

## Transcr(é)ation



# L'adaptation comme incorporation Quelques hypothèses sur la genèse de Crimes of the Future (2022)

## Adaptation as Incorporation Some hypothesis on the Genesis of Crimes of the Future (2022)

Adrien Malcor

Volume 4, numéro 1, 2024

David Cronenberg, Adaptateur  
David Cronenberg, Adaptator

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110834ar>  
DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17236>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Malcor, A. (2024). L'adaptation comme incorporation : quelques hypothèses sur la genèse de Crimes of the Future (2022). *Transcr(é)ation*, 4(1), 1–27.  
<https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.17236>

Résumé de l'article

Avec *Crimes of the Future* en 2022, David Cronenberg revient à sa science-fiction : le film est basé sur un scénario original écrit par le cinéaste dans la foulée d'eXistenZ. Mais vingt ans avant sa sortie, ce film (intitulé *Painkillers* à l'époque) avait parfois été annoncé dans la presse comme une adaptation du « Manifeste de l'Art charnel » de l'artiste française ORLAN. On peut montrer que Cronenberg a bel et bien pris au sérieux les idées d'ORLAN sur l'« athéisme » de la performance chirurgicale (médicalement assistée), et qu'il leur a fait subir la pression de ses lectures philosophiques et de ses intérêts biologiques. Qu'est-ce que le « syndrome d'évolution accélérée » dont souffre l'artiste Saul Tenser ? Comment l'enfant Brecken digère-t-il le plastique ? L'humanité de *Crimes of the Future* semble à nouveau aux prises avec l'évolution darwinienne, mais le film raconte aussi bien l'affrontement des contre-hypothèses. L'adaptation de la théorie rencontre ici les théories de l'adaptation. Si *Crimes of the Future* est un film sur l'adaptation, c'est d'abord qu'il met en scène le débat Nietzsche versus Darwin à l'aune des problèmes artistiques et scientifiques contemporains.

© Adrien Malcor, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# L'adaptation comme incorporation. Quelques hypothèses sur la genèse de *Crimes of the Future* (2022)

ADRIEN MALCOR

## RÉSUMÉ

*Avec Crimes of the Future en 2022, David Cronenberg revient à sa science-fiction : le film est fondé sur un scénario original écrit par le cinéaste dans la foulée d'eXistenZ. Mais vingt ans avant sa sortie, ce film (qui devait alors s'appeler Painkillers) avait parfois été annoncé dans la presse comme une adaptation du « Manifeste de l'Art charnel » de l'artiste française ORLAN. On peut montrer que Cronenberg a bel et bien pris au sérieux les idées d'ORLAN sur l'« athéisme » de l'« opération-chirurgicale-performance », et qu'il leur a fait subir la pression de ses lectures philosophiques et de ses intérêts biologiques. Qu'est-ce que le « syndrome d'évolution accélérée » dont souffre l'artiste Saul Tenser ? Comment l'enfant Brecken digère-t-il le plastique ? L'humanité de Crimes of the Future semble à nouveau aux prises avec l'évolution darwinienne, mais le film raconte aussi bien l'affrontement des contre-hypothèses. L'adaptation de la théorie rencontre ici les théories de l'adaptation. Si Crimes of the Future est un film sur l'adaptation, c'est d'abord qu'il met en scène le débat Nietzsche versus Darwin à l'aune des problèmes artistiques et scientifiques contemporains.*

**Mots clés :** *adaptation biologique · adaptation cinématographique · Crimes of the Future · David Cronenberg · Nietzsche · ORLAN · Painkillers*

## Introduction

Présenté en compétition au Festival de Cannes 2022, le dernier film de David Cronenberg, *Crimes of the Future*, est jeté à la naissance dans un bain tourbillonnant d'entretiens et de comptes rendus. Le journalisme cinématographique peut être très répétitif dans sa prolixité, et il y a vraiment là comme un refrain. On salue bien sûr le retour de Cronenberg au cinéma (*Maps to the Stars* date de 2014) et à la science-fiction (*eXistenZ* date de 1999), mais on décèle aussi dans ces *Crimes* une flopée de références aux films antérieurs du Canadien, autoréférences qu'on juge d'autant plus significatives que le personnage principal du film est un artiste vieillissant. Beaucoup parlent d'« autoportrait », de « récapitulation », voire de « testament ».

Cronenberg, qui ne veut pas se laisser enterrer, a recours alors à l'un de ses arguments préférés : « Quand j'écris un nouveau film, je ne pense pas aux anciens. Mais je sais qu'il y aura des liens car ils sont tous issus d'un même système nerveux<sup>1</sup>. » Ce qui peut apparaître comme des autocitations serait en fait des tropismes plus ou moins inconscients, dont la dynamique d'ensemble formerait une sorte de complexion d'artiste. Affaire de continuité vitale, en somme, plutôt qu'anticipation de la mort.

Le cinéaste rappelle aussi l'ancienneté du projet, qui donne à son dernier film une place particulière dans le réseau « neuronal » de l'œuvre. Vingt ans plus tôt à Cannes, alors qu'il présentait *Spider* (2002), Cronenberg avait dû dissiper la rumeur selon laquelle il préparait un remake de son moyen-métrage *Crimes of the Future* de 1970. Le « malentendu », explique-t-il alors, tenait à ce qu'il avait un temps pensé « recycler » son titre. Le projet avait été rebaptisé *Painkillers*, et il venait d'« un développement naturel de [ses] impressions quant au corps » (« *The film comes from a natural outgrowth of my feeling about the body*<sup>2</sup> »). Cronenberg joue déjà réflexivement de la métaphore organique, et l'image de l'œuvre-excroissance (*outgrowth*) évoque irrésistiblement son idée du « cancer créatif », telle qu'avancée en 1970 dans *Crimes of the Future*. On voit bien là comment la créativité

---

<sup>1</sup> Je cite cette déclaration telle qu'elle a été traduite et diffusée par la presse française, mais le cinéaste évoque plus précisément les liens de *Crimes of the Future* avec deux autres films dont il a écrit le scénario, *Videodrome* et *eXistenZ* : « *When I was writing this script, I'm [sic] not thinking about those other films at all. Just, I know there will be connections because it's coming from my own nervous system* » (conférence de presse, Cannes, 24 mai 2022 ; enregistrement disponible sur la chaîne YouTube du Festival de Cannes, <https://www.youtube.com/watch?v=AKIgQKXAQqM> [consulté le 15 décembre 2023], citation vers 2'32").

<sup>2</sup> Cronenberg, David, et Hughes, David, « David Cronenberg in Cannes 2002 » (entretien), *Empire*, n° 164, 2003, <https://unreliablog.wordpress.com/2012/05/25/from-my-archive-david-cronenberg-in-cannes-2002-empire-interview/> (consulté le 15 décembre 2023).

du corps doit absorber l'intertextualité du corpus, comment une même signature psychophysiologique peut homogénéiser le travail des images et le jeu des renvois.

Reste qu'en l'occurrence, l'image était peut-être filtrée par un autre système nerveux. En 2000, le cinéaste avait rencontré l'artiste française ORLAN, qui, deux ans plus tard, était à l'origine d'un autre bruit concernant *Painkillers* : le prochain Cronenberg, où elle-même jouerait son propre rôle, serait une adaptation du « Manifeste de l'Art charnel », le court texte déclaratif qu'elle avait écrit peu avant le début des performances chirurgicales (1990-1993) qui l'avaient rendue mondialement célèbre<sup>3</sup>. L'« excroissance naturelle » de la pensée cronenbergienne plongeait-elle quelques-unes de ses racines dans les excroissances artificielles dont ORLAN avait orné ses tempes ?

Là encore, Cronenberg profite d'une interview pour corriger : il prépare en effet un film se déroulant dans le monde du *body art*, mais ORLAN est simplement l'un des « modèles » qu'il a utilisés pour construire certains personnages du film : « Vraiment, c'est la seule influence qu'elle a eue... Une source d'inspiration<sup>4</sup>... » Nous savons aujourd'hui que le scénario de *Crimes of the Future* est bel et bien un scénario original, dans tous les sens du terme. J'aimerais cependant montrer que l'hypothèse de l'adaptation est non seulement défendable, mais féconde, avant tout parce que l'adaptation est, elle aussi, une notion biologique, et qu'elle est *a priori* au cœur de la thématique évolutionniste de *Crimes of the Future*.

## De *Painkillers* à *Crimes of the Future*

Que sait-on ? Cronenberg a l'idée du film en 1998, à l'époque où il termine *eXistenZ*. Il lit alors Wittgenstein et Nietzsche, qui lui apprennent, dit-il, à observer les « lois » de la « progression logique », c'est-à-dire à « être logique jusqu'à la

---

<sup>3</sup> La rencontre entre ORLAN et Cronenberg, attestée par une photographie, a eu lieu à Paris à l'occasion d'une exposition intitulée *Le Corps mutant* (galerie Enrico Navarra, octobre-novembre 2000), qui rapprochait leurs deux œuvres. ORLAN évoque sa collaboration prochaine avec le cinéaste sur la chaîne de télévision France 3 le 11 mai 2001, mais la rumeur de l'adaptation semble être partie d'un entretien accordé par l'artiste au journal *France-Soir* le 7 janvier 2002. Elle y déclare : « David Cronenberg a écrit un film, *Painkillers*, autour de mon traité sur "l'Art charnel" et le combat contre la douleur » (« Orlan : "Je suis une artiste normale" », propos recueillis par Joan Amzallag, *France-Soir Paris*, 7 janvier 2002, p. VII). Plusieurs dépêches de la presse cinématographique relaient aussitôt l'information en parlant d'« adaptation ».

