

## ***Intus et in cute* : la présence dérobée des dessins sur la peau**

Hugues Marchal  
 Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III  
 (UMR 7171 « Écritures de la modernité »)

À Oscar L.

Les dessins sur la peau constituent-ils un genre graphique ? Non seulement il est malaisé de réunir sous une appellation unique des œuvres très diverses, mais la validité de cette expression pose problème. Le dessin sur la peau, humaine ou animale, obéit en effet à ce paradoxe qu'il se présente rarement comme un dessin, et encore moins sur une peau. Certes, il existe, et existe même fortement : parer le corps vivant de traits provisoires ou permanents constitue l'une des plus anciennes pratiques et un fait de mode contemporain. Pourtant, sa reconnaissance esthétique demeure problématique : démarches du quotidien, faits ethnographiques ou arts décoratifs, le tatouage, les scarifications ou les peintures corporelles restent davantage associés à la cosmétique ou à des rites sociaux qu'au champ de l'art contemporain. Leur fin semble extérieure à eux-mêmes, puisqu'ils font moins œuvre de manière autonome qu'ils ne sont destinés à modifier notre regard sur un sujet social, ou à servir de moyen terme dans l'élaboration d'une pièce définitive (qu'on songe au statut de pinceaux des modèles d'Yves Klein dans les *Anthropométries*). D'autre part, quand ils sont tracés sur un être vivant, ces dessins peinent à entrer durablement dans le musée ou la galerie. Aussi sont-ils, pour les arts graphiques, des *dessins dérobés* : non sans tension, ces tracés en quête d'une immédiateté et d'une authenticité poussées parfois jusqu'à la douleur se donnent rarement comme actuels. Ils se décalent, promis par l'esquisse ou, dans une écrasante majorité de cas, archivés par la photographie. Le dessin sur la peau constitue donc davantage un motif de représentation seconde qu'une pratique directe. Aussi cherchera-t-on à cerner ses résonances fantasmatiques et ses apories, avant d'examiner son traitement dans les arts visuels contemporains, en distinguant entre usages effectifs et mises en scène fictionnelles.

### **Un territoire conflictuel**

Le corpus des dessins tégumentaires s'organise autour de tensions qu'il importe de mesurer pour évaluer les enjeux de chaque œuvre, et qui expliquent à la fois la richesse du concept et ses difficultés. Non seulement la pratique renvoie à des modèles concurrents, mais elle forme un « mauvais genre », qui obéit à une temporalité particulière.

Triple, la généalogie des tracés corporels croise un paradigme naturel, une pratique cosmétique, et un marquage social « profond ».

Dans le modèle naturel, le dessin cutané est *acheiropoiete*, c'est-à-dire qu'il n'est pas tracé par une main humaine. Il forme un objet trouvé, offert au regard par les formes insolites de pigmentation ou les irrégularités cutanées que peuvent présenter certains d'entre nous. Ces différences parfois spectaculaires sont innées (ill. 1), ou acquises. En ce cas, elles peuvent être durables, et si la chirurgie esthétique tend à les rendre de mieux en mieux délébiles<sup>1</sup>, elles ont longtemps inscrit sur la peau une histoire individuelle, archivée par des rides ou des cicatrices – telles, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les marques laissées par la vérole sur les

<sup>1</sup> Cette dynamique qui transforme la peau en surface réinscriptible et effaçable est au cœur de la série américaine *Nip/Tuck*, elle-même marquée par de nombreux emprunts à l'art contemporain : sur ce point, voir H. Marchal, « Barthélémy modiste : le travail de Nicole Tran Ba Vang et ses échos publicitaires », à paraître in J.M. Devésa dir., *Plaisir, souffrance et sublimation du corps* (actes du colloque international de Bordeaux III, 8-10 décembre 2005), Bordeaux, Pleine page, 2006.

visages<sup>2</sup>. Mais elles peuvent aussi n'apparaître que temporairement, comme dans les blessures et leurs éphémères coulées de sang, et dans les stigmates religieux. Le corps, dans tous ces cas, est vu comme le principal dessinateur et coloriste. Dans ce cadre, un phénomène particulier, le dermatoglyphisme, mérite l'attention : cette réaction d'irritation anormale au contact, qui transforme la peau de certains sujets en véritable grimoire, et dont l'histoire recoupe celle de l'hystérie, a en effet fasciné la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, si le corps réactif peut fournir ici, comme au reste dans le cas de la blessure, la trace d'un geste esquissé par un homme (ill. 2), cette réaction a l'avantage de rappeler que dans toute intervention sur la peau, l'artiste, quel que soit son acte, ne contrôlera jamais qu'une partie du résultat final. Plus qu'ailleurs, le support travaille parce qu'il *vit* – un constat récurrent dans le discours des tatoueurs. Le paradigme naturel ne peut donc jamais être totalement exclu des dessins sur la peau, qui ne correspondent qu'incomplètement à l'intentionnalité d'un *dessein* préalable. Mais l'image peut dès lors aussi sembler n'être qu'un effet du hasard, voire une projection de l'observateur. Aussi a-t-on souvent cherché à déchiffrer dans ces manifestations naturelles, par surcroît, le signe d'une transcendance ou d'une causalité reconstituable, pour en faire des marques divines ou diaboliques, voire la trace des *envies* maternelles.

