plus rien de fictif. Harnaché d'une véritable panoplie technologique, ce soldat-robot serait doté d'armes d'assaut équipées de viseurs thermiques capables de détecter dans le brouillard ou la fumée sa cible grâce à la chaleur humaine dégagée. Un oculaire situé au-dessus de l'œil droit permettrait la vision des données topographiques du terrain par le biais de cartes projetées. Véritable système panoptique de surveillance, cette mise en réseau informatique du soldat rendrait possible l'observation de ses déplacements et la constante surveillance de ses actions. Le système inclut un treillis spécifique intégrant de nombreuses fonctions. Composé de textiles électroniques dont les fibres contiennent des capteurs destinés à surveiller l'état de santé du soldat (rythme cardiaque, pression sanguine, température du corps...), il pourrait réguler la circulation d'air chaud ou froid entre les couches de vêtements. De même, ces tissus « intelligents », équipés de nanotechnologies, neutraliseront, en surface, les éventuels agents chimiques ou biologiques, modifieront la couleur du camouflage en fonction du terrain exploré. Armure protectrice, appareil caméléon, cette combinaison de combat, équipée de blindages contre les projectiles et les éclats, pourrait même dissimuler en son sein un équipement de premiers secours qui, en cas de nécessité, recourrait à des injections d'adrénaline²⁴.

Dans un futur proche, le DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency), organisme dépendant du ministère de la Défense américaine, compte même présenter un nouveau projet de « super soldat ». Aujourd'hui encore à l'état de prototype, l'agence travaille sur le modèle d'un exosquelette articulé qui doterait le combattant de capacités physiques quasi surnaturelles. Structure externe se greffant sur les jambes et le dos, cette dernière permettrait de courir à une vitesse moyenne de 25 km/h et de porter près de 100 kilos d'équipement. À l'instar du « Guerrier terrestre », cette combinaison détecterait l'ennemi

grâce à des capteurs électroniques divers et variés. Elle renforcerait l'endurance et devrait même autoriser le franchissement de distances pour l'instant impossibles pour un militaire même surentraîné. Ces tenues de combat du XXI^e siècle apparaissent comme autant de moyens visant à contrer les carences physiologiques et à accroître les performances corporelles. Elles protègent des dangers de l'extérieur tout en prévenant les déficits possibles de l'intérieur. Elles les anticipent et les contournent en saturant l'organisme d'ajouts, de prolongements accentuant précision et résistance. Bardé de composants électroniques, de dispositifs scopiques et communicationnels, ce guerrier se dissout dans une sur-composition techniciste visant non pas à éradiquer purement et simplement son corps mais à l'assister, le stimuler et le consolider. Ici, le modèle protecteur de l'exosquelette aboutit à un effacement quasi-total du corps où ce dernier se confond avec ce qui l'enserme et l'entoure. Le squelette n'est plus une structure centrale à partir de laquelle se constitue l'architecture humaine, il devient ce dispositif dans lequel s'immisce l'organisme. La technique se fait hôte du vivant, renversant par là les normes bien établies de l'intériorité et de l'extériorité, du naturel et de l'artificiel. Deux perspectives semblent se dessiner. D'une part, il y aurait une sorte de démultiplication où l'humain resterait le cœur souverain de cet attirail, dans une logique d'augmentation. D'autre part, par l'irruption de tout un système de maintenance, de contrôle et d'automatisme, on pourrait aussi assister à une certaine prise de pouvoir du machinique. Le corps n'habiterait plus un habitat intérieur qu'il ferait sien mais se trouverait habité par une prothèse extérieure qui le hanterait et avec laquelle, au mieux, il négocierait. En un mot, le décor s'emparerait du corps sur une injonction militaire et on peut s'attendre à ce que de nouveaux « révoltés », comme chez S. Márai, dénoncent cette prise de pouvoir du simulacre ou de l'efficace.

« Prolongements »

À l'inverse, lors des derniers jeux paralympiques, certains athlètes ont exhibé de nouvelles prothèses visant à parer à l'absence des membres inférieurs. Composées de carbone, faites sur mesure et flexibles, elles se sont généralisées depuis les jeux d'Atlanta en 1996. Elles consistent en une sorte de tige fine et profilée rappelant la courbure abstraite d'un mollet. Le pied est lui aussi remplacé par un appui en carbone qui sous la pression du haut du corps se comprime afin de donner une dynamique et une ampleur au mouvement. Les coureurs de 100 mètres ayant adopté ces dispositifs font montre d'une légèreté et d'une fluidité proprement étonnantes. La rapidité de la course, la motricité extrêmement précise du coureur empêchent visuellement de discerner la ou les prothèse(s) du reste du corps. Le commentaire, à propos d'un sportif français handi-capé, d'un journaliste de télévision²⁵ (même si ces jeux ont été au final très peu médiatisés) chargé de suivre le déroulement des rencontres est à ce titre éloquent : « À l'échauffement ce matin à Athènes, il échauffait ses muscles et sa prothèse de course. [...] [II] est un athlète de haut niveau qui utilise la haute technologie qui facilite la vie. » Le sportif, à son tour interrogé, déclare : « ça devient du sport mécanique ! [...] »