<sup>4</sup> « So I was interested in various new performance artists and ORLAN is one of them, that I used as a model for some of the characters in the film. But really that's the only influence she has... a kind of inspiration for me... » (Aleix Pitarch, « A David Cronenberg Interview (2002) », entretien filmé mis en ligne le 1<sup>er</sup> décembre 2008 sur [https://archive.org/details/ADavidCronenberg\\_Interview2002](https://archive.org/details/ADavidCronenberg_Interview2002) [consulté le 15 décembre 2003] ; je traduis).

folie »<sup>5</sup>. Une première version tapuscrite du scénario, datée du 10 mars 2000, atteste qu'il a en effet imaginé faire jouer ORLAN, ainsi que l'artiste australien Stelarc, dans *Painkillers*, où tous deux auraient reconstitué leurs performances et exprimé leurs positions théoriques<sup>6</sup>. Selon ORLAN, « [t]out a commencé avec la lecture [par le cinéaste] d'un livre de l'Américaine Linda Kauffman, *Bad Girls and Sick Boys*, dans lequel l'auteure a inséré mon manifeste de l'Art charnel. David Cronenberg l'a lu et y a vu le lien avec son propre travail<sup>7</sup>. » L'examen du scénario de 2000 confirme que Cronenberg a puisé des informations sur ORLAN dans *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*, paru en 1998. Mais cet ouvrage – un tour d'horizon des imaginaires transgressifs de l'art en cette fin de millénaire – ne reprend ni n'évoque le manifeste de l'Art charnel, qui venait tout juste d'être publié (1997)<sup>8</sup>. Et surtout Linda S. Kauffman fait elle-même le lien Cronenberg/ORLAN, qu'elle place sous le signe du « post-humain »<sup>9</sup>. Si *Bad Girls and Sick Boys* a retenu l'attention de Cronenberg, c'est peut-être d'abord par le paysage qu'il dessinait, qui pourrait avoir incité le cinéaste à penser son film comme un forum du *body art* tendance cyborg et donc à solliciter les artistes contemporains auxquels la critique associait son cinéma.

---

<sup>5</sup> « *Right now, I do have a real appreciation of the laws of logic, and logical progression. This is because I have recently been reading a lot of Wittgenstein and Nietzsche, which tells you to be logical to the point of madness* » (« Logic, Creativity and (Critical) Misinterpretations: An Interview with David Cronenberg » [entretien conduit par Xavier Mendik pendant la postproduction d'*eXistenZ*], dans Grant, Michael (dir.), *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*, Trowbridge : Flicks Books, 2000, p. 172).

<sup>6</sup> L'indication « *first draft* », la date et les deux titres (« *Painkillers (aka Crimes of the Future), an original screenplay by David Cronenberg* ») sont sur la page de titre. On retrouve ce tapuscrit sur la base *ScriptHive*, à la page de titre près : la date, la mention du titre alternatif *Crimes of the Future* et le nom des compagnies de production ont disparu. Je remercie vivement Aleix Pitarch de m'avoir communiqué le document daté.

<sup>7</sup> ORLAN, entretien avec Eugenio Viola, *ORLAN. Le récit / The Narrative*, Milan : Charta, 2007, p. 94.

<sup>8</sup> ORLAN, « "L'Art charnel" : manifeste », dans *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris : Jean-Michel Place, 1997, 1<sup>er</sup> rabat de couverture et pp. 2-3. Une revue d'art australienne en publie la même année une première traduction anglaise, dans le dossier « Stelarc & Orlan: Art in Hospitals » (ORLAN, « Manifesto of Carnal Art », *Artlink*, vol. 17, n° 2, juin 1997). Le manifeste est ensuite publié dans le catalogue bilingue de l'exposition *Le Corps mutant* de la galerie Enrico Navarra (Ranc, Jacques (dir.), *Le Corps mutant*, cat., Paris : Galerie Enrico Navarra, 2000, pp. 148-151), mais cette exposition, si elle a favorisé la rencontre du cinéaste et de l'artiste, est postérieure à l'écriture du scénario. Il faut également rappeler que Cronenberg lit le français et qu'en 1998 le texte original du manifeste, sinon une traduction, était probablement déjà disponible sur le site internet d'ORLAN.

<sup>9</sup> Linda S. Kauffman, *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkeley / Los Angeles / Londres : University of California Press, 1998.

Quoi qu'il en soit, ces excursions artistiques et ce travail scénaristique ne débouchent pas tout de suite sur un tournage, et en 2001 l'acteur Ralph Fiennes entraîne Cronenberg dans une adaptation du roman *Spider* (1990) de Patrick McGrath. Quand, vers 2002, le projet *Painkillers* revient sur la table, le cinéaste dit être engagé dans une réécriture « en profondeur » du scénario, ainsi que dans diverses lectures ou relectures de philosophie allemande (Nietzsche, toujours, mais aussi Stirner, Heidegger et surtout Schopenhauer)<sup>10</sup>. Il dément, on l'a vu, les rumeurs de remake ou d'adaptation et, en contre-feu peut-être, donne à son intérêt pour le *body art* une origine on ne peut plus obscure : le choc provoqué par une nouvelle écrite par l'un de ses anciens camarades à l'université de Toronto, l'histoire d'un artiste de performance qui se coupe la main en public<sup>11</sup>. Le tournage est annoncé pour l'année à venir, un casting est évoqué (ORLAN avait déjà parlé de Nicolas Cage, le réalisateur ajoute le nom de Ralph Fiennes, sans mentionner aucun artiste), mais la production semble à nouveau patiner, et trois ans plus tard, le cinéaste déclare abandonner *Painkillers*, par crainte, dit-il alors, de se répéter. C'est l'époque du « virage réaliste » de *A History of Violence* (2005).

Quinze ans passent ensuite avant que le producteur Robert Lantos relise le scénario, soit frappé par sa « pertinence » et convainque le cinéaste de mener à terme cet ancien projet. Ces deux vieux complices montent un financement canado-grec, et le film est tourné à Athènes pendant l'été 2021, en pleine épidémie de Covid-19. L'auteur de *Crimes of the Future* a dit l'an dernier n'avoir rien touché ou presque du scénario originel, et a explicitement nié l'existence d'une seconde version du scénario – soit qu'il ait décidé de revenir sur la réécriture de 2002, soit que cette réécriture n'ait pas été aussi « profonde » que cela, soit qu'elle n'ait tout simplement pas eu lieu. Le seul scénario aujourd'hui disponible, celui de mars 2000, est en effet très proche du film final, et tout laisse penser que cette première version est bien celle exhumée par Lantos, puis tardivement émondée par le réalisateur<sup>12</sup>. Les « personnages » d'ORLAN et de Stelarc ont été maintenus, mais aussi rebaptisés et confiés à des acteurs, et leurs déclarations théoriques

---

<sup>10</sup> « *I'm rewriting it, and it's sort of a deep rewrite. I haven't looked at it in a while, and now I'm coming back to it* » (« Cronenberg Takes Painkillers », *Sci-Fi Wire*, 2002, repris sur <https://www.sffchronicles.com/threads/26858/> [consulté le 15 décembre 2023]). Sur les lectures philosophiques, voir « David Cronenberg. Courts-circuits » (entretien), *L'Express*, 22 novembre 2002, [http://www.lexpress.fr/culture/cinema/david-cronenberg-courts-circuits\\_816418.html](http://www.lexpress.fr/culture/cinema/david-cronenberg-courts-circuits_816418.html) (consulté le 15 décembre 2023).

<sup>11</sup> Cronenberg, David, et Hughes, David, 2003.

<sup>12</sup> « *I wrote one draft. I never did a second draft. Often in the editing room, that's the second draft. I did cut some scenes [...]. The dialogue never changed* » (« David Cronenberg's Strange Proposal », propos recueillis par Emma Stefansky, *Thrillist*, mis en ligne le 6 juin 2022, <https://www.thrillist.com/entertainment/nation /david-cronenberg-crimes-of-the-future-interview> [consulté le 15 décembre 2023]).

ont été supprimées, comme d'ailleurs une bonne part des *statements* artistiques contenus dans le scénario. Aucun des deux artistes n'est mentionné au générique.

