Corps recomposés
Greffe et art contemporain

sous la direction de
Barbara Denis-Morel
Avoir la peau de l'autre
Chroniques de la greffe au cinéma

DICK TOMASOVIC
Université de Liège

Les yeux du cinéma

Aveugle depuis l'âge de deux ans, une jeune violoniste se prépare à recevoir une greffe de cornée qui pourrait lui rendre la vue. Elle s'apprête à quitter un monde tactile pour découvrir un monde d'images. L'opération est un succès, mais le séjour hospitalier se révèle éprouvant. La lumière perçue est une terrible douleur et la jeune femme doit se montrer patiente : l'œil et le cerveau doivent se reconnaître. Peu à peu, le muscle oculaire se voit rééduqué et la myopie amoindrie. Les lueurs blanches et fulgurantes s'adoucissent, les contours des objets et des personnes s'esquissent, la palette des couleurs se développe. The Eye, le film thaïlando-hongkongais des frères Dany et Oxsïe Pang sorti en 2002, qui connaîtra différents remakes et suites¹, marque d'abord par sa mise en scène et son utilisation de la caméra subjective. Le spectateur est placé régulièrement en ocularisation interne. Il est appelé à partager le regard rennaissant de l'héroïne du récit. Images floues, saturées et incertaines constituent ainsi l'essentiel du programme visuel du film. D'autant que, depuis que la jeune femme a retrouvé la vue, le familier semble effroyablement étranger. Le monde connu devient subitement inconnu. Le champ du visuel devient le territoire de l'inquiétante étrangeté. Les lieux, les meubles, les personnes semblent se modifier, comme si différents espaces-temps se superposaient et luttaien en permanence pour exister. Tout n'est qu'apparition, disparition et hésitation. Il faut un peu de temps à l'héroïne et son entourage pour comprendre qu'il ne s'agit pas d'un problème de recomposition de la mémoire visuelle, ni d'un passage d'un état de non-voyant à celui de malvoyant, mais bien d'un don de voyance. La jeune femme voit plus que le commun des mortels. Elle voit les disparus,


elle voit les fantômes, elle voit même la silhouette noire de la Mort lorsqu'elle vient chercher les âmes défuntes.

Le film opère alors sa mue en œuvre du genre fantastique, offrant un personnage d'entre-deux, écartelé entre le monde des vivants et le monde des morts. Ne se reconnaissant pas sur une photo, prenant conscience que le reflet qu'elle observe d'elle dans le miroir ne lui correspond pas, elle comprend qu'elle voit avec les yeux d'un autre. Elle n'a dès lors d'autre choix, pour comprendre sa malédiction, que d'enquêter sur l'origine des cornées qui lui ont été greffées. Remontant la piste du don d'organe, elle apprend que les cornées proviennent d'une autre jeune femme, persécutée depuis son enfance par les habitants de son village natal, traitée de sorcière en raison de son don à voir l'avenir funeste de ses proches, telle une Cassandra des temps modernes qui n'aura pas réussi à sauver ses voisins d'un terrible incendie. Pareillement, l'héroïne du film ne parviendra pas à éviter un terrible accident de la route dont elle aura eu l'inutile prémonition. Elle y perdra à nouveau la vue. Nouvel aveuglement du personnage dont la voix off précise qu'il est toutefois vécu sans amertume.

Le mérite de ce film improbable réside dans sa dimension réflexive. La mise en scène de The Eye l'indique explicitement : nous sommes comme ce personnage qui, par l'intermédiaire d'une greffe, voit à travers le regard d'un autre. C'est le dispositif du cinéma qui est lui-même ici rappelé : le spectateur est enfoui dans le noir lorsque soudain une lumière fulgurante l'éblouit. Le processus d'identification primaire se produit alors, le spectateur s'identifiant au regard de la caméra. Il est désormais capable de décoder les taches de lumières, de voir ce qui n'existe pas, de porter le regard au-delà du visible, d'observer s'agiter les fantômes, les traces de ce qui un jour a été capté et n'existe pas ou plus, de visiter le Royaume des ombres pour reprendre la célèbre formule de Gorki, avant de retourner au noir à la fin de la projection. Le cinéma nous transplante et nous rend voyants. Il est un art de la greffe. Il place sur nos yeux les visions d'un autre. Il modifie, bouleverse, prolonge et révolutionne nos organes de perceptions sensorielles. Il substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. Et à nos hantises.

