

## L'image rapiécée. Dans la peau de Marina de Van

Karine Hubert

Volume 48, Number 1 (271), February 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60755ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Hubert, K. (2006). L'image rapiécée. Dans la peau de Marina de Van. *Liberté*, 48(1), 93-100.

## **L'image rapiécée. Dans la peau de Marina de Van Karine Hubert**

Le corps est véritablement le sujet du premier long métrage de Marina de Van<sup>1</sup>, dans lequel elle interprète le rôle principal en plus d'en être la scénariste et la réalisatrice, ou, pour être plus précise, son propre corps. Ce petit bijou finement ciselé constitue une exploration horrifiante et vertigineuse de l'intériorité, où s'expriment des pulsions primaires exacerbées — dévoration, tactilisme, sadisme. À l'instar de l'image, la peau y est découpée, rapiécée puis à nouveau entaillée pour permettre un regard toujours plus profond, toujours plus intime sur ce qui nous intéresse vraiment mais qui nous est constamment dérobé : la vie intérieure du corps. À l'âge de huit ans, Marina de Van est victime d'un accident de voiture au cours duquel sa jambe subit une fracture ouverte. « C'est depuis ce moment que je nourris une curiosité pour tout ce qui nous compose. J'ai l'impression d'avoir une vie intérieure qui ne correspond pas du tout à ce que j'ai l'air d'être<sup>2</sup> ». Et quel registre convient mieux que l'horreur lorsqu'il s'agit d'explorer les états limites du corps, de faire naître chez le spectateur des effets perceptifs qui traduisent une expérience corporelle singulière ?

Il va sans dire que certaines scènes sont particulièrement éprouvantes dans ce film, où l'on voit le personnage s'abandonner pleinement à des pulsions autodestructrices devenues impossibles à réprimer. Si l'on a déjà établi des correspondances entre ce film

---

<sup>1</sup> *Dans ma peau*, France, 35 mm, son, couleur, 2002, 93 min.

<sup>2</sup> Entretien accordé à Christophe Carrière, « Quelque chose d'organique », *Nova Magazine*, n° 96, décembre 2002 ; reproduit à l'adresse [marinadevan.free.fr/novamag96.htm](http://marinadevan.free.fr/novamag96.htm) (consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2005).

et *Repulsion* (1965) de Roman Polanski et *Crash* (1996) de David Cronenberg, il faudrait également mentionner *Tetsuo* (1988) de Shinya Tsukamoto. *Dans ma peau* partage en effet avec ce dernier une certaine vision dichotomique du minéral et de l'organique qui structure l'ensemble du film. Ainsi, *Tetsuo* s'ouvre sur l'image d'un homme s'entaillant la cuisse pour y faire entrer un morceau de métal sur lequel il est tombé. Cette opération le transforme peu à peu en homme de métal, la matière organique de son corps fusionnant avec le minéral, ce qui lui confère des aptitudes nouvelles, en plus de déclencher chez lui des pulsions violentes. Là s'arrête cependant la comparaison, puisque *Dans ma peau* tient davantage du drame intimiste, avec ses personnages complexes et nuancés, empruntant à l'horreur lorsqu'il s'agit d'éprouver la sensibilité du corps.

Le générique de *Dans ma peau* fissure l'écran en deux, annonçant la séparation intérieure du personnage central. On y voit à gauche des images de ville : immeubles en béton, tours à bureaux, portes — toutes choses qui font obstacle à la vue, qui cachent ce qu'elles renferment —, alors que figure à droite, pour chacune des images, son reflet inversé, sorte de cliché négatif. Puis, apparaît un gros plan d'Esther, incarnée par Marina de Van, avec un plan en contre-plongée de sa jambe nue, alternant avec des plans — doubles à nouveau — des instruments de travail disposés sur son bureau : ciseau, règle, trombones, symboles d'une menace voilée, soit le danger d'un acharnement professionnel pouvant entraîner davantage de pouvoir et de responsabilités dans des conditions où il peut être difficile de les assumer. Les instruments pointus, durs et coupants s'opposent à la fragilité de la peau, qui n'offre pas une protection étanche contre les assauts de la vie extérieure.