Entre Cronenberg et ORLAN, on peut donc parler d'un rendez-vous manqué (retardé puis annulé), mais l'échec de la collaboration ne dit pas grand-chose de la réalité de l'« adaptation ». Il est sans doute regrettable que le cinéaste, en 2022, n'ait rien fait pour intéresser la critique aux mobiles proprement artistiques de ses *Crimes*, mais il serait naïf de l'en blâmer. La seule vérité qui m'intéresse ici est celle du film, un formidable film sur l'évolution dont le scénario lui-même a peu évolué (ou vite, entre 1998 et 2000). Je n'essaierai pas d'analyser *Crimes of the Future* comme un « fossile vivant » cinématographique tout droit sorti de la fin des années 1990, même si cela ne serait pas absurde : ce serait rappeler que l'évolution artistique, tout comme l'évolution biologique, est faite de retards, d'anachronismes et de malentendus – toutes choses négligées, me semble-t-il, par la trop fameuse « mémétique » de Richard Dawkins (*The Selfish Gene*, 1976). Je vais plutôt chercher les traces ou échos de la pensée d'ORLAN dans *Crimes of the Future*, en remontant quand nécessaire au texte du scénario ainsi qu'à ses sources philosophiques. Il s'agira moins de mesurer des taux d'influence que de travailler l'hypothèse de l'adaptation jusqu'au point où elle interroge l'architecture même du film – jusqu'au point, en réalité, où le film transforme l'hypothèse. J'aimerais en effet montrer que *Crimes of the Future* appelle la construction d'« analogies biologiques » plus exigeantes et riches que ne le sont les propagations théoriques du « gène égoïste »<sup>13</sup>. Je ne me cache pas l'aspect spéculatif de la démarche. L'avenir dira si l'une ou l'autre des données « génétiques » qui m'auront inévitablement échappé peut éventuellement confirmer ou infirmer telle ou telle de mes hypothèses.

## Un film de la crise organologique

Le film est récent, son argument est complexe, et je vais résumer ce qui doit l'être. *Crimes of the Future* raconte les aventures d'un couple de *body artists* du futur – Saul Tenser (Viggo Mortensen) et Caprice (Léa Seydoux) – dans un monde dont on ne saura pas grand-chose, sinon que ses habitants ne ressentent plus la douleur physique, à l'exception notable de ceux qui, atteints d'un mystérieux « syndrome d'évolution accélérée » (« *accelerated evolution syndrome* »), voient périodiquement leurs corps générer de nouveaux organes sans fonction connue. C'est le cas de l'artiste Saul Tenser, dont le corps est aussi « productif » que douloureux (il souffre

---

<sup>13</sup> Sur le rôle des « analogies biologiques » dans la théorie de l'adaptation artistique, voir notamment Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Londres / New York : Routledge, 2006, pp. 31-32 et pp. 176-177.

notamment d'une forme grave de dyspepsie). Les performances du duo Caprice-Saul consistent à extraire en public les « néo-organes » de Saul, préalablement tatoués sur le vif par Caprice au moyen d'une étrange machine chirurgicale, le « module d'autopsie Sark », sorte de sarcophage biomécanique qui sert aussi à « performer » l'ablation.

Parce que l'« évolution accélérée » suscite l'inquiétude des autorités et que le *body art* attire un public fasciné, les deux artistes se trouvent en contact avec diverses organisations plus ou moins clandestines qui ourdissent leurs plans dans l'atmosphère urbaine raréfiée si caractéristique des films de Cronenberg. Saul et Caprice vont ainsi se voir confier l'autopsie du cadavre d'un enfant nommé Brecken, dont Saul, en enquêtant, apprendra qu'il se nourrissait exclusivement de matières plastiques. On a assisté, peu après la scène d'ouverture, au meurtre de l'enfant par sa mère, Djuna Dotrice (Lihi Kornowski), incapable de reconnaître « la chose Brecken » (« *the Brecken thing* ») comme son fils humain. Et c'est le père de Brecken, Lang Dotrice (Scott Speedman), qui apporte le corps aux artistes, afin qu'ils prouvent au monde que la prolifération des mutations, loin d'être pathologique, prépare une « synchronisation » salvatrice de l'évolution humaine avec la technologie, c'est-à-dire avec la pollution : « Il faut manger nos déchets industriels », dit Lang, le plastique est la « *modern food* ».



**Brecken (Sozos Sotiris) (2'25'')**

Le premier « crime du futur », l'infanticide, pourrait donc être un crime contre le futur, allégorisé dans la grande tradition SF sous la figure de *l'enfant mutant*. Mais ce n'est pas celui qui intéresse la « Nouvelle Brigade des mœurs » (« *New Vice Unit* »), une sorte de police secrète des mutations en charge de traquer Lang Dotrice et ses camarades « mangeurs de plastique » (« *plastic eaters* »). Saul est diversement mêlé à cette surveillance anti-mutants : en tant qu'indicateur pour les enquêteurs de la *New Vice Unit*, d'abord, mais aussi en tant qu'inspirateur du « Registre national des organes » (« *National Organ Registry* »), un bureau fondé dans quelque zone floue de l'administration gouvernementale par deux de ses



admirateurs, l'obséquieux Wippet (Don McKellar) et la fébrile Timlin (Kristen Stewart). L'art de Saul et Caprice a en effet inspiré aux deux bureaucrates une pratique pilote du « tatouage d'enregistrement » (« *registration tattoo* »), qui pourrait un jour permettre la traçabilité des multiples « organes idiopathiques » nés dans la population.



Saul Tenser au Registre national des organes (18'13''/19'08'')

On assiste à la première visite des artistes au bureau du Registre national des organes, mais elle semble avoir été précédée par des engagements réciproques, sinon par des pressions légales. Saul et Caprice, qui ont commencé à préparer la prochaine « extraction Tenser », sont d'ores et déjà contraints de suivre certaines directives en matière de tatouage interne : « Le Registre insiste pour que ce soit "purement autoréférentiel"<sup>14</sup> », rappelle Caprice, dont les dessins reproduisent la forme plus ou moins baroque des organes sur lesquels ils sont appliqués. Or cette « autoréférentialité », cette superposabilité de l'organe et du tatouage, va être plusieurs fois contestée au cours du film. Saul fait bientôt part à Caprice de son inquiétude à propos du tatouage en cours, qu'il dit trouver « turbulent » (« *rambunctious* », comme peut l'être un enfant). La tatoueuse est piquée, et Saul doit préciser sa pensée :

Ça outrepassa un peu la forme, l'aspect de l'organe lui-même. En un sens, ça le domine, ça le remodèle. Ça n'est pas seulement parasitaire, même si je suppose qu'en un sens ça l'est aussi. C'est comme si ça absorbait la signification de l'organe, comme si ça accaparait le processus de signification, pour ainsi dire<sup>15</sup>.

Le personnage de l'artiste introduit là un thème spéculatif d'origine nietzschéenne que le scénariste de *Painkillers* a mis plus tard au centre de son roman *Consumed* (2014) : la possibilité d'une réinterprétation et d'une sursignification des

<sup>14</sup> « *The Registry insists on "uniquely self-referential"* » (11'20''). Mes traductions des répliques pourront être légèrement différentes du sous-titrage français.

<sup>15</sup> « *It takes over the form, the shape of the organ itself. It really, in a sense, dominates it, reshapes it. It's not just parasitic, even I suppose, in a sense, it is that too. It seems to take meaning away from the organ. It takes the process of meaning for itself, so to speak* » (20'45'').

organes du corps humain, en excès sur leurs habituelles métaphorisations culturelles<sup>16</sup>. Dans *Crimes of the Future*, le motif du tatouage – dans tous les sens du mot « motif » – vient symboliser cet excès, qui peut appeler le contrôle et la répression. Le tatouage est au néo-organe ce que le néo-organe est au corps : un parasite, un cancer (les deux métaphores jouent de concert dans le film comme dans le roman), ou *quelque chose de plus*.

Caprice ne s'en laisse pas conter, et à peine Saul a-t-il terminé ses laborieuses explications qu'il est sèchement renvoyé à son état de dépendance. Cette jolie scène de ménage artistique, en tous points conforme aux comédies de la castration, n'aura pas de conséquence directe sur l'intrigue, mais elle ébranle une division du travail et une distribution genrée des rôles que la suite du film va s'employer à mettre en crise, avec les frontières institutionnelles qui séparent les domaines de l'art et du politique, de la critique et de la clinique. La « turbulence » va affecter progressivement les objets techniques comme les rôles sociaux, pris les uns et les autres dans des logiques corrélées de défonctionnalisation et de refonctionnalisation qu'il faudrait décrire dans les termes de l'« organologie générale » promue par le philosophe Bernard Stiegler<sup>17</sup>. Ainsi de Caprice, chirurgienne reconvertie en artiste, qui doit redonner au Sark sa fonction originelle afin de mener à bien l'« autopsie réelle » (« *real autopsy* ») de Brecken. Ainsi des deux techniciennes de la firme LifeFormWare, qui vont l'y aider avec une passion fétichiste pour la machine, mais qui se serviront aussi de leurs perceuses pour exécuter froidement tous ceux qui contrarient les intérêts du lobby de la douleur technologiquement assistée. Ainsi encore de Wippet, bureaucrate amateur de *body art*, qui organise un très illégal « Concours de beauté intérieure » (« *Inner Beauty Pageant* ») où les néo-organes seraient appréciés esthétiquement, et *in vivo*, grâce à d'impressionnantes fermetures éclair cousues dans les abdomens des participants.

Les forces pro-mutations manœuvrent dans l'ombre pour que le célèbre Saul Tenser se porte candidat à ce concours, et il est reçu chez un bizarre médecin qui se fait fort de lui ménager dans le ventre une « fenêtre vers le futur ».

---

<sup>16</sup> Voir Cronenberg, David, *Consumés* [*Consumed*, 2014], trad. Clélia Laventure, Paris : Gallimard, « Du monde entier », 2016. Entreprise peu après l'abandon de *Painkillers*, l'écriture de ce roman pourrait avoir été déclenchée par le désir de recycler la trame spéculative du scénario.

