



Accepté pour
publication le
09/01/2006
Accepted for
publication
on 01/09/2006

La peau retournée : une métaphore surréaliste de la persécution du Moi ?

M.-H. INGLIN-ROUTISSEAU - Docteur ès lettres, chargée de
cours à l'Université René Descartes - Paris 5

Ce que la littérature peut apporter à la compréhension de la peau ne relève pas uniquement de la lecture ou de l'interprétation des mythes. La littérature nous donne en effet accès à des représentations imaginaires qui sont plus largement porteuses d'une connaissance dont nous aurions bien tort de vouloir nous priver. Il serait en d'autres termes vain de réduire les images portées par les mythes – entendre par là les fables – à la simple illustration d'un savoir scientifique objectivable quand ce qu'elles nous donnent relève d'un tout autre genre : une vision poétique et singulière de l'humain, dépouillée des exigences du regard et de ses leurre.

C'est justement par le regard que le lien entre l'anatomie, les arts et la littérature se construit. Tissant un réseau étroit de significations entre ces champs, le regard explore le corps humain et le met en scène. L'irrésistible dynamique de la pulsion scopique semble confirmer la thèse d'Oscar Wilde (1) selon qui la Nature imiterait l'Art tant la reproduction du corps humain est intimement subordonnée à sa représentation.

L'héritage fantastique de la vision

Il est possible de repérer, dans les premières représentations anatomiques du corps humain (picturales et céroplastiques), les prémisses d'une esthétique fantastique (2). Bien que le genre fantastique ne connaisse à proprement parler sa période de gloire qu'au milieu du XIX^e siècle, les progrès de l'anatomie, constamment sous-tendus par le terrifiant et l'illicite, se situent à plus d'un titre, comme le fantastique lui-même, aux confins du réel et du fantasme. Ce que l'esthétique fantastique comporte d'indécidabilité, ce qu'il dit

des questionnements du regard sur le visible et le réel, de ses hésitations devant l'obscur et l'inaperçu, croise la recherche éperdue d'une vérité du vivant jamais atteinte mais toujours espérée.

Dès 1543, André Vésale invente ainsi un imaginaire du corps humain qui interroge son devenir anthropologique. En cela, le *De humani corporis fabrica* opère une rupture anthropologique majeure. Le succès de Vésale réside dans la qualité de ses illustrations qui utilisent la perspective et mettent en scène des dissections. La peau soulevée de ces corps écorchés rompt avec la tradition médiévale de la personne conçue dans sa totalité : l'homme, désormais privé d'humanité, n'habite plus son corps : il prend « congé » d'une enveloppe devenue une « *défroque dérisoire* » (3). Les variations sur l'extase et la désolation du naturaliste Felice Fontana (dont la collection est créée en 1775) confirment, s'il en était besoin, la vision d'un homme partagé entre un destin mortifère et l'impossible espoir de sa rédemption. Perçu dans sa tension anxieuse ou tragique et la soumission sereine devant sa destinée, le corps est mis en scène sur un mode pré-fantastique : les hypothèses de l'intelligence rencontrent les fantaisies de l'imagination (4). Appréhendé comme la somme de ses organes, le corps préfigure la représentation inquiétante d'un être humain mû par une mécanique (Olympia, la femme automate, dans *L'Homme au sable* écrit en 1815 par ETA. Hoffmann, par exemple).

Nous pouvons, en outre, relier ces corps écorchés à une vision sadique du corps humain. La peau retournée dépouille le corps, l'épluche : Saint Barthélemy, écorché vif tenant sa peau comme une écharpe, défie la mort autant qu'il la consacre. Il préfigure aussi le martyr du *Jardin des supplices* illustré par Octave Mirbeau 300 ans plus tard (1899). Ce serait toutefois sans

MOTS-CLÉS • Peau • Surréalisme • Animal • Écriture

Résumé : En dévoilant les structures cachées du corps humain, l'anatomie initie au XVI^e siècle une vision fantastique de l'homme dont les surréalistes subvertiront le caractère inquiétant. L'artiste Leonora Carrington opère ainsi avec la métaphore de la peau retournée une plongée dans la subjectivité rendant caduque la distinction corps/psyché.