L'incident déclencheur du drame se produit sans tarder. Esther se rend à une fête privée en compagnie de son amie Sandrine, qui entend la présenter aux directeurs de la compagnie pour laquelle elle travaille depuis des années, dans l'espoir de la faire embaucher à son tour. Dès son arrivée à la fête, plutôt que de se

mêler aux autres, Esther observe le décor, puis passe une porte donnant sur l'extérieur et s'enfonce dans la nuit. Des sons métalliques se font entendre lorsqu'elle frôle du pied des objets épars au sol. La chute survient alors dans un bruit fracassant ; on imagine des mâchoires de métal se refermant tel un piège sur sa jambe. Revenue dans la maison, Esther ne s'aperçoit pas immédiatement qu'elle est blessée. Plus tard, avant de partir de la fête, elle monte à l'étage à la recherche d'une salle de bain, faisant plusieurs pas dans le noir avant de trouver l'interrupteur. Elle s'effraie en découvrant sur le tapis des traces de sang importantes, pour finalement réaliser qu'il s'agit du sien. Elle remarque son pantalon déchiré et le rabat sur sa blessure : un magma indescriptible de chairs bouffies et de sang séché. Esther expérimente alors une première « absence » ; la tête immobile, les yeux fixes, elle s'absorbe dans la contemplation du vide.

Elle affirme plus tard n'avoir ressenti aucune douleur dans les heures qui ont suivi la chute, déclaration qui laisse sceptique son copain, de même que le médecin qui l'examine : « Êtes-vous bien sûre que c'est votre jambe ? » lui demande ce dernier. La vérité est que l'accident l'a séparée brutalement de son corps, l'absence de sensation révélant au mieux cette coupure ; son corps lui est devenu du coup étranger, possédant ses secrets — ou sa « vie intérieure » — auxquels elle n'a pas accès. La suite du film présente sa tentative, désespérée, de lever le voile sur ces mystères, c'est-à-dire de déchirer cette peau qui fait écran, de se rapprocher de l'intériorité de ce corps qui lui échappe — le séduire, le conquérir —, et de ranimer ainsi ce qui est mort en elle. Paradoxalement, cette entreprise signera sa perte.

« Le film est né de ma propre curiosité, nous dit Marina de Van. Mon corps est censé prolonger un questionnement enfantin, intime, quotidien<sup>3</sup> ». On trouve certainement une curiosité enfantine

---

<sup>3</sup> Entretien accordé à Léonard Haddad, « Froid devant », *Technikart*, n° 68, décembre 2002 ; reproduit à l'adresse [marinadevan.free.fr/technikart68.htm](http://marinadevan.free.fr/technikart68.htm) (consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2005).

chez le personnage d'Esther lorsqu'elle s'amuse dans son bain à tirer la peau de ses cuisses — qu'elle a par ailleurs extraordinairement extensible —, mais un caractère ludique qui tombe rapidement dans la perversion, où le plaisir masochiste de ressentir la douleur physique prend le pas sur la saine curiosité qui pousse à la découverte de son anatomie. Car depuis l'épisode anesthésique qui a marqué l'accident, Esther peut tout à fait éprouver les sensations douloureuses nées de sa blessure. En fait, elle cherchera à les entretenir — libérant par exemple sa jambe du bandage qui la protège avant d'enfiler un pantalon serré —, puis à les exacerber — s'entaillant délibérément la chair à l'aide de lames et de couteaux divers. Esther donne l'impression de cultiver la douleur pour pouvoir se sentir bien vivante et ainsi freiner cet élan qui cherche à l'évincer littéralement de son corps. D'ailleurs, elle vit déjà de nouveaux épisodes d'étrangeté.