5 Pour reprendre le célèbre épitaphe du film Le Mépris que Godard attribue à Bazin (de manière inexacte car la phrase initiale est de Michel Moullet).
Le corps en partie

Formidable machine à représenter l'humain et interroger ses conditions et modalités d'existence, le cinéma s'est toujours intéressé à la science médicale et à ses possibilités de guérison, d'amélioration, de modification ou d'extension du corps humain. Le cinéma a fait de la figuration de l'homme orthopédicus l'un de ses enjeux et motifs majeurs. À ce titre, la question de la greffe constitue un sujet de prédilection. Un rapide coup d'œil sur le cinéma d'auteur contemporain montre l'intérêt et la diversité des approches des réalisateurs et scénaristes pour le sujet. D'une manière ou d'une autre, Sympathy for Mister Vengeance de Park Chan-Wook (2002), Blood Work de Clint Eastwood (2002), 21 grammes d'Alejandro Gonzalez Inarritu (2003), Un conte de Noël d'Arnaud Desplechin (2008) ou encore La Piel que habito de Pedro Almodovar (2011), parmi probablement des dizaines d'autres, font des questions de greffe et de transplantation de puissants ressorts dramatiques. Cœurs, reins, moelle osseuse ou peau synthétique constituent les organes mêmes de la narration. De leur compatibilité dépend le sort des personnages. Le trait d'anatomie structure le développement (mélodrame) autour d'une question aussi platonicienne qu'essentielle : le lien entre identité biologique et identité philosophique. L'âme et le corps, encore. Dans son essai intitulé Voyage autour de ma chambre, poursuivant les réflexions entamées dans le film éponyme qu'il venait de réaliser, le cinéaste expérimental Olivier Smolders, qui interroge avec vigueur dans tous ses films la figuration du corporel, se pose donc: de notre corps sommes-nous « le plus » ? Quel est celui de nos membres qui ne pourrait être remplacé ? Longtemps, rappelle le cinéaste, on pensait au cœur, mais ce n'est, comme chacun le sait aujourd'hui, plus le cas. Il reste alors le cerveau, écrit-il, « celui-là même qui n'en finit pas de nous donner des images trompeuses de ce que nous sommes. » Car l'idée que nous avons de notre corps est très partielle, fragmentaire et dévitrifiée, projetée et fantasmatique. Nous ne pouvons que nous imaginer, car nous ne nous voyons pas comme les autres peuvent nous voir. Autrement dit, notre organe le plus irréductible est précisément celui qui nous fait douter de nous-mêmes. En 1972, dans un film à l'incroyable argument intitulé L'Homme au cerveau greffé, Jacques Doniol-Valcroze met en scène ce questionnement vertigineux de l'identité: un savant, se sachant condamné par une maladie cardiaque, fait transplanter avec succès son cerveau dans le corps d'un jeune homme victime d'un accident de la route, donnant ainsi existence à un nouveau personnage taraudé par ce que fut la vie de celui dont il a pris le corps.

7 Olivier Smolders, Voyage autour de ma chambre, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 29.

et reconnues du
ur sujet de départ
ses de transplan-
se fait greffer le
dors plongé dans
des informations
lur la mission
usage et force les
ier Sean Archer
ner. Désormais,
ss. Pour survivre
être et de penser
Paul Verhoeven,
lé Alex Murphy
Mals, très vite,
e personnage de
exemple emblé-
e (Gavin Hood,
ros mutant rejet
la manière dont
joute au Japon,
s plus fortement
(1989)
e les nombreuses
les exosquelettes
ne greffe neuro-
chologiquement
e de la greffe fait
nt de ses souve-
"otal Recall" (Paul
ont greffer des

Avoir la peau de l'autre

Greffe pâtissière

Outre ce cadre techno-militaro futuriste si propre à la science-fiction, la greffe est également un motif structurant d'une série de filmographies singulières, qui, toutes à leur manière, frayent avec le fantastique, développent une rêverie du corps modifié et prennent explicitement en charge les questions d'hybridation et de monstruosité. Il s'agit du film d'animation, du cinéma d'effrayant et de leur horizon historique à tous deux, le cinéma burlesque.