KEY WORDS • Skin • Surrealism • Animal • Writing

TURNING THE SKIN INSIDE OUT: A SURREALIST METAPHOR FOR THE PERSECUTION OF THE EGO? Summary: By revealing the hidden structures of the human body, the anatomy initiates a fantastic vision of mankind in the 16th century. Through subversion, the surrealists and in particular the artist Leonora Carrington, will modify this vision by turning the skin inside out as a metaphor for the subjectivity of the mind and for the persecution of the ego.

compter sur le décalage entre l'œuvre et le matériau réel où l'auteur puise. Quand le Marquis de Sade découvre le cabinet d'anatomie de l'abbé sicilien Gaetano Zumbo à Florence en 1776, il ne jouit pas de la contemplation savoureuse de cadavres en décomposition. Il témoigne plutôt d'une saine horreur : « *Dans une de ces armoires, on voit un sépulcre rempli d'une infinité de cadavres, dans chacun desquels on peut observer les différentes gradations de la dissolution, depuis le cadavre du jour jusqu'à celui que les vers ont totalement dévoré [...]. Tout est exécuté en cire et colorié au naturel. L'impression est si forte que les sens paraissent s'avertir mutuellement. On porte naturellement la main au nez sans s'en apercevoir, en considérant cet horrible détail qu'il est difficile d'examiner sans être rappelé aux sinistres idées de la destruction* » (5). Même pour Sade, les corps de cadavres n'évoquent ni plus ni moins que la décomposition et finalement la mort.

Les corps fragmentés du surréalisme

Bien que la fantasmagorie sadienne ainsi dépouillée des oripeaux de la jouissance perverse doive plus à la philosophie de la perception d'un Hobbes ou d'un Diderot, les surréalistes s'inscrivent pourtant directement dans cette filiation : « *Sade est surréaliste dans le sadisme* », disent-ils. Le surréalisme opère donc un premier retournement en parodiant les planches de *La Fabrica* et les mannequins anatomiques en cire. Réification d'un côté, subversion de l'autre, *L'Anatomie d'une jeune mariée* (1921) par Max Ernst représente ainsi un corps composé d'un assemblage hétéroclite de pièces en métal, allongé dans une baignoire. Ses collages de *La Femme 100 têtes* (1929) restituent audacieusement en une succession de couper-coller les déboires érotiques d'une femme « sans tête » dans une pochade qui se moque ouvertement des femmes, de la décollation et de ses horreurs. Le corps transparent des radiologistes est finalement tourné en dérision par Meret Oppenheim avec *X Ray of Meret Oppenheim's skull* (1964). Le glissement de l'extérieur du corps vers son intérieur y est une manière d'autoportrait très intériorisé.

La métaphore du gant retourné initié par Jean Cocteau dans *Vocabulaire* en 1925 est, de ce point de vue, plus qu'un simple artifice rhétorique puisqu'elle renvoie le narcissisme à l'image signifiante d'un gant qui, retourné, convierait au cœur de la subjectivité : « *Celui qui dans cette eau séjourne/Démasqué, vécut s'intriguant/La Mort pour rire le retourne/À l'envers comme un doigt de gant* » (6). Dans ces eaux profondes, Narcisse qui se regarde ne voit plus un reflet. Le masque une fois enlevé n'évolue pas vers la transparence mais vers la complexité. L'intérieur d'un corps saisi dans son être et son devenir est finalement soumis au rire insolent de la mort : « *Mort, à l'envers de nous vivante, tu composes la trame de*

notre tissu ». La métaphore n'a cependant pas la même valeur dans l'imaginaire surréaliste : elle vire à la métonymie quand elle représente la femme aimée ou la complétude du masculin et du féminin. Toutefois, *La Paire de gants* et *Le Gant veiné* de Meret Oppenheim, *Le Gant de dame* de la collection André Breton confirment, s'il en était besoin, cet intérêt du surréalisme pour une frontière où se condensent les contradictions du corps humain subjectivé.

Leonora Carrington et la peau retournée

L'écrivain surréaliste Leonora Carrington illustre bien ce que le surréalisme apporte de novateur dans la représentation du corps, et plus spécifiquement celle de la peau. Ce faisant, elle opère un second retournement : non seulement se trouve réinvestie avec originalité l'image de la peau coupée mais, comme si retourner la peau métaphorisait un renversement du signifiant tout entier, son œuvre, elle-même, opère une traversée du miroir où s'exhibent l'envers et l'endroit de la peau humaine.