<sup>17</sup> « L'« organologie générale » est une méthode d'analyse conjointe de l'histoire et du devenir des organes physiologiques, des organes artificiels et des organisations sociales. Elle décrit une relation transductive entre trois types d'« organes » : physiologiques, techniques et sociaux. La relation est transductive dans la mesure où la variation d'un terme d'un type engage toujours la variation des termes des deux autres types » (Petit, Victor, « Vocabulaire d'Ars Industrialis », dans Bernard Stiegler, *Pharmacologie du Front national*, Paris : Flammarion, 2013, p. 419).

« Sommes-nous frappés d'obsolescence ? », se demande Caprice au retour de Saul, quand elle constate que le spectacle de la beauté intérieure peut dorénavant se passer des moyens de la chirurgie extractive. « C'est seulement fonctionnel, c'est une fermeture éclair, ce n'est pas de l'art, ce n'est pas sensuel », lui répond son partenaire. Ce qui n'empêche pas Caprice de succomber très vite au « sex-appeal » propre aux braguettes<sup>18</sup>. La poussée fétichiste est partout quand toute la technologie évolue le long des limites du corps. Le contrôle aussi. Convoqué par Wippet pour son inscription officielle au Concours, Saul ne peut que notifier à l'agent du Registre sa déformation professionnelle : « L'enregistrement / l'inscription, on dirait que c'est votre point fort » (« *Registration, it seems to be your strong suit.* »). Où et comment enregistrer le nouveau ? Voilà à mon avis l'une des questions du film, qui la pose en sériant différentes procédures de la preuve et de l'épreuve, dont l'autopsie et l'ordalie.

## L'Art charnel contre le *body art* (ORLAN)

J'ai orienté ce résumé de manière à me permettre l'hypothèse suivante : *Crimes of the Future* est moins une satire du snobisme ou des pseudo-transgressions de l'art contemporain qu'une variation cyberpunk sur l'affaire du readymade à la Society of Independent Artists de New York (*Fountain*, 1917), Cronenberg jouant sur l'organe, l'enregistrement et le tatouage là où Marcel Duchamp alias R. Mutt a joué sur l'objet, l'inscription et la signature. Et je fais ici cette hypothèse parce qu'elle me paraît la plus à même de rendre justice à l'influence spéculative d'ORLAN, dont le manifeste de l'Art charnel est avant tout une analyse postduchampienne de l'opération chirurgicale. Je cite ce texte *in extenso* :

### Définition

L'Art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, avec les moyens technologiques disponibles aujourd'hui. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité.

Le corps devient un « readymade modifié » car il n'est plus ce readymade idéal qu'il suffit de signer.

### Distinction

Contrairement au « body art », l'Art charnel ne veut pas la douleur, ne l'affronte pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme rédemption. L'Art charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié devenu lieu de débat public.

---

<sup>18</sup> « *Have we just been made obsolete? [...] It's just a functional thing. It's a zippered fly, it's not art, it's not sensual. [...] Zippers have their own sex-appeal* » (52').

### **Athéisme**

L'Art charnel refuse l'héritage de la tradition chrétienne, contre laquelle il lutte ! Il pointe sa négation du « corps-plaisir » et met à nu ses lieux d'effondrement face à la découverte scientifique.

L'Art charnel n'est pas l'héritier d'une hagiographie traversée de décollations et autres martyres, il ajoute plutôt qu'il n'enlève, augmente les facultés au lieu de les réduire. L'Art charnel n'est pas automutilant.

L'Art charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe ; seule la voix d'ORLAN restera inchangée, l'artiste travaille sur la représentation.

L'Art charnel juge anachronique et ridicule le fameux « Tu accoucheras dans la douleur » (comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu), désormais nous avons la péridurale et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques. Vive la morphine ! À bas la douleur !

### **Perception**

Désormais, je peux voir mon propre corps ouvert sans en souffrir !... Je peux me voir jusqu'au fond des entrailles, nouveau stade du miroir. « Je peux voir le cœur de mon amant et son dessin splendide n'a rien à voir avec les mièvreries habituellement dessinées. » « Chérie, j'aime ta rate, j'aime ton foie, j'adore ton pancréas et la ligne de ton fémur m'excite. »

### **Liberté**

L'Art charnel affirme la liberté individuelle de l'artiste et en ce sens il lutte aussi contre les a priori, les diktats ; c'est pourquoi il s'inscrit dans le social, dans les médias (où il fait scandale parce qu'il bouscule les idées reçues) et ira jusqu'au judiciaire.

### **Mise au point**

L'Art charnel n'est pas contre la chirurgie esthétique, mais contre les standards qu'elle véhicule et qui s'inscrivent particulièrement dans les chairs féminines, mais aussi masculines.

L'Art charnel est féministe, c'est nécessaire.

L'Art charnel s'intéresse à la chirurgie esthétique mais aussi aux techniques de pointe de la médecine et de la biologie, qui mettent en question le statut du corps et posent des problèmes éthiques.

### **Style**

L'Art charnel aime le baroque et la parodie, le grotesque et les styles laissés-pour-compte. L'Art charnel s'oppose aux pressions sociales qui s'exercent tant sur le corps humain que sur le corps des œuvres d'art.

L'Art charnel est anti-formaliste (et anti-conformiste)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> ORLAN, « "L'Art charnel": manifeste », dans *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, 1997.

Voilà donc ce qu'ORLAN présentait, début 2002, comme le texte source de *Painkillers*. Mais puisque l'artiste devait prendre la parole dans le film, voyons tout de suite ce qui, de cette pensée théorique, aurait pu jaillir *ab origine fidelis*, de la bouche même de Madame Art Charnel. Le scénario de 2000 prévoyait que l'« opération-chirurgicale-performance » d'ORLAN se tienne dans un luxueux salon de beauté nommé le « *Spa Beauty Spa* » : il faut imaginer l'artiste étendue sur une chaise longue et couverte d'un drap, au milieu d'une foule de petits écrans vidéo où « nous voyons le menton de la Vénus de Botticelli, le front de Mona Lisa, les yeux de la Psyché de Gérôme [sic], les lèvres de l'Europe de Moreau ; toutes ces images isolées par ordinateur et projetées sur des images de son propre visage pour montrer son objectif chirurgical<sup>20</sup> ». L'opération a commencé, et ORLAN s'adresse « avec difficulté » à la trentaine de spectateurs présents :

Mon art est un art charnel [*carnal art*] et non un art corporel [*body art*]. L'art est une question de vie ou de mort. Il n'est pas facile d'être narcissique quand il s'agit non pas d'aimer sa propre image mais de recréer le soi à travers des actes délibérés d'aliénation. Je n'essaie pas de me rendre plus belle. Au contraire. Si la chirurgie esthétique m'intéresse, c'est qu'elle est un combat contre la nature, contre l'idée de Dieu, contre le programmé, contre l'ADN en charge de la représentation. Pour moi, le corps n'est pas sacré, contrairement à ce que nous enseigne la religion ; ce n'est qu'un costume dont on peut changer, du « prêt-à-porter » [*“ready-made”*] qui peut facilement être refait [*remade*]<sup>21</sup>.

On ne s'étonnera pas des échos entre le manifeste et ce discours : ORLAN devait parler comme ORLAN, et Cronenberg a compilé ici diverses déclarations de l'artiste alors disponibles en anglais<sup>22</sup>. On ne s'étonnera pas non plus qu'« Odile », l'avatar d'ORLAN dans le film de 2022, ne fasse plus cette déclaration, qui ne

---

<sup>20</sup> « *We see the chin of Botticelli's Venus, the forehead of the Mona Lisa, the eyes of Gerome's Psyche, the lips of Moreau's Europa: all images isolated by computer and mapped over images of her own face to indicate her surgical destination* » (scénario de *Painkillers*, 2000, p. 52 ; je traduis). Cronenberg a de toute évidence utilisé ici *Bad Girls and Sick Boys* : Kauffman y confond déjà les peintres François Gérard, auteur du célèbre tableau *Psyché et l'Amour* (1798, musée du Louvre), et Jean-Léon Gérôme.

<sup>21</sup> « *My art is carnal art, not body art. Art is a matter of life and death. Being a narcissist isn't easy when the question is not of loving your own image, but of recreating the self through deliberate acts of alienation. I'm not trying to make myself beautiful. On the contrary. I am attracted to plastic surgery because it is a fight against nature, the idea of God, the programmed, the DNA which is in charge of representation. I believe the body is not sacred, as religion taught us, it is just a costume that can be changed, a "ready-made" that can easily be remade* » (*ibid.* ; je traduis).

<sup>22</sup> Ce discours est principalement composé de déclarations d'ORLAN citées dans *Bad Girls and Sick Boys*, mais il semblerait que Cronenberg ait également eu accès au texte de la conférence publiée dans le premier ouvrage en anglais consacré à ORLAN : « *Conference* », dans *Orlan : Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel / This Is My Body... This Is My Software*, Londres : Black Dog Publishing, 1996, pp. 82-93.

pouvait être prononcée que par le modèle original et dans l'environnement vidéo-pictural adéquat. Ladite Odile (Denise Capezza) se contente de se faire entailler le front et les joues, son visage paisible retransmis en gros plan sur de vieux moniteurs de télévision. Caprice, dans le public, en ressent un violent « désir d'être ouverte » (« *a desire to be open* »), et c'est l'assistante de Saul Tenser qui, revenue du mystérieux *after* où l'a conduite son amie Odile, arbore les quatre lobes frontaux valant citation. Comme Caprice exige aussitôt de prendre les commandes du projet « Brecken Show », on se dit qu'il appartenait au personnage d'Odile-ORLAN de « couronner » une trajectoire d'émancipation féminine.