Le pionnier précurseur de ces trois genres ou types de films est bien entendu George Méliès, dont le cinéma de trucages s'est largement employé à la reconfiguration, saisissante, drolatique et radicale, du corporel. Le principe y est généralement celui de l'autogreffe. Dans *Un Homme de têtes* (1898), Méliès s'arrache à plusieurs reprises la tête avant de la replacer sur ses épaules. Dans * Nouvelles Luttes extraor-
gantes* (1900), des lutteurs vont s'affronter avec violence au point que l'un des combattants devra regretter à son adversaire ses membres épars. *Une bonne farce avec ma tête* (1904) montre le cinéaste-magicien s'arracher à nouveau la tête avant d'en sortir une nouvelle de son chapeau qu'il se visse à son cou. Enfin, *Une indigestion* (1903, aussi intitulé parfois *Chirurgie fin du siècle*) retrace une opération durant laquelle un patient est dépecé par un chirurgien avant que ce dernier ne lui greffe les différentes parties du corps (jambes, bras, tête), non sans maladresse d'ailleurs. Si chaque greffe est ici effectuée à partir de membres et tissus corporels provenant du sujet lui-même, Méliès propose toutefois une poétique du fantastique qui résonnera le corps par le passage de l'étrange, de l'inouï et de l'aléatoire.

Cette obsession de la reformulation du corps sera prolongée par le cinéma burlesque qui intègrera volontiers des éléments étrangers au corps humain, au point de le singulariser et le modifier plastiquement. Il en va ainsi de l'élaboration du type burlesque, soit la création d'un personnage caractérisé par une série d'adjonctions corporelles. La canne, la moustache et le chapeau de Charlot, ou la paire de lunettes écaille et le canotier d'Harold Lloyd, ou encore l'impossible masque de cire du visage de Buster Keaton, sont quelques exemples célèbres de prothèses greffées au comédien pour former son personnage type. La «schizoplasmatique»9 d'un acteur comme Jim Carrey dans *The Mask* (Chuck Russel, 1994), dont le visage se voit greffer un masque magique, en est un héritage remarquable. Mais, plus largement, le corps de l'acteur burlesque est un corps appelé à s'hybrider, les greffes d'accessoires les plus divers bouleversant les registres du corporel.

Dans *Un Monsieur qui a mangé du taureau* (Eugène Deslaw, 1909), un homme quitte soudainement la table de convives pour enfiler sur sa tête des cornes d'un taureau orant le mur de la salle à manger. Pris d'une soudaine rage, le voilà transformé en Minotaure furieux lancé dans une course folle. Dans *Tramp, Tramp, Tramp* (Harry Edwards, 1926), Harry Langdon dissimule un poulet vivant sous son chandail qui apparaît comme une extension monstrueuse greffée à son abdomen. Mais dans le monde mécanisé du slapstick, le corps est appelé avant tout à fusionner avec les outils et les accessoires d'un univers moderne et domestique en expansion. L'abat-jour qui vient se greffer sur la tête de Charlot dans, entre autres, *Police* (Chaplin, 1916), le portemanteau sur le corps d'Harold Lloyd dans *Safety Last!* (Newmeyer et Taylor, 1923), un poteau télégraphique au dos de Buster Keaton dans *The Goat* (Keaton et St Clair, 1921), voire même, dans *The General* (Keaton et Bruckman, 1926), une locomotive greffée au corps de Keaton, dont l'univers est décidément particulièrement riche en scènes d'enchaînement et d'assimilation d'objets à même le personnage.\(^{11}\)

Enfin, il convient d'ajouter que la greffe dans le cinéma burlesque concerne, avec prédilection et jubilation, le visage des protagonistes qu'une opération esthétique s'efforce de bafouer, de dissimuler, de distordre et de déformer, soit, en un mot, de défigurer. Il s'agit bien sûr de l'implant, violent, de la tarte à la crème, motif central de ce cinéma. De la première tarte, probablement lancée en 1913 par Mabel Normand à la tête de Roscoe Arbuckle dans *A Noise From the Deep* de Mack Sennett, à la gigantesque bataille de tarte à la crème déclenchée par Laurel et Hardy dans *The Battle of the Century* (Clyde Bruckman, 1927), l'action fait perdre non seulement sa dignité au personnage, mais aussi son humanité en cachant subitement et monstrueusement les traits distinctifs de son être. Voilà le personnage recouvert maladroitement d'une peau qui dérobe autant qu'elle altère les traits du visage premier. Greffe loufoque, pâle, maladroite, toujours jetée par celui qui la repoussé. C'est d'ailleurs précisément le rejet de cette matière, mouvante, animée, organique, qui instaure le régime visuel de la dénaturation, de l'altération et du grotesque monstrueux.