Quelques jours après l'accident, Esther s'est vue offrir un poste de directrice de recherche au sein de la compagnie où travaille Sandrine, alors que celle-ci occupe toujours après cinq ans des postes subalternes. Il ne faudrait pas sous-estimer le rôle de la culpabilité d'Esther dans l'évolution de ses pulsions destructrices. Un premier épisode d'automutilations se produit, suscité par un nouveau « passage à vide », moment de labeur stérile vécu par Esther devant son écran d'ordinateur. Elle se réfugie dans un débarras du bureau pour entailler sa peau à l'aide d'une pièce de métal trouvée sur les lieux, ouvrant les anciennes plaies et en créant de nouvelles, comme si elle devait s'infliger punition et douleur pour contrecarrer l'angoisse que font naître en elle ses compétences professionnelles.

Il est à noter que la réalisation de cette scène reste sobre, évitant de montrer distinctement les mutilations, mais l'effet produit pourrait s'avérer encore plus éprouvant. Comme les autres scènes de mutilations, celle-ci se concentre beaucoup sur le visage d'Esther, sans autre apport sonore que les bruits ambiants, où

ressortent les sons des pièces de métal sculptant le corps, ceux de la chair qui se fend et se détache. Par le biais de l'image, on entre dans l'univers de ce personnage souffrant, la caméra le suivant à la trace. Esther perd progressivement une certaine appréhension globale du monde pour se pencher vers l'intériorité et le détail; elle s'immerge lentement dans la matière. Heureusement, le film n'impose aucune vision *psychologisante* de son état, Esther elle-même se coupant de plus en plus de la parole, incapable d'expliquer rationnellement les raisons sous-jacentes à ses pulsions destructrices : « J'ai eu envie, j'ai pas réfléchi, je ne le referai pas », reprochant à son copain de « vouloir donner du sens à tout ». D'ailleurs, elle cherchera à s'isoler progressivement de ses pairs.

On assiste de la sorte à une évolution certaine des pulsions destructrices d'Esther. Si, au départ, le toucher prédomine, un désir de palper ses plaies, puis de s'entailler à nouveau plus profondément, plus largement, l'avidité orale se manifeste rapidement. En fait, la redécouverte du corps, devenu étranger, s'accomplit au prix d'une véritable régression du personnage. Sont alors explorées les pulsions primaires infantiles, dirigées vers le corps qui devient l'unique objet, à la fois aimé et haï. Il demeure troublant de voir la relation qu'entretient Esther avec son corps prendre une teneur fortement amoureuse, voire érotique, comme si elle cherchait à en jouir de toutes les façons possibles. La nouvelle relation au corps apparaît comme la tentative de vivre avec lui un rapport d'intimité, voire de fusion. La jambe joue sans contredit un rôle phallique dans le film, symbolisant à la fois la puissance sexuelle et intellectuelle d'Esther, une puissance qu'elle n'arrive pas à assumer, d'où les agressions multipliées. La jambe blessée s'interpose d'ailleurs entre Esther et son copain au point que l'on reconnaît parfois un trio adultérin. Le copain jaloux cherche alors à se réapproprier le corps d'Esther, à s'immiscer dans le rituel des soins journaliers apportés aux blessures par exemple, sans grand résultat, tant s'affirment avec violence les pulsions sadomasochistes

d'Esther qui la pousse à se détourner de tout ce qui ne mène pas à leur assouvissement.