Les pratiques cosmétiques du maquillage, et plus encore les décorations réalisées avec du henné ou des teintures provisoires, fournissent un second modèle de dessin, cette fois temporaire, volontaire, et non douloureux. Toutefois, l'usage nous apprend que la langue use indifféremment ici des verbes « dessiner » ou « peindre » – ce qui tend à mettre en question, de nouveau, l'utilisation du mot de dessin.

Il en va de même pour le dernier paradigme, que constitue évidemment le tatouage, ornement longtemps resté permanent et douloureux, et comme tel durablement lié par l'Occident à des valeurs viriles. Le tatouage doit sa résistance au temps, on le sait, à une effraction du corps : c'est *sous* l'épiderme que sont placés les pigments. Autrement dit, non seulement la peau y joue davantage le rôle d'une vitre ou d'un glaci, mais on a affaire à un tracé au couteau, qui rejoint les pratiques de scarification, et qui pourrait dès lors être relié non pas au dessin, mais à des techniques telles que la sculpture ou la gravure (de même que certains marquages, comme le *branding*, relèvent pour leur part de l'impression).

La présence simultanée à l'horizon de la plupart des œuvres de ces trois modèles de dessin *incertain* rend difficile l'établissement de limites du genre. Les entailles que Gina Pane s'infligeait lors de ses actions, ou les coups de soleil auxquels Dennis Oppenheim s'est exposé volontairement, forment-ils, par exemple, des dessins ? Vieillir, et faire vieillir, rougir, et faire rougir, jouer des traits d'un visage, est-ce dessiner (sur) la peau ? Et un tracé quelconque peut-il rester sur la surface d'un être vivant sans faire de ce dernier le sujet d'une performance et par-là se muer en portion d'un dispositif plus vaste ? D'emblée, la localisation à même la peau des dessins semble favoriser une confusion des genres picturaux et de la terminologie.

Or cette complexité est accrue par l'histoire des pratiques: la peau n'est pas un site anodin, elle charge de connotations les œuvres qui y prennent place. Le dessin cutané fait *mauvais genre*<sup>3</sup>.

Le tatouage ne s'est banalisé en Occident que fort récemment. Grecs et Romains l'ont peu affectionné, sinon pour marquer définitivement les esclaves ou les criminels, et l'ornementation volontaire du corps a longtemps été associée à la figure du barbare (on nommait notamment les habitants du Nord de l'actuelle Angleterre les Pictes, en raison des

<sup>2</sup> Voir Barbara M. Stafford, *Body criticism. Imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*, Cambridge (USA), The MIT Press, 1992, pp. 281-339.

<sup>3</sup> Nous empruntons l'essentiel de la matière des deux paragraphes qui suivent à l'excellente monographie de Steve Gilbert, *Tattoo history : a sourcebook*, NY, Juno Books, 2000 ; et dans une moindre mesure, à Jérôme Pierrat et Éric Guillon, *Les Hommes illustrés : le tatouage des origines à nos jours*, Clichy, Larrivière, 2000 ; et à Gian Paolo Barbieri dir., *Tahiti tattoos*, Taschen, Cologne, 1998.

images dont ils couvraient leurs corps). Le christianisme a ensuite prohibé ces usages. Les marques de châtement ont été interdites par humanité, puis, plus largement, toutes les formes de tatouage, assimilées à une *défiguration* de l'image divine de l'homme – ce qui revenait à lire les dessins sur la peau comme autant de ratures sur un chef-d'œuvre. Une même condamnation a attaqué le maquillage, avec peu d'effets. En revanche, les techniques de tatouage antiques furent si oubliées que les conquistadors prirent les dessins qui couvraient le corps des Indiens pour des traces (commodes) de possession démoniaque. Les inscriptions tégumentaires deviennent alors des objets exotiques. Le voyageur européen ramène l'image des corps historiés de l'autre, puis des indigènes, échantillons vivants dont la peau déroutante fait sensation. Mais, sur un mode qui culmine au XIX<sup>e</sup> siècle, l'Occident va détruire ces cultures, qu'il associe à une mentalité jugée primitive. Pour la science progressiste, les tatouages présents chez les peuples lointains ne se retrouvent pas sans raison sur le corps des criminels : ils trahissent une intelligence frustrée, un atavisme bestial. Ils seront donc durablement associés à la délinquance<sup>4</sup>, et dans les régions colonisées, l'exceptionnelle richesse des pratiques sera combattue par les missionnaires et les représentants de l'Etat. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les cultures des dessins cutanés agonisent. Aux Marquises, le zèle civilisateur français force les îliens, dont le nombre passe de 90 000 à 5000 en moins d'un siècle, à cacher leurs tatouages et à abandonner leur reproduction.