**De bric et de broc**

Cet art cinématographique de la xénogreffe va trouver un immense terrain de jeu dans le cinéma d'animation, où la composition de corps hétéroclites est généralisée, que l'on pense aux insolites et surréalistes travaux en trois dimensions d'animateurs-artisans tels que Jan Svankmajer et les frères Quay, ou aux personnages de cartoons les plus inventifs et débridés (Roger Rabbit par exemple, dont Robert Zemeckis suggérait lui-même qu'il était le résultat d'un montage de greffes : "un corps Disney, une tête Warner et une attitude Tex Avery").


---

(la série *Geofy* qui confronte le grand dadaïsme aux accessoires de la vie moderne tout au long des années quarante).

Dans toutes ces séries, le corps est confronté à un appareillage sophistiqué, à un nombre considérable d'extensions, de prothèses alambiquées que la figurine parvient difficilement à gérer, les gags surprenant de l'imbrication extrême des parties mises en présence. Certaines sont parfois si intégrales qu'il devient impossible de différencier le corps de la prothèse, le receveur du greffon. La dernière partie de *The Cat That Hated People* de Tex Avery (1956), fait paraître une série de corps hybrides, dont un avertisseur sonore à pattes au visage relativement humain qui noie complètement toute problématique de la distinction. Les greffes permettent de rêver à de nouveaux corps-alliage, comme dans ce film de Tex Avery encore, *Little Johnny Jet* (1953), un cartoon qui met en scène une famille d'avions à hélice perturbée par la naissance d'un bébé avion à réaction, décidément trop rapide pour ses parents. On pense ici évidemment à l'article de Roland Barthes, « *l'homme-jet* » où l'auteur fait apparaître que trop de vitesse n'a pas de vitesse, que le pilote d'avion de jet n'est plus un aventurier, mais une morphologie machinisée, un héros réifié, un semi-objet.

Tex Avery (et bien d'autresanimateurs qu'il est impossible de citer ici), tirant la part la plus importante de son inspiration dans l'importance accordée par l'homme à la technologie et à la place qu'il lui réserve dans son intimité, décrira avec une stupéfiante lucidité la prémonition de nos prothèses contemporaines (télévision, voiture, téléphone...) et les fantasmes de leur intégration corporelle.

**Le goût des autres**

De tous les corpus filmographiques, celui qui traite de la greffe le plus frontalement, c'est-à-dire à la fois le plus littéralement et le plus fantasmatiquement, est sans aucun doute le cinéma d'épouvante (et ses nombreuses déclinaisons : thriller fantastique, film d'horreur, etc.). L'imaginaire du corps s'y révèle souvent macabre, l'idée de la greffe convoquant généralement celle de la corruption ou du dépérissement des chair et des âmes. La hantise de l'Autre est le programme narratif et visuel de ces films.


---

15 On retrouve une intrigue semblable dans *One Cat's Family*, réalisé par Tex Avery également l'année précédente, en 1952. Un bébé tout sensible absolument devenir un bolide de course, à la grande exaspération de ses parents.

oderne tout au

phistique, à un
prurit pavent
i parties mises
le de différen-
tie de The Cat
hybrides, dont
complètement
à de nouveaux
Jet (1953), un
naissance d'un
nonce ici évidem-
apparaître que
venturier, mais

rier ici), tirant la
par l'homme à
vec une stupé-
raison, voiture,

: frontalement,
est sans aucun
fantastique, film
ée de la greffe
es chaines et des

ic Renard Les
de leurs diffé-
t Lorce de Karl
lle), travaillent
globalement le

egalement l'année
ourse, à la grande

Robert Wiene, Orlacs Hände, 1924, DR

môme: un pianiste virtuose, Orlac, perd ses mains dans un terrible accident. Une
greffe chirurgicale lui permet d'en retrouver l'usage, mais la maîtrise reste partielle et
le pianiste ne parvient plus à jouer de son instrument. Persuadé (à tort ou à raison) que
ses mains appartenaient à un assassin, Orlac est hanté par des images et des pulsions
de meurtre. Les angoisses de ce retour du refoulé\(^\text{17}\) sont telles que le musicien en arrive
t à craindre que les mains puissent échapper à son contrôle et tuer à nouveau. Les mises
en scène de ces films s'attachent au trouble de la dépossession de ses attributs corporels
les plus précieux, mais aussi à la gangrène morale et mentale d'un homme par un autre
monstrueux greffé insidieusement.