Quelques mots d'abord sur Leonora Carrington. Elle naît en Angleterre, en 1917, dans une famille bourgeoise qui a fait fortune dans le coton. Son imagination, pétrie par les histoires de Beatrix Potter, de Lewis Carroll, les *limericks* d'Edward Lear et les contes celtiques irlandais, l'oriente vers des univers absurdes et oniriques. Renvoyée plusieurs fois des couvents anglais, Leonora poursuit ses études dans un élégant pensionnat de Florence avant d'être présentée à la cour d'Angleterre en 1934. En 1937, elle rencontre Max Ernst. Elle a 20 ans, elle est ravissante et Max Ernst est conquis par le charme de la jeune anglaise. Cette relation sera des plus fécondes pour les deux artistes. Installés à Saint-Martin d'Ardèche, Leonora et Max recouvrent les murs de leur maison d'un bestiaire fantastique. Leonora donne corps au modèle de la femme-enfant que Max Ernst peint sous les traits d'Alice (*Alice en 1939, Alice en 1941*). Encouragée par Max Ernst, elle écrit des contes dans un français d'écolière composite, tantôt anglaise, tantôt française, que Max Ernst illustre. En 1938, celui-ci crée des collages pour *La Maison de la peur* dont il rédige aussi la préface. Il compose encore des collages pour *La Dame ovale* en 1939.

En 1940, après l'internement de Max Ernst dans un camp (ce sera Largentière, puis Les Milles non loin d'Aix, Loriol, et Saint-Nicolas près de Nîmes), Leonora Carrington connaît un épisode psychotique délirant qu'elle relate dans *En bas* (7). Chez elle, la folie est pareille au rêve dont elle semble être un prolongement diurne. C'est aussi pourquoi ses contes, sur lesquels se déploie l'ombre inquiétante de la déraison, sont nimbés d'une lumière onirique et s'entretiennent volontiers des contradictions logiques. Partout, la folie rôde.

La peau retournée : une métaphore surréaliste de la persécution du moi ?
Turning the skin inside out: a surrealist metaphor for the persecution of the ego?

Les animaux, omniprésents, incarnent la part la plus violente, la plus mystérieuse et la plus poétique de l'humain. Le motif de la chair putréfiée, celui des mets décomposés devenus abjectes, la viande crue d'un corps écorché préfigurant la décomposition et la mort y sont partout perceptibles. La discordance des actes et le détournement des objets de leur fonction évoquent l'univers de la psychose.

En 1934, l'année où elle est présentée à la cour, Leonora écrit un conte fort bref intitulé *La Débutante* (8), inspiré à maint égard par l'histoire du *Petit chaperon rouge*. L'histoire est la suivante : une jeune fille, qui fait ses débuts dans le monde et passe le plus clair de son temps au « jardin zoologique », demande à une hyène amie de jouer son rôle et de prendre sa place dans la réception que sa mère a organisée pour elle. L'hyène est capable de remplacer la jeune fille car elle est pourvue des mêmes attributs : un corps que l'on peut déguiser et masquer, une identité et un langage. L'hyène dévore donc la servante de la maison et découpe son visage qu'elle colle : « *Devant le miroir, l'hyène s'admirait sous les traits de Marie. Elle avait mangé soigneusement tout autour du visage, de sorte qu'il restait juste ce qu'il fallait [...] Vers le soir, quand l'hyène fut tout habillée, elle m'annonça : "Je me sens très en forme. J'ai l'impression que j'aurai grand succès ce soir".* » Cette ruse, qui révèle un goût certain pour la subversion, dénonce l'hypocrisie des lois sociales et la pauvreté de leurs significations. Ainsi déguisée en jeune fille, l'hyène est un curieux mélange d'humanité bricolée jusqu'à ce que, cédant à l'instinct, elle arrache cette peau : « *"J'ai une odeur un peu forte, hein ? Eh bien moi, je ne mange pas de gâteaux". Là-dessus, elle s'arracha le visage et le mangea.* »

La fable, brève et dense, exalte de toute évidence la libération des instincts et glorifie la dérision sauvage des codes. Comme elle déploie plusieurs niveaux de lecture, elle appelle du même coup plusieurs commentaires à la croisée des chemins artistiques et littéraires.

Nous pouvons d'abord y repérer le travail des surréalistes sur le visage. Jusque-là, l'intégrité du visage, sacralisée dans l'icône, inaccessible et intouchable, était préservée par l'idée judéo-chrétienne selon laquelle l'homme était fait à l'image de Dieu. Avec le surréalisme, le visage se pare d'une tension érotique et quitte sa nature charnelle pour se faire masque figé, grimace, rictus, c'est-à-dire charge et surcharge expressive. (9) « *L'esthétique surréaliste, telle qu'elle se réalise dans la représentation du visage, fabrique un compromis entre précisément le goût du saccage [...]* » et « *la nostalgie de la belle forme* » (10). Le visage porte sur lui un érotisme conjugué à l'expérience de la mort. Ses « convulsions » – « *la beauté sera convulsive ou ne sera pas* » –

attestent que la beauté tout comme la jouissance doivent être appréhendées dans leur dimension destructrice. C'est dans cette mesure que la femme désirable est un être qui peut désormais exhiber ses parties « honteuses » : ses poils, son corps puant et son rire indécent d'hyène. La condensation de la jeune fille et de la bête signe en cela le triomphe d'une humanité bestiale et bouffonne, d'une humanité qui exulte, dévore et bondit.