Cette période voit paradoxalement l'émergence des premières grandes monographies sur ces pratiques et sur les codes qu'elles véhiculent, et leur adoption, en Occident, par une portion croissante de la population. La mode vient des plus hautes classes et présente un exemple typique des renversements de code par lesquels ces dernières entretiennent en permanence une distinction. Unissant le rappel des cultures exterminées à celui des pratiques antiques de stigmatisation des criminels, il n'est pas certain que l'engouement des élites intellectuelles ou politiques pour ces tracés ne traduise pas, à la manière d'un symptôme collectif, la double conscience d'une communauté de destin entre « civilisés » et « primitifs », et l'aveu de la culpabilité ressentie par les premiers<sup>5</sup>. Ce passé et ce passif donnent en tout cas au tracé sur la peau une mauvaise conscience durable. Ce dessin coupable renvoie la culture à ses franges (ill. 3) : milieu interlope ou exotisme<sup>6</sup>, avec trois conséquences fondamentales pour notre propos.

Les dessins sur la peau sont alors, certes, exposés et présentés au regard, mais *non comme des œuvres d'art*. Ils sont étudiés par les anthropologues, les médecins ou les criminologues<sup>7</sup>, ou montrés au public parmi les attractions foraines, tout *freak show* digne de ce nom se devant de proposer ses tatoués<sup>8</sup>.

En dehors de ces cas exceptionnels, le dessin cutané occidental a longtemps été caché : il devait pouvoir se dérober à la vue et s'est ainsi ancré dans le secret. D'où le titre

<sup>4</sup> Voir Jacques Delarue et Robert Giraud, *Les Tatouages du « Milieu »* [1950], Paris, L'Oiseau de Minerve, 1999 – un ouvrage complété par de nombreuses photographies, dont quatorze de Robert Doisneau. Une vaste sélection des « tatoués » de ce dernier est conservée par la Bibliothèque nationale de France et accessible en ligne sur le site <www.gallica.fr>. Sur Giraud, journaliste, et Delarue, inspecteur de police, et leur collaboration avec Doisneau, voir Peter Hamilton, *Robert Doisneau : la vie d'un photographe*, Paris, Hoëbeke, 1995, pp. 186-204.

<sup>5</sup> Simple hypothèse, cette suggestion trouve un écho dans les fréquentes accusations de masochisme adressées aux porteurs modernes de scarifications.

<sup>6</sup> Toutefois, Michel Tournier a raison de distinguer radicalement ces deux généalogies. Si en Occident, le dessin cutané rappelle que « quiconque a souffert dans un milieu misérable en gardera toujours la trace douloureuse sur son corps », dans la tradition polynésienne, en revanche, le tatouage n'a rien d'un stigmate : « Il porte une parole qui doit être harmonieuse. C'est un corps-poème » (« Quand la peau parle », in Gian Paolo Barbieri, *op. cit.*, pp. 10 et 12).

<sup>7</sup> Voir Philippe Artières éd., *À fleur de peau, Médecins, tatouages et tatoués, 1880-1910*, Paris, Allia, 2004. Voir aussi les pages que Philippe Pons consacre à la collection du docteur Fukushi Masaichi, in *Peau de brocart : le corps tatoué au Japon*, Paris, Seuil, 2000, pp. 119 et ss.

<sup>8</sup> En 1950, conduit par Giraud, Doisneau a ainsi photographié « Richardo, l'homme le plus tatoué du monde » qui, surnommé « le Gobelins vivant » par Albert Londres, vivait de sa propre exhibition. Peter Hamilton rapporte à ce sujet une série de témoignages qui soulignent les liens entre tatouage, milieu et intimité (*op. cit.*, pp. 202-203).

choisi pour cet article : contrairement aux apparences, la peau n'est pas un support d'exposition superficiel – *intus et in cute*, « dedans et dans la peau », la citation