\(^{17}\) Pour faire allusion au célèbre texte de Robin Wood, Le retour du refoulé, in Frank Lafond (dir.),

Dans *The Fly* (Kurt Neumann, 1958), un scientifique organise sa propre mise à mort précisément pour échapper à cette altération psychologique. Expérimentant un appareil de téléportation de son invention, le savant voit son corps modifié et recomposé avec celui d'une mouche entrée dans la machine à son insu. La machine à téléporter s'est muée en machine à greffes impossibles : le film dévoile alors deux images traumatisques de corps reformulés : un corps humain à tête de mouche et une mouche à tête humaine. Ne parvenant pas à retrouver l'insecte pour procéder à l'opération inverse, le savant, qui sent l'instinct de la mouche s'immiscer en lui n'a d'autre choix que de demander à son épouse de l'aider à se supprimer.


Il arrive souvent, dans les films fantastiques, que le monstre ne soit pas celui que la monstruosité physiologique désigne. Si la pratique de la greffe ou de la transplantation, que le cinéma peine décidément à considérer positivement, s'avère répulsive, c'est généralement parce qu'elle se donne comme le reflet d'un esprit...
scientifique malade et obsessionnel, qui souhaite l’appliquer, souvent à l’encontre même de son patient. *Les yeux sans visage* de George Franju (1960) est un film marquant à cet égard, et dont les images, terrifiantes, car d’une grande froideur médicale (la peau d’un visage lentement découpée au scalpel puis soigneusement décollée de la chair), seront souvent rejouées par le cinéma d’épouvante. Un chirurgien réputé, tourmenté par la culpabilité d’un accident de voiture ayant défiguré sa fille (donc seuls les yeux sont restés intacts), enlève des jeunes femmes pour récupérer leur visage et le greffer à celui de sa fille. La patiente, recluse, condamnée à porter un masque blanc aux traits impassibles et à subir le supplice des échecs des opérations (horribles dégradations des tissus épidermiques) devra affronter son bourreau de père pour mettre fin au cycle infernal. Chaque rejet de greffe témoigne ici de la folie démoniaque du scientifique.

Les savants fous avides de greffes improbables ne manquent pas au cinéma, du Docteur Moreau exalté à l’idée de créer des hybrides d’humains et d’animaux sur son île du Pacifique (*Island of Lost Souls*, Erle C. Kenton, 1933) au Docteur Heiter, spécialiste des séparations de siamois, décidé à relier trois individus différents (et récalcitrants !) à un seul et même tube digestif à la manière d’un mille-pattes (*The Human Centipede de Tom Six en 2009*). À nouveau, c’est la question de la présence de l’altérité au sein même de son être qui se trouve à nouveau posée.

À tous, leur modèle est bien sûr le Dr Victor Frankenstein, et sa créature, dont les nombreuses adaptations cinématographiques, à commencer par celle, matricielle, de James Whale (*Frankenstein*, 1933) ont balisé l’imaginaire fantastique et morbide du corps recomposé, de son inscription dans le dogme technicien, de son animation spectaculaire, de son régime catabolique et de sa puissance prométhéenne18. Le corps de la créature porte ici fièrement les cicatrices de ses multiples greffes. Il est un être nouveau, réinventé plus que restauré. Fait de la peau des autres, il ouvre au grand Autre.

Comment ne pas penser à ce monstre au moment de conclure ce bref tour d’horizon des traitements de la greffe au cinéma, lui dont le corps remonté rappelle le principe de l’œuvre filmique elle-même, montée, constituée de pièces rapportées ? Car la greffe n’est pas qu’un sujet du cinéma, elle en est aussi une des opérations fondamentales, un geste aussi créatif que technique, qui assure sa finalité (le *final cut* n’est pas l’acte du découpage, mais bien celui de la suture finale, du diagnostic de la réussite des greffes). Mais il s’agit là, il est vrai, d’autres organes, d’autres salles d’opération et d’autres savants fous.


Ci-contre, James Whale, *Frankenstein*. 1933, DR
encontre même
ilm marquant à
édicale (la peau
née de la chair),
rté, tourmenté
et seuls les yeux
ge et le greffer à
blanc aux traits
dégradations
tre fin au cycle
u scientifique.
au cinéma, du
d’animaux sur
Docteur Heiter,
ères (et récal-	res (l’horifique
de la présence
rétrécissement, dont
lle, matricielle,
ue et morbide
de son anima-
éthénne". Le
fferies. Il est
ces, il ouvre au
tour d’horizon
elle le principe
: car la greffe
amentaires, un
it pas l’acte du
te des greffes).
on et d’autres

ubheimer en 1996.
de Prométhée, in
2013.
stein, 1933, DR