ORLAN, *Omniprésence*, 1993 / Odile au Spa Beauty Spa (57')

Je remarque aussi que Cronenberg tenait à ce qu'ORLAN oppose à l'ADN l'idée vestimentaire du corps-readymade, sur laquelle l'artiste et ses commentateurs jouaient beaucoup à l'époque. L'expression anglaise « *ready-made* » désigne le prêt-à-porter : le corps est « un costume dont on peut changer », à volonté, sans égard pour ce garant de la « nature » (et de l'identité) qu'est le programme génétique. L'auteur de *Crimes of the Future* a récemment dit son intérêt pour la révolution épigénétique de la biologie, telle qu'elle remet en cause le déterminisme génétique ; il en parle comme de la découverte d'une interaction « créative » entre milieu intérieur et milieu ambiant, mais pourrait aussi y avoir vu une confirmation des thèses de son compatriote Marshall McLuhan sur le pouvoir

mutagène du milieu artificiel (médiatique)<sup>23</sup>. Il y a là sans doute une clé théorique du film, de son vitalisme comme de son existentialisme. Dès 2000, ORLAN et Cronenberg étaient d'accord sur le sujet : avec les découvertes de la biologie, mais contre le gène, en tant que survivance scientifique du « verbe qui se fait chair ».

Cependant mon intérêt ici va surtout à ce qui, du manifeste, se retrouve non pas dans le *statement* composé pour la scène d'ORLAN, mais bien aux fondements du scénario. Je pense d'abord au grand cri de l'Art charnel, à ce « À bas la douleur ! », avec grâces rendues à la pharmacopée de l'anesthésie. Le titre *Painkillers* (« Analgésiques », littéralement « Tueurs de douleur ») est aujourd'hui encore l'indice le plus probant qu'un tel cri a profondément résonné aux oreilles de Cronenberg. Je pense aussi au paradigme déjà évoqué de l'inscription, à cette idée du portrait « inscrit dans la chair » (« standards » sociaux compris), qui permet à ORLAN de surenchérir à la fois sur le readymade de Duchamp et sur les *Sculptures vivantes* (1961) de Piero Manzoni. Le manifeste de l'Art charnel se situe explicitement dans une histoire avant-gardiste que *Crimes of the Future* résume astucieusement : tatoué puis amputé comme il l'est, l'organe-cœur de Saul est tout à la fois « sculpture vivante » (corps signé) et readymade duchampien (objet défonctionnalisé). Plus qu'Odile, Saul semble avoir lu ORLAN de près. Pratiquet-il l'Art charnel ?

Pour commencer à répondre, je repars du clin d'œil au *Mépris* de Godard qui clôt la section « Perception » du manifeste : « Chérie, j'aime ta rate, j'aime ton foie... » Cronenberg a pu y reconnaître sa propre conception de la « beauté intérieure » (« *inner beauty* »), qui d'ailleurs avait peut-être inspiré ORLAN : le manifeste de l'Art charnel a été écrit peu après la sortie de *Dead Ringers* (*Faux-semblants*, 1988), où l'un des jumeaux gynécologues, Elliott Mantle, est si épris de beauté intérieure qu'il en vient à imaginer la tenue de concours de beauté pour organes internes<sup>24</sup>. On a vu que *Crimes of the Future* met l'idée en application ; il faut maintenant constater que les critères de participation (d'inscription) posés par Wippet sont précisément ceux sur lesquels ORLAN construit sa distinction polémique. Si l'Art charnel « ajoute plutôt qu'il n'enlève », s'il « augmente

---

<sup>23</sup> « *I think we're looking at a creative body, a body that is trying to adjust to new inputs and intakes. As we have discovered, even DNA is not an absolute. Epigenetics is a new sort of approach to DNA and genetics and lets you know that your body, even at the cellular and molecular levels, is constantly responding to the environment within your body, and beyond that, to the environment your body is in. I think it's absolutely creative* » (« Gross Clinic: Amy Taubin talks with David Cronenberg about *Crimes of the Future* », *Artforum*, vol. 60, n° 10, été 2022, <https://www.artforum.com/features/amy-taubin-talks-with-david-cronenberg-about-crimes-of-the-future-251851/> [consulté le 15 décembre 2023]).

<sup>24</sup> Je remercie ORLAN de m'avoir précisé la date de rédaction de son manifeste (1989), et plus généralement de l'accueil qu'elle a fait à mes questions.

les facultés » là où un *body art* « automutilant » les « réduit », alors le Concours de beauté intérieure de *Crimes of the Future*, avec ses braguettes endoscopiques, est bien un concours d'Art charnel, c'est-à-dire une manifestation post-*body art*. C'est en tout cas ce que Wippet tente d'expliquer à Saul, à savoir qu'une pratique négative (ou négatrice) de l'ablation contrevient à l'esprit du Concours : « Parce que le Concours de beauté intérieure est tout entier fondé sur l'acceptation, sur la reconnaissance, sur l'émancipation esthétique. Et vous, Saul Tenser, vous êtes tout colère, et rébellion, et rejet par le scalpel<sup>25</sup>. » Tout se passe comme si Wippet, une fois sa « conscience du flux » (« *awareness of the flow* ») éveillée par le travail « organographique » de Saul, en avait déduit que l'artiste reculait lui-même devant cette prise de conscience. Et Saul ne le contredit d'ailleurs pas, lui qui affirmait au lieutenant Cope (Welket Bungué), son contact à la New Vice Unit : « Ce que j'essaie de dire avec ce truc de *body art*, c'est que je n'aime pas ce qui arrive au corps, en particulier ce qui arrive à mon corps, et c'est pourquoi je continue de le découper<sup>26</sup>. » Dans le film de Cronenberg comme dans le manifeste d'ORLAN, on fait de l'automutilation un art quand on « n'aime pas ce qui arrive au corps ». Saul, au fur et à mesure que sa peur laissera place à de confus espoirs, renâclera de plus en plus à poursuivre les « extractions Tenser ».

Car évidemment, si l'alternative se présente à lui dans ces termes – couper ou ne pas couper, telle est la question –, c'est précisément parce que ses néo-organes lui « arrivent », et le font souffrir ! Ces « ajouts » ne sont pas ni des greffes ni des implants, mais des formations spontanées de son corps, et c'est la récurrence de ces mystérieuses « tumeurs » qui exige qu'il ait recours, non pas seulement à la chirurgie, mais à des antidouleurs sophistiqués (les équipements LifeFormWare). Cronenberg aurait donc imaginé tout à la fois l'« orlanisation » de l'art (le règne de la performance chirurgicale) et celle de l'espèce (l'« augmentation » du corps et/ou la disparition de la douleur), mais ces processus ne vont pas sans frottements ni contradictions, dont Saul est pour ainsi dire le théâtre vivant. On pourrait évidemment clore le dossier en rapportant ces diverses extrapolations et torsions aux contraintes de la mise en récit : « adapter » un manifeste artistique, si la chose a un sens, supposera toujours d'en dramatiser les oppositions conceptuelles, et l'intrigue obtenue sera d'autant meilleure que les protagonistes seront ambivalents et confrontés à des forces obscures. Je voudrais plutôt montrer que certaines au moins de ces complications narratives sont en elles-mêmes des

---

<sup>25</sup> « *Because the Inner Beauty Pageant is all about acceptance. It's about acknowledgment, aesthetic empowerment. And you, Saul Tenser, you're all about anger, and rebellion, and rejection by scalpel* » (1h05'10").

<sup>26</sup> « *What I'm saying with that body-art stuff is that I don't like what's happening with the body, in particular, what's happening with my body, which is why I keep cutting it up* » (44'14").



ajustements spéculatifs, pratiqués par le scénariste Cronenberg sur la base d'un athéisme moins optimiste et « optimaliste » que ne l'est celui d'ORLAN. Entre adaptation de la théorie et théorie de l'adaptation, on va voir que les questions touchent moins à la fabrication de l'histoire qu'à la définition de l'historicité, et cela en écho à une controverse qui, à l'époque même de l'écriture du scénario, mêlait Nietzsche aux crises de définition du darwinisme contemporain. Le « petit » problème de l'influence d'ORLAN sur Cronenberg recoupera là le « grand » problème d'une diversification des théories de l'« évolution culturelle ».

## L'évolution contre le progrès (Nietzsche)

On l'a vu, c'est sur des bases rationalistes, féministes et hédonistes qu'ORLAN accuse le *body art* de perpétuer le dolorisme chrétien ; elle rattache l'« athéisme » scientifique de la performance chirurgicale à la médicalisation de l'accouchement et à l'affirmation du « corps-plaisir ». Cronenberg, artiste sadique et grand ironiste, ne pouvait que brouiller les cartes : dans son monde sans douleur, l'intérêt pour la chirurgie devient l'expression des nostalgies algolagniques, et si l'on y goûte tant les césariennes d'un Saul Tenser, c'est d'abord parce qu'on lui envie de connaître les affres de la création. On peut dire que *Crimes of the Future* débarrasse l'Art charnel de ses oripeaux progressistes ; on peut aussi dire que le film biologise et « irrationalise » plusieurs des « progrès » entrevus par ORLAN. Loin d'être le résultat des découvertes scientifiques et techniques, l'anesthésie générale a frappé l'humanité du film comme un inexplicable destin – inexplicable en tout cas selon les lois de la sélection naturelle : « Comment est-ce arrivé ? Qu'est-ce que cela signifie ? », se demande Wippet au début du film, après avoir rappelé que la douleur a une fonction d'alerte physiologique<sup>27</sup>. « Il est clair que nous évoluons. Mais cela ne signifie pas que nous nous améliorons », déclare Cronenberg à la sortie de son film<sup>28</sup>. L'évolution n'est pas le progrès, ne suit pas le sens du progrès.