La scène du repas d'affaires apparaît comme la pièce maîtresse du film, au cours de laquelle Esther, figurant en compagnie de son supérieur et d'un couple de clients, à la faveur d'un enivrement auquel elle n'a pas l'habitude et qui libère ses inhibitions, voit son bras gauche, coupé au coude, reposant librement sur la nappe près de son assiette. Cette scène présente une Esther tentant malencontreusement de reprendre le cours de sa vie après un premier épisode de lacérations. Le phénomène de distanciation avec son corps s'est accentué; elle peut voir son propre membre comme un objet étranger séparé d'elle-même. Cette main coupée n'est pas sans rappeler une autre main, célèbre pour ses pulsions meurtrières face à son ancien propriétaire, que l'on peut retrouver dans *Evil Dead II* (1987) de Sam Raimi. La main d'Esther profite quant à elle de sa liberté pour exprimer ses pulsions dévorantes, empoignant brusquement les morceaux de viande laissés dans l'assiette. Dans une tentative surréaliste pour retenir sa main, Esther dirige contre elle son désir d'agression, dissimulant le bras coupé sous la table et enfonçant la lame d'un couteau dans la chair. Le désir de manger de la viande révélera rapidement celui de manger sa propre chair; le cannibalisme apparaît alors comme moyen ultime de communion avec son corps, un acte traduisant la relation ambivalente par excellence que celle qui consiste à détruire un objet pour se l'approprier. Le cannibalisme implique toujours cette distance première, fondamentale, avec le corps qui est d'abord considéré dans sa matérialité. Il traduit le désir de possession absolu de celui qui cherche, en mangeant du semblable, à combler un manque profond, source d'une angoisse intolérable. On peut voir dans le comportement d'Esther des mécanismes de compensation suite à la perte brutale du rapport unifié au corps, une perte qui s'apparente à la mort d'une partie d'elle-même et qu'elle vit sous le mode du deuil. Selon Pierre Fédida, « le cannibalisme comprend cette agressivité présente à

l'angoisse elle-même de perdre l'objet d'amour et de l'anéantir plutôt que d'y renoncer en s'en détachant<sup>4</sup> ».

Face à la perte de sens qui menace grandement son identité, Esther tente d'incorporer les parties d'elle en fuite, un acte qui révèle également un amour infini pour cet objet d'adoration qu'est devenu son corps. Les scènes la montrant en train de découper sa chair et de l'ingérer restent troublantes à plus d'un titre. Étonnement, ces actes de barbarie extrêmes, où Esther est plongée dans une animalité complète — couchée sur le sol, recouverte de sang, elle déchire ses vêtements, se lacère, se dépiaute et se dévore — suggèrent l'expression d'une grande douceur et d'une jouissance infinie. Au sortir de ces transes qui la laissent chaque fois plus abîmée, moins récupérable, sa préoccupation se porte sur les restes : parcelles de peau qu'elle cherche à conserver — en les tannant, par exemple — et dont la perte s'accompagne d'une tristesse immense, comme si se réaffirmait chaque fois le caractère inéluctable de sa disparition. Au lendemain, le morceau de peau a complètement séché, en plus d'avoir substantiellement rétréci, telle une peau de chagrin s'amenuisant à l'approche de la fin. Le désir de « conservation » d'Esther se manifeste également par la prise de photos au cours de sa dernière transe. La photo offre alors ce double d'elle-même qu'elle tente de faire advenir, sorte de nouvelle « peau » qui la représenterait plus adéquatement. D'ailleurs, pendant cette scène, l'image se dédouble à nouveau, découpant à son tour le corps en parties bien distinctes. Le corps ne peut plus échapper au processus de fragmentation qui rend impossible l'appréhension globale.

Tout comme Narcisse, Esther finit par se perdre littéralement dans le fantasme d'une image de soi : défigurée, mutilée, perdue ; elle plonge dans cet abîme, fascinée par un reflet qu'elle ne

---

<sup>4</sup> « Le cannibale mélancolique », Pontalis, J. B. (dir. éd.), *Destins du cannibalisme : Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 6, automne 1972, p. 125.

reconnaît pas, cherchant à recréer illusoirement une identité perdue. Littéralement *façonné* par son désir, son corps devient en définitive l'enjeu d'un fantasme d'autocréation, soit la volonté de créer elle-même l'image que lui reflétera la glace, même si elle participe à la mise en scène de sa propre mort.