Notre seconde remarque est la suivante : le traitement surréaliste du visage, en l'isolant du reste du corps, le fétichise. Le visage est l'emblème d'un face-à-face érotique où nous serait donné l'Autre dans sa proximité (représenté par l'altérité absolue que serait celle de l'animal) et son inviolabilité (car le masque porté par l'hyène couvre un « visage » dont la mobilité est à jamais insaisissable). Le visage fétichisé des surréalistes n'est plus mû par des émotions : il est ritualisé. Tels sont, par exemple, les visages découpés de Man Ray : *Noire et Blanche* (1926) et *Le Portrait de Dora Maar* (1936). Leonora Carrington, elle, tourne en dérision l'érotisme du visage célébré par le surréalisme. Jouant de la transgression et de la subversion, la jeune femme s'affranchit de l'attirance des artistes mâles pour un visage réifié comme une nature morte (le surréalisme célèbre l'érotisme de la vision, fût-ce en rappelant sa matière granuleuse : la poupée de Bellmer qui réifie la femme, met ainsi l'accent sur les imperfections de son visage). Si l'hyène se constitue un masque, c'est pour s'en débarrasser aussitôt. Là où le masque de Méduse représente la frayeur inspirée par le sexe féminin « ourlé de cheveux », Leonora se place plutôt du côté de la divinité grecque Baubô, celle dont le rire, pure énergie génésique, libère la sexualité de toute menace de pétrification.

La troisième remarque que nous pouvons faire est que le visage de l'hyène, en condensant humanité et animalité, célèbre l'alliance du corps et du psychisme. Cependant, cette vision, loin d'être rassurante, est hantée par le cauchemar du miroir déformant : si l'hyène est l'*alter ego* corporel de la jeune fille, elle métaphorise des états psychiques violents et agressifs. La peau retournée surréaliste serait donc dans un même mouvement le même et l'autre, ce que nous recelons en nous d'étrange et d'étranger.

Cet aspect est illustré dans le récit autobiographique de l'épisode délirant que Leonora connut en 1943 après le départ de Max Ernst. La folie lui permet alors de découvrir une secrète affinité avec les bêtes : « *Je me proposai une entente avec les animaux : chevaux, chèvres, oiseaux. Ceci se fit avec la peau, par un langage d'attouchement qu'il m'est fort difficile de décrire depuis que mes sens ont perdu l'acuité de perception qu'ils avaient alors. Le fait demeure que je m'approchais des animaux en liberté, là où d'autres humains provoquaient une fuite immédiate.* » (7). L'union mystérieuse de la jeune femme et de la faune

passer par une peau dont l'hyperesthésie la rend capable de percevoir les traits d'une animalité qu'elle-même possède. La perception d'un corps appréhendé dans son intériorité pulsionnelle instaure un corps transitionnel sans limites. Les distinctions antagoniques du soma et de la psyché, de la raison et du sexuel, sont pour un temps enfin abolies. Le corps n'a plus la transparence effrayante des tables d'anatomie : il est multiple, zoomorphique, et invite à une compréhension émotionnelle du Moi. En outre, cette formidable capacité à apprivoiser le sauvage, à éluder la fuite, le mouvement, n'est possible que dans la mesure où, par l'expérience de la folie, l'esprit a un effet immédiat sur le corps. Cette alliance passe par les sens qui forment un « langage ». Seule la fusion (ou la confusion ?) du corps et de l'esprit permet d'expérimenter l'animalité. Ainsi, l'animal métaphorise la parole donnée au corps. Devenu capable d'exprimer l'émotionnel, le corps ne constitue plus une limite pour la pulsion confinée entre l'extérieur et l'intérieur, il devient pure émotion, et la pulsion déborde en lui.