Il est temps de rappeler combien le cinéaste est imprégné de l'œuvre de William S. Burroughs, un écrivain qui a abondamment extravagué sur « la prochaine étape » (« *the next step* ») de l'évolution humaine, dont il attendait tout à la fois la conquête de l'espace extraterrestre, la victoire sur la mort, et l'extinction

---

<sup>27</sup> « *Pain has a function. It is a warning system that we don't have anymore. How did this happen? What does this mean?* » (15'51").

<sup>28</sup> « *We are definitely evolving. It just doesn't mean that we're evolving to be better creatures, though* » (Cronenberg, David, et Olsen, Mark, « David Cronenberg on the Evolution to *Crimes of the Future* » [entretien], *Los Angeles Times*, 7 juin 2022, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-06-07/david-cronenberg-on-the-evolution-to-crimes-of-the-future> [consulté le 15 décembre 2023]).

du genre féminin. Cronenberg est nourri d'un transhumanisme littéraire à côté duquel l'utopisme chirurgical d'ORLAN fait figure d'aimable rêverie démocrate. À la fin des années 1990, je l'ai dit, il a aussi beaucoup lu Nietzsche (dont il donnait des textes à étudier aux acteurs d'*eXistenZ*). À l'époque où *Painkillers* prend forme, il lui était d'autant plus facile de rapporter l'opposition orlanienne du « plus » et du « moins » au théâtre nietzschéen du « oui » et du « non » que l'Art charnel semblait poursuivre la lutte engagée par l'auteur de *La Généalogie de la morale* contre les « idéaux ascétiques » véhiculés par la tradition chrétienne. Reste que Nietzsche considère la douleur comme inhérente à l'individuation, et tient tout projet ou espoir d'abolir la douleur comme un symptôme caractéristique de « décadence ». *Mutatis mutandis*, Cronenberg a pu déceler sous l'antidolorisme technophile d'ORLAN ce que Nietzsche avait fini par déceler sous l'ascétisme philosophique de Schopenhauer : un évangile nihiliste ou, comme dit Saul à propos de l'artiste Klinek/Stelarc, une « propagande d'évasion » (« *escapist propaganda* »). Peut-être est-ce d'ailleurs ce fil de réflexion qui a amené le cinéaste à se plonger dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819/1844).

Enfin et surtout, la lecture de Nietzsche a pu aider le cinéaste à penser le formidable enjeu d'athéisme impliqué par la distinction progrès/évolution. *La Généalogie de la morale* (1887) met cette distinction au principe d'une « méthode historique » débarrassée des illusions finalistes :

L'« évolution » d'une chose, d'un usage, d'un organe n'est [...] rien moins que son progrès vers une fin, encore moins un progrès logique et direct, obtenu avec un minimum de force et aux moindres frais, – mais bien la succession de processus de subjugation plus ou moins indépendants les uns des autres, plus ou moins profonds qui s'opèrent en elle, et qui renforcent les résistances qu'ils ne cessent de rencontrer, les métamorphoses tentées par réaction de défense, et aussi les contre-actions couronnées de succès. La forme est fluide, le « sens » l'est encore plus... Même dans un organisme singulier, il n'en va pas autrement : à mesure qu'il croît de façon partielle, le « sens » de chaque organe change [...]»<sup>29</sup>.

C'est à ce texte important (*La Généalogie de la morale*, 2<sup>e</sup> dissertation, § 12) que je réfèrais plus haut la curieuse sémantique organique de Saul, sa crainte de voir la turbulence du sens s'ajouter aux turbulences de la forme. C'est l'interprétation du même texte au regard des fondements de la théorie de l'évolution qui, entre 1995

---

<sup>29</sup> Nietzsche, Friedrich, *La Généalogie de la morale* [*Zur Genealogie der Moral*, 1887], trad. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, Paris : Gallimard, « Folio », 1985, p. 85. Nietzsche généralise ici à partir d'une généalogie du châtement qui l'a amené à envisager une « mnémotechnique » de la souffrance : « On grave quelque chose au fer rouge pour le fixer dans la mémoire : seul ce qui ne cesse de *faire mal* est conservé par la mémoire » (*ibid.*, p. 63). Les tatouages internes de Saul trouvent peut-être là une origine théorique.

et 2002, oppose le paléontologue Stephen Jay Gould au philosophe néodarwinien Daniel Dennett. Là où Dennett voit avant tout une intéressante ébauche de darwinisme culturel, Gould trouve une critique anticipée du « programme adaptationniste » néodarwinien (du néodarwinisme en tant qu'il réduit l'histoire évolutive à une optimisation progressive et cumulative de la valeur sélective ou *fitness*), et retourne donc le généalogisme de Nietzsche contre l'évolutionnisme réductionniste qui croyait pouvoir s'en réclamer. Le scénariste de *Painkillers*, lecteur de Nietzsche et féru de biologie, a peut-être eu vent de cette dispute. La coïncidence des dates permet en tout cas de rattacher son scénario d'« évolution accélérée » à une critique du « gradualisme » adaptatif, ainsi qu'à une défense en acte de la polémologie nietzschéenne, telle qu'elle refuse le « programmé » du progrès pour faire de l'héritage évolutif l'enjeu d'un conflit jamais résorbé d'interprétations et de réinterprétations successives<sup>30</sup>. Je suggère ici que l'auteur de *Crimes of the Future* a jeté le système d'ORLAN dans une arène herméneutique ouverte par l'historicité de l'évolution, qui est aussi bien celle où s'affrontent les personnages du film.

## L'enquête-controverse (l'autopsie)

*Crimes of the Future* est si bien conçu comme un polar nietzschéen (une enquête généalogique et un conflit de perspectives) que chaque personnage ou presque a sa propre interprétation du « sens » de l'évolution. Wippet est un des premiers à donner la sienne, inspirée par l'art et la vie de Saul. Au lieutenant Cope, pour qui cet artiste n'est qu'un « donneur d'organes glorifié », le bureaucrate objecte « la question de la volonté [*will*] » : « Nous pensons qu'à un certain niveau, à un niveau subconscient peut-être, Saul Tenser veut que ces nouveaux organes se développent<sup>31</sup>. » L'hypothèse pourrait être d'ordre philosophique, et suivre

---

<sup>30</sup> Sur ce débat Gould *versus* Dennett (en écho à celui de Nietzsche *versus* Darwin), je m'en tiens ici à la synthèse récente de Barbara Stiegler (*Nietzsche et la vie. Une nouvelle histoire de la philosophie*, Paris : Gallimard, « Folio », 2021, pp. 352-367), qui en réalité condense autour de Nietzsche une série d'attaques et de contre-attaques tour à tour violentes et sournoises où la mauvaise foi et la clairvoyance théorique sont plus partagées qu'elle ne le laisse penser (et moi avec elle). Mais peu importe ici, l'hétérodoxie arrogante de Stephen Jay Gould ayant manifestement aiguillonné l'imagination de science-fiction. Si Burroughs s'appuie dès 1987 sur la théorie gouldienne des « équilibres ponctués » pour accrédi-ter l'idée d'une reprise soudaine de l'évolution humaine (voir Burroughs, William S., 1990, p. 287), Cronenberg écrit son scénario au moment (1999) où les meilleurs écrivains de *hard SF* proposent leur version de l'« évolution accélérée », dans une optique « saltationniste » (Bear, Greg, 2001) ou d'« évolution quantique » (Egan, Greg, 2006). Je rappelle enfin qu'André Bazin fonde sa mémorable « défense de l'adaptation » cinématographique (1945) sur l'idée d'une « évolution accélérée » du cinéma par rapport aux autres arts.

<sup>31</sup> « We believe that on a certain level, perhaps a subconscious one, Saul Tenser wills these new organs to grow » (33'44').

le chemin de pensée qui va de la volonté schopenhauerienne (*Wille*) à l'« évolution créatrice » de Bergson, mais l'enjeu de la discussion semble bien d'étendre l'*intention* duchampienne à la mutation. La « conscience du flux » dont se targue Wippet se confond avec la foi en un sujet artiste de l'évolution.

D'autres personnages ont une approche plus expérimentale de ce flux, comme Berst et Danny Router, les techniciennes de LifeFormWare, cette entreprise spécialisée dans « la manipulation et la modulation de la douleur des artistes ». Berst (Tanaya Beatty) chante ainsi l'exigeante physiologie de Saul, leur client de prestige : « Les besoins de son corps sont subtils, changent constamment. Nous sentons, Danny Router et moi, que Saul Tenser pourrait conduire toute notre firme [*our entire organization*] vers des territoires nouveaux et exaltants<sup>32</sup>. » La douloureuse instabilité du milieu intérieur est un défi industriel parce que c'est un marché et, pour ceux qui exploitent ce marché, c'est la technologie qui doit évoluer, pas le corps (dont seuls changent les « besoins »).