c'est comme si on mettait deux prothèses à un valide quoi. » Et le journaliste de conclure : « Les jeux paralympiques prouvent à l'évidence qu'il n'y a pas de sportifs handicapés, il n'y a que des athlètes qui exploitent à fond leur potentiel physique. Et quand le physique a des absences il y a la technologie pour aller plus vite, plus haut et plus fort. » Étrange retournement du discours qui vient redoubler le vertige éprouvé à la vue de ces silhouettes graciles lancées sur la piste... « Il échauffait ses muscles et sa prothèse » comme si désormais mécanique et organique ne faisaient plus qu'un. Indiscernables, il devient difficile de réaffirmer le primat de l'un sur l'autre. Est-ce la chair qui accueille le matériau de la prothèse ou est-ce l'inverse ? Qui constitue qui ? À partir de quelle frontière supposée cette constitution se définit-elle ? De même, dans ce sport devenu « mécanique » voire biomécanique, « c'est comme si on mettait deux prothèses à un valide ». Là encore les limites entre validité et invalidité, entre intégrité et désintégration, entre totalité et altération se brouillent. Deux prothèses à un valide... Mais alors qui est le valide ? Est-il le « handicapé » qui, prothésé, ne se distingue plus de l'athlète disposant de l'intégralité de son corps ? Ou bien est-il ce même athlète qui pourrait à terme être amené à intégrer dans sa propre corporéité l'artificialité des prothèses ? Est-ce un corps-décor

qui instaure ou qui restaure ? Dans cette quête de performance visant à aller toujours « plus vite, plus haut et plus fort », le princeps de l'intégrité physiologique comme donnée inaliénable et inaltérable montre ses limites. Cette posture normo-centrée qui conduit à produire un discours bienveillant où ces autres essaient de faire comme ou aussi bien que les « valides » se voit contrariée par le surgissement d'un impensé. Et si un jour les sportifs prothésés en venaient à pulvériser les performances des sportifs non-prothésés ? Quelle serait la réaction de ces derniers ? À l'instar des modifications corporelles fréquemment utilisées pour doper les organes – et ce, malgré les oppositions de principe des instances internationales sportives – afin d'accroître le débit sanguin, modifier le niveau d'oxygénation, accélérer ou ralentir le rythme cardiaque..., il ne paraît pas impossible d'imaginer des transformations qui ne s'attacheraient cette fois-ci plus à l'intériorité du corps mais à son extériorité, à la visibilité de son intégrité. L'objectalité du décor pourrait ne plus faire qu'un avec la subjectivité du corps.

Axel GUÏOUX
CREA
Université
Lumière-Lyon 2

Jérôme GOFFETTE
Evelyne LASSERRE
Serv. Co. de Sc. Hum. & Soc
Université Cl. Bernard Lyon 1

50

NOTES

¹ Jonas Hans, *Le Principe responsabilité*, ch. 1, p. 17.

² *Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 1984.

³ Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique et critique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

⁴ Les notions d'« acteurs », de « mise en scène » voire de « masque » revêtent un caractère conceptuel éminemment heuristique au sein des sociologies dites interactionnistes. Nous laisserons, dans le cadre de ce propos, de côté ce traitement théorique particulier pour nous attacher aux dimensions plus anthropologiques et philosophiques qu'elles impliquent.

⁵ Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, ch. VIII & IX.

⁶ Heidegger Martin, *Etre et temps*, (1927), Paris, Gallimard, 1986, §15, p.p. 104-105 (nous avons modifié la traduction).

⁷ Heidegger Martin, *Etre et temps*, (1927), §22, p. 143.

⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Tel), 1945, Première partie, III & IV.

⁹ Márai Sándor, *Les révoltés*, (1930), trad. L. Gara et M. Largeaud, Paris, Livre de Poche (Albin Michel), 1992, p. 150.

¹⁰ Márai Sándor, *Les révoltés*, p. 151.

¹¹ Márai Sándor, *op. cit.*, p.p. 151-153.

¹² Márai Sándor, *op. cit.*, p. 153.