L'envers du Moi

Enfin, et ceci sera notre ultime remarque, l'écriture permet ici d'accéder à un envers de soi. Cette démarche narcissique et autobiographique ne met pas seulement à nu un autre soi-même : comme le gant retourné de Cocteau, elle révèle l'envers du Moi. Cette relecture de *L'Autre côté du miroir* par Lewis Carroll doit certes se comprendre à la lumière de l'expérience psychotique du sujet. L'écriture, ainsi capable de traverser les apparences, saurait condenser un regard enfantin illusoirement simple ou innocent, à une subjectivité hantée par le cannibalisme, la dévoration et, plus généralement, une fantasmagorie archaïque. Tel est le thème de *La Débutante* : la femme est une hyène violente et carnassière, peu encline à se soumettre au conformisme des codes sociaux. Le décollement imaginaire et la levée des limites entre intériorité et extériorité métaphorisent plus spécifiquement un Moi fantasmagiquement menacé par des figures parentales destructrices. L'animal est un semblable, un frère, mais un frère subversif et néanmoins cruel. Sa prédominance semble être la contrepartie imaginaire d'un père qui, souvent absent (*La Débutante*), fait preuve, présent, d'une incompréhensible et terrifiante brutalité (*La Dame ovale, Pénélope*). La figure du père est ainsi dramatiquement défaillante. Bien que pour le surréalisme la relation incestueuse ait une visée subversive, la tyrannie coercitive du père incestueux combattue par son enfant prend alors la forme d'une explosion pulsionnelle libératrice, dont les contes de Leonora Carrington sont en somme l'illustration.

Dès lors, l'écriture aurait le pouvoir de permettre le retournement par lequel devient perceptible une vérité cachée : elle serait de l'ordre de l'hallucination négative (11) et incarnerait

symboliquement les instances inconscientes de la psyché tout en assumant un statut de contenant par l'organisation symbolique même qu'elle construirait. La peau retournée (de l'œuvre) mettrait à jour une vision condensée (comme l'est le travail du rêve) et syncrétique, dans laquelle fusionneraient des composantes psychiques fragmentées – incarnées chez Leonora par une faune amicale ou ennemie. Loin d'être une « révolution surréaliste », leur symbolisation restaurerait, en l'instituant, la conscience et l'autoreprésentation du féminin.

Tout se passe donc comme si l'image de la peau retournée amorçait un retour vers un état originel de la chair, une chair qui ne serait plus soumise à la coupure mais construite sur l'inclusion. La peau collée et retournée de la femme surréaliste relierait plutôt la confusion des règnes et le questionnement sur l'espace du corps humain à une problématique inquiète de l'identité, introduisant à l'animal que l'on voudrait être tout en découvrant l'animal que l'on est (12).

Ajoutons que la vision médicale d'un corps transparent, ou univoque, tout comme celle d'un corps réifié, d'un corps mécanique, est radicalement refusée par la femme surréaliste. Isoler artificiellement le visage procède, en outre, d'une sacralisation risible car, sous la peau du masque, le bestial ou le pulsionnel sont toujours prêts à nous rappeler nos liens avec l'animalité. Le rire de l'hyène célèbre ce retour. Cette revendication énergique de la diversité des composantes du féminin affirme, s'il en était besoin, que si le corps féminin doit être fragmenté, il l'est, de toute façon, dans sa capacité à reproduire, c'est-à-dire dans l'expérience conjointe de la multiplication et de la perte, à travers cet engendrement de la différence dans la répétition qu'est la mise au monde d'une vie (13). ●

RÉFÉRENCES

- 1 - Wilde O. Intentions. Paris : Poche, 1986 : 10-8.
- 2 - Lemire M. Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomique, naturelle et artificielle. In : Clair J, ed. L'âme au corps. Paris : Gallimard, 1993 : 70-98.
- 3 - Le Breton D. La Chair à vif : usages médicaux et mondains du corps humain. Paris : Métailié, 1993 : 228.
- 4 - Castex PG. Le Conte fantastique en France. Paris : J. Corti, 1951.
- 5 - Sade DAF. Voyage d'Italie. Paris : Fayard, 1995 : 64.
- 6 - Cocteau J. Œuvres. Paris : Gallimard, 1999 : 320-39.
- 7 - Carrington L. En Bas. Paris : Le Terrain vague, 1973 : 17.
- 8 - Carrington L. La Débutante. Paris : Flammarion, 1978 : 21-5.
- 9 - Clair J. Le Nu et la norme. Paris : Gallimard, 1988.
- 10 - Trevisan C. Les Promesses d'un visage : visage et érotisme dans la peinture surréaliste. Les mots, la vie 1992 ; 7 : 53-69.
- 11 - Guillaumin J. La Peau de Centaure. In : Guillaumin J, éd. Corps, création. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1980 : 227-69.
- 12 - Chénieux J. Le Surréalisme et le roman : 1922-1950. Lausanne : L'Âge d'homme, 1983.
- 13 - Remy M. Devenir et revenir, le travail du deuil. In : Georgiana MM, Colville et Kathrine Conley, éd. La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme. Paris : Lachenal et Ritter, 1998.