Pour Lang Dotrice et ses camarades *plastic eaters*, au contraire, c'est la physiologie humaine qui est en retard sur la technologie, et le « syndrome d'évolution accélérée » est précisément le phénomène providentiel qui va permettre de combler ce retard (« *to sync up* »). Il y a là un mouvement de création vitale qui ne doit pas être arrêté, réifié, mais auquel il faut au contraire s'abandonner, puisqu'il fait sens, puisqu'il donne une direction : « Vous devriez accepter d'aller là où votre corps vous mène, plutôt que de le tailler en morceaux pour l'exposer dans quelque musée caché comme les ossements d'un animal disparu<sup>33</sup> », dit Lang à Saul, dans des termes qui radicalisent la position esthète de Wippet. Le père de Brecken serait donc le plus près de penser en termes d'adaptation (d'ajustement évolutif au milieu, comme alternative à l'extinction), mais il ne prononce jamais le mot, pas plus qu'il ne propose un quelconque mécanisme explicatif. « Brecken fut notre enfant miracle », dit Lang quand Saul lui rappelle qu'il n'y a jamais hérédité des caractères acquis (que l'enfant n'a pas pu hériter d'une capacité digestive que son père, comme tous les autres *plastic eaters* adultes, a acquise par une opération chirurgicale longuement préparée). Si l'apparence monastique de Saul correspond d'abord à son engagement dans le *body art* martyrologique (cf. ORLAN), c'est l'idée messianique d'une finalité sans causalité qui fédère la communauté clandestine des *plastic eaters* en une Église

---

<sup>32</sup> « *His body needs are subtle and they're constantly shifting. We feel, Danny Router and I do, that the Tenser account will force our entire organization into new, exhilarating territory* » (28'20").

<sup>33</sup> « *You should let your body lead you to where it wants to go instead of hacking it to pieces and displaying it in some hidden museum like the bones of an extinct animal* » (1h16'25").

primitive de mutants. Le Brecken Show va logiquement les associer autour du corps de l'enfant – du « *firstborn* », comme dit Lang.

Quant à la police, elle s'inquiète moins de la survie de l'espèce que de son unité, et moins de la vérité que de ses effets sociaux. « Ils s'éloignent à grands pas de l'humanité » (« *They're evolving away from the human path* »), dit le lieutenant Cope à propos des *plastic eaters*, dont il entend bien contrecarrer toute action de prosélytisme. « Nous sommes intervenus », avoue le policier à Saul après l'échec du Brecken Show : par la main de Timlin et avec l'aide probable de Caprice, la New Vice Unit a préalablement rempli le cadavre de l'enfant d'un amas d'organes couverts de tatouages de marin ou de motard (tête de mort, cœur, « *Mother* »), qui sont comme autant de scellés apposés sur cette « fenêtre vers le futur ».



#### La farce macabre du Brecken Show (1h25'50''/1h26'04'')

Un habile sermon de Caprice vient enrober l'étrange sabotage, dont on peut pourtant repérer les ressorts spéculatifs. Le manifeste d'ORLAN nous y aide : « Je peux voir le cœur de mon amant et son dessin splendide n'a rien à voir avec les mièvreries habituellement dessinées. » Le cœur stylisé caricature l'art de Saul, mais surtout il entrave le réalisme endoscopique par une symbolique de convention. À cela s'ajoutent les limites inhérentes à l'examen *post mortem* : « On retourne toujours au corps pour toute vérification », dit Cronenberg à Serge Grünberg en 1999 (au moment, donc, où il écrit son scénario), mais sur un cadavre, ajoute-t-il, la vérification est partielle<sup>34</sup>. L'autopsie, parce qu'elle cherche la vérité sur un *corpse* et non sur un *body*, ne pouvait qu'échouer, et la falsification du Brecken Show, de ce point de vue, ne fait que démontrer par l'absurde le principe du *in vivo veritas*, c'est-à-dire le primat de la physiologie sur l'anatomie.

<sup>34</sup> « *Ultimately you have to go to the body for verification of anything. [...] Unfortunately [...] there are only certain things that you can verify with the dead body* » (dans Labarthe, André S., *David Cronenberg: I Have to Make the Word Be Flesh*, France, 1999, vers 1h02'00'' ; traduction complète dans Cronenberg, David, *Entretiens avec Serge Grünberg*, Paris : Cahiers du cinéma, 2000, p. 73). Serge Grünberg vient de montrer au cinéaste une reproduction de *L'Incrédulité de saint Thomas* de Caravage.

## L'incorporation parodique (l'ordalie)

La vérification sur le vif n'aura lieu qu'à la toute fin du film, quand Saul, manifestement incapable d'ingérer l'horrible plat de purée que lui sert son fauteuil LifeFormWare, acceptera de goûter l'une des barres violettes fournies par Lang Dotrice, « barres synthétiques » (« *synth bars* ») qu'on sait mortellement toxiques pour qui n'est pas un mutant, pour qui n'est pas un *plastic eater*. « Il est temps d'essayer » (« *It's time to try* »), dit Saul avant de croquer dans le biscuit que lui tend Caprice, qui commence aussitôt à filmer. Le verdict tombe après quelques secondes, avec une descente de violons : le fauteuil s'immobilise brusquement, les traits de Saul se détendent, et, alors que sa compagne approche lentement sa caméra, l'homme lève lentement les yeux au plafond. La dernière image du film est un gros plan en noir et blanc sur le visage de Saul, comme si nous passions derrière l'objectif de Caprice. Sourire flottant, paupières fermées qui tremblent, une larme qui coule le long de la joue, et enfin, avec un profond soupir de délivrance, Saul rouvre les yeux où se reflète la lumière « céleste » du plafond.



*La Passion de Jeanne d'Arc* / La « conversion de Saul » (1h36'56'')

L'ordalie était une forme d'épreuve judiciaire en vigueur au Moyen Âge ; elle valait « jugement de Dieu » (*ordalium*) quant à la culpabilité ou l'innocence de qui la subissait. Il y avait des ordalies par l'eau, par le feu ; c'est là une ordalie par le plastique, ce que les ethnographes appelleraient une « épreuve par le poison ». J'évoque l'ordalie médiévale (les procès en sorcellerie) en pensant à la source de ce gros plan final : le réalisateur l'a présenté comme un cadeau à son acteur, Viggo Mortensen, qui, sur le tournage, lui parlait beaucoup de *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927) de Carl Th. Dreyer (recadrage et passage au noir et blanc n'auraient été décidés qu'au montage)<sup>35</sup>. Mais je n'oublie pas le programme athée de l'Art

<sup>35</sup> Je note que Linda S. Kauffman emploie le mot « *ordeal* » au sujet d'ORLAN (« *her "ordeal art"* ») comme de Cronenberg (« *Cronenberg's Eros is an ordeal of fascination* ») (*Bad Girls and Sick Boys*, 1998, p. 13 et p. 140). Bien que le mot ait souvent en anglais la signification plus large d'« épreuve », le concept d'ordalie a pu travailler l'écriture du scénario.

charnel, de cet art qui, « comme Artaud, veut en finir avec le jugement de Dieu ». En quoi la vérification finale, l'ordalie du plastique, est-elle aussi une anti-ordalie, un contre-rite accompli « pour en finir avec le jugement de Dieu »<sup>36</sup> ? J'ai déjà donné des éléments de réponse : l'artiste Saul s'est commis avec les divers représentants des idéologies du corps, mais sa physiologie singulière lui a interdit toute adhésion ; l'autopsie de l'enfant mutant n'ayant pas répondu à ses questions, il doit lui-même « essayer », c'est-à-dire mettre son corps à l'épreuve de l'artificiel (ou du nouveau), et plus encore peut-être mettre l'artificiel à l'épreuve de son corps. L'expérience (l'autoexpérimentation) suspend toute croyance, mais la composante rituelle et dramatique de l'ordalie demeure, comme chez ORLAN les allusions à la Crucifixion. Je conclurai ce texte après m'être demandé ce que l'épreuve post-chirurgicale de Saul doit encore à l'Art charnel, et en fait à son parodisme déclaré.