¹³ Varley John, *Le système Valentine*, trad. P. Marcel, Paris, Denoël, 2003, p.p. 11-12.

¹⁴ Ebin Victoria, *Corps décorés*, Chêne, 1979.

¹⁵ L'histoire du marquage corporel en Occident oscille entre fascination et répulsion. Tour à tour moyen de stigmatisation des exclus et des marginaux (prostitués, prisonniers, délinquants, galériens, déserteurs...), sceau de l'infamie, imposition d'une désignation divine (« Et Yahvé mit un signe sur Caïn, afin que le premier venu ne le frappât point » Genèse III, Chapitre 4, verset 15), il est devenu par la suite le marqueur visible d'une appartenance choisie, revendiquée et non plus subie. Voir sur ce point, Le Breton David, *Signes d'identité*, Métailié, 2002.

¹⁶ A l'image de cette remarque d'une jeune femme, entendue chez un tatoueur : « Pourquoi un dauphin sur l'épaule ? Il faisait beau ce jour-là, j'avais envie de me faire plaisir ! ». Ainsi, la délectation narcissique de décorer son corps, si elle peut paraître bien anecdotique, nous invite cependant à dépasser cette simple évidence du visible pour nous attacher au sens que les acteurs attribuent à leurs actes. La légèreté ainsi que le souci esthétique de soi et la satisfaction qui en découle, nous conduisent à appréhender des manières de dire le corps que les modèles classiques du dressage, de la quête de performance ou encore de l'imposition n'interprètent que partiellement. Dans ce prolongement, l'affirmation de la superficialité et de la frivolité est à saisir comme une justification à part entière, digne d'intérêt et qu'il ne s'agit pas, trop hâtivement, de réduire à une interprétation négative mettant l'accent sur le manque de profondeur, l'absence de sérieux ou la recherche puérile de conformité.

- ¹⁷ Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Stock, 2004, p. 153. Voir aussi *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- ¹⁸ Pour Danilo Martuccelli : « Peu importe alors de savoir "ce" qu'est l'identité. Il suffit de la percer à jour comme le résultat d'une capacité à établir une différence, à transgresser des limites, mais aussi à être contraint par elles. » in *Grammaires de l'individu*, Gallimard, 2002, p. 434.
- ¹⁹ Cette impression de déstabilisation identitaire est souvent soulignée par des comédiens ou des acteurs qui expriment cette difficulté à « entrer » dans le rôle qui leur est assigné, à devenir en partie l'autre joué, mais aussi, symétriquement, à « en sortir » afin de réintégrer sa propre personnalité.
- ²⁰ Lévinas Emmanuel, *Totalité et infini*, Le livre de poche, 1996, pp. 203-277.
- ²¹ L'empreinte – ce terme pourrait à lui seul faire l'objet d'une réflexion particulière, ne parle-t-on pas de « fichier d'empreintes » digitales ou génétiques afin de caractériser une classification objective et rationnelle des individus ? – faciale est réalisée par coulage d'alginat. Cette technique est particulièrement anxiogène puisqu'elle implique, le temps de la prise du matériau, l'asphyxie totale du patient déjà traumatisé.
- ²² Notons que le Comité Consultatif National d'Ethique, saisi en février 2002 a prononcé début mars 2004 un avis défavorable au projet de reconstruction totale du visage par allotransplantation de tissus composites. En d'autres termes, la chirurgie reconstructrice, à partir des tissus du visage d'un donneur décédé, pose non seulement des problèmes techniques mais aussi éthiques. En effet, pour le CCNE, le visage recèle une « force symbolique » qui empêche la conduite de castings de personnes en état de mort encéphalique pour trouver le visage le plus adéquat à greffer. Le comité ajoute : « Le dépeçage d'un corps est déjà vécu comme une violence acceptée au nom du sauvetage des autres. L'ablation d'un visage pour seulement redonner espoir à un visage détruit a peu de chance d'être accepté comme telle. » Nous renvoyons au site internet du CCNE : www.ccne-ethique.fr, avis n° 082, *L'allotransplantation de tissu composite (ATC) au niveau de la face (Grefe totale ou partielle d'un visage)*.
- ²³ Châtelet Noëlle, *Trompe l'oeil – Voyage au pays de la chirurgie esthétique*, Paris, Belfond, 1993.
- ²⁴ En France, le système « Land Warrior » trouve son équivalent dans le programme « Félin » (pour Fantassin à Equipements et Liaisons INTégrées). Ici encore, le soldat se voit intégré dans un réseau global visant à optimiser ses fonctions vitales et à minimiser les risques encourus.
- ²⁵ Journal de 20 heures de France 2 du 23 septembre 2004.