La question se pose d'autant plus que les dispositifs scénographiques sont proches. On peut dire que Caprice finit par filmer sur Saul ce qui l'avait tant bouleversée chez Odile, cette expression « si sereine, si béate » (« *so peaceful, so beatific* ») de l'artiste fixé à sa chaise, dont le visage en gros plan envahit l'écran comme si le film se branchait sur le dispositif vidéo propre aux « opérations-chirurgicales-performances » d'ORLAN. Je rappelle que ces opérations ont pour titre générique *La Réincarnation de sainte ORLAN* (« réincarnation » remplaçant « résurrection ») : via le gros plan dreyerien et l'allusion à la félicité chrétienne, la dernière scène du film reconstitue à la fois un théâtre médiatique et un univers parodique. Cronenberg a été plus discret mais tout aussi net dans le parallèle « hagiographique », puisqu'il a donné à son héros le prénom hébraïque de saint Paul (Saul), et qu'il a conclu son film sur une « conversion de Saul » (l'illumination sur le chemin de Damas). Il faudra montrer un jour combien cette référence chrétienne étoffe le nietzschéisme du film, combien la « conversion » digestive de Saul Tenser résonne des réponses nietzschéennes au dogme paulinien de la résurrection des corps. Il faudra aussi examiner ce qu'implique la référence à la grande époque du gros plan, aux années 1920, et par là peut-être à une organologie spontanée de la modernité qui ne fut jamais plus nette que dans la première théorie du cinéma (Jean Epstein, Béla Balázs). Je me contente ici de remarquer que le film accueille le corps étranger d'une citation au moment où la chair de Saul incorpore le nouvel aliment de synthèse, et qu'alors le spectateur, lui aussi engoncé dans son fauteuil au fond d'une salle obscure, ne reçoit pas sans

---

<sup>36</sup> Pour en finir avec le jugement du dieu chrétien, du moins. Si l'on soutient avec Nietzsche que « Dionysos est un juge », la barre « couleur de vin » de *Crimes of the Future* pourrait s'avérer l'instrument d'une ordalie dionysiaque. Sur Dionysos comme juge des « chairs », voir Stiegler, Barbara, *Nietzsche et la critique de la chair. Dionysos, Ariane, le Christ*, Paris : PUF, « Épiméthée », 2005.

s’y mirer l’hostie d’un pur visage de cinéma. On ne pouvait, je crois, rêver plus belle « réincarnation » pour le narcissisme difficile d’ORLAN, tel qu’il « oscille entre défiguration et refiguration ». Il y a là mise en résonance organologique du visage béa(n)t, du nouvel *appareil* digestif et des dispositifs techniques d’enregistrement et de projection.

Et peut-être est-ce l’artifice même de cette fin, de cette archi-citation incorporée, qui à la fois résout et relance l’énigme biologique du film, et par là exprime et libère « la signification du poème qu’était Brecken » (Caprice). Car si l’enfant mutant – cette « variation unique », comme aurait dit Darwin, ce « monstre prometteur », comme aurait dit le biologiste Richard Goldschmidt – n’aura pu profiter de son avantage sélectif, il aura incarné une puissance d’incorporation dont les épreuves successives de Saul – de la négation chirurgicale à l’affirmation métabolique – forment en elles-mêmes une sorte d’élucidation généalogique. Pour Brecken en effet, le caractère acquis a fixé le mode d’acquisition du caractère : digérer les matières synthétiques et hériter d’un « caractère chirurgicalement acquis » (« *surgically acquired characteristics* »), c’est tout un, c’est incorporer l’artificiel. Il n’y a pas eu ni sélection naturelle ni engendrement surnaturel, mais transmission antinaturelle, par incorporation ou *embodiment* (comme disent les épigénéticiens) de l’artifice. Et si la digestion du plastique vient signifier l’hérédité de l’acquis (la transmissibilité des « épimutations »), c’est peut-être justement que l’incorporation elle-même est moins affaire d’hérédité que de *plasticité*, la plasticité d’une chair filmique ouverte au travail du texte, la « force plastique » (Nietzsche) d’une pensée artistique qui en s’organisant organise et *organicise* ses propres conditions théoriques<sup>37</sup>. L’argument-parade du système nerveux (de l’idiosyncrasie psychophysiologique de l’artiste) trouve ici l’espace poétique et critique qui le justifie. Il n’interdit pas que le « corps modifié » de l’œuvre devienne « lieu de débat public » (ORLAN), au contraire. Il suggère simplement que « [l]a vie n’est *pas* adaptation des conditions internes aux conditions externes, mais volonté de puissance qui, de l’intérieur, se soumet et s’incorpore toujours plus d’“extérieur”<sup>38</sup> ».

---

<sup>37</sup> « Organiser/organiser les conditions » : j’explicité ici un jeu verbal de Barbara Stiegler (*ibid.*, p. 367 et suivantes).

<sup>38</sup> Friedrich Nietzsche, fragment de 1886-1887, cité dans Stiegler, Barbara, 2021, p. 268.





*« Saul likes me to do the techno dog work.  
Keeps me in touch with my roots<sup>39</sup> » (47'10').*



*« I want to do more than perform. I want to construct<sup>40</sup> » (1h02'18').*

### Caprice as ORLAN

---

<sup>39</sup> « Saul me demande de faire la besogne technique. Ça me ramène à mes racines. »

<sup>40</sup> « Je veux faire plus que performer. Je veux construire. »

## Bibliographie

Bear, Greg, *L'Échelle de Darwin* [*Darwin's Radio*, 1999], trad. Jean-Daniel Brèque, Paris : Robert Laffont / Le Livre de poche, 2001.

Burroughs, William S., *Les Terres occidentales* [*The Western Lands*, 1987], trad. Sylvie Durastanti, Paris : Christian Bourgois, 1990.

Cronenberg, David, *Entretiens avec Serge Grünberg*, Paris : Cahiers du cinéma, 2000.

---, « David Cronenberg. Courts-circuits » (entretien), *L'Express*, 22 novembre 2002, [https://www.lexpress.fr/culture/cinema/david-cronenberg-courts-circuits\\_816418.html](https://www.lexpress.fr/culture/cinema/david-cronenberg-courts-circuits_816418.html) (consulté le 15 décembre 2023).

---, *Consumés* [*Consumed*, 2014], Paris : Gallimard, « Du monde entier », 2016.

---, *Crimes of the Future*, Canada/Grèce, 2022, 103 min.

---, « David Cronenberg's Strange Proposal », propos recueillis par Emma Stefansky, *Thrillist*, 6 juin 2022, <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/david-cronenberg-crimes-of-the-future-interview> (consulté le 15 décembre 2023).

Cronenberg, David, et Hughes, David, « David Cronenberg in Cannes 2002 » (entretien), *Empire*, n° 164, 2003. <https://unreliablog.wordpress.com/2012/05/25/from-my-archive-davidcronenberg-in-cannes-2002-empire-interview/> (consulté le 15 décembre 2023).

Cronenberg, David, et Olsen, Mark, « David Cronenberg on the Evolution to *Crimes of the Future* » (entretien), *Los Angeles Times*, 7 juin 2022, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-06-07/david-cronenberg-on-the-evolution-to-crimes-of-the-future> (consulté le 15 décembre 2023).

Cronenberg, David, et Taubin, Amy, « Gross Clinic: Amy Taubin talks with David Cronenberg about *Crimes of the Future* » (entretien), *Artforum*, vol. 60, n° 10, été 2022, <https://www.artforum.com/features/amy-taubin-talks-with-david-cronenberg-about-crimes-of-the-future-251851/> (consulté le 15 décembre 2023).

Egan, Greg, *Téranésie* [*Teranesia*, 1999], trad. Pierre-Paul Durastanti, Paris : Robert Laffont / Le Livre de poche, 2006.

Grant, Michael (dir.), *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*, Trowbridge : Flicks Books, 2000.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Londres / New York : Routledge, 2006.

Kauffman, Linda S., *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkeley / Los Angeles / Londres : University of California Press, 1998.

Labarthe, André S., *David Cronenberg: I Have to Make the Word Be Flesh*, France, 1999, 68 min.

Nietzsche, Friedrich, *La Généalogie de la morale* [*Zur Genealogie der Moral*, 1887], trad. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiien, Paris : Gallimard, « Folio », 1971.

ORLAN, « Conference », dans *Orlan: Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel / This Is My Body... This Is My Software* (éd. Duncan McCorquodale), Londres : Black Dog Publishing, 1996, pp. 82-93.

---, « "L'Art charnel" : manifeste », dans *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris : Jean-Michel Place, 1997, 1<sup>er</sup> rabat de couverture et pp. 2-3.

---, « Manifesto of Carnal Art », *Artlink*, vol. 17, n° 2, juin 1997.

---, « Orlan : "Je suis une artiste normale" », propos recueillis par Joan Amzallag, *France-Soir Paris*, 7 janvier 2002, p. VII.

Petit, Victor, « Vocabulaire d'Ars Industrialis », dans Bernard Stiegler, *Pharmacologie du Front national*, Paris : Flammarion, 2013, pp. 369-441.

Pitarch, Aleix, « A David Cronenberg Interview (2002) » (entretien filmé), mis en ligne le 1<sup>er</sup> décembre 2008 sur <https://archive.org/details/ADavidCronenbergInterview2002> (consulté le 15 décembre 2003).

Ranc, Jacques (dir.), *Le Corps mutant*, cat., Paris : Galerie Enrico Navarra, 2000.

Stiegler, Barbara, *Nietzsche et la critique de la chair. Dionysos, Ariane, le Christ*, Paris : PUF, « Épiméthée », 2005.

---, *Nietzsche et la vie. Une nouvelle histoire de la philosophie*, Paris : Gallimard, « Folio », 2021.

Viola, Eugenio (dir.), *ORLAN. Le récit / The Narrative*, Milan : Charta, 2007.

**Crédits images ORLAN** : Courtesy Studio ORLAN et Ceysson & Bénétière

## Biobibliographie de l'auteur

Adrien Malcor, né en 1981, mène une activité de recherche et d'écriture au croisement de l'histoire de l'art, de la littérature et de la philosophie. Coauteur avec Fanny Béguery de l'ouvrage *Enfantillages outillés. Un atelier sur la machine* (Paris, L'Arachnéen, 2016), il a souvent collaboré avec des artistes, tout en écrivant sur l'art actuel et sur la littérature moderne. Il prépare actuellement un ouvrage qui comparera les trajectoires de l'artiste danois Henrik Olesen et du critique de cinéma américain Parker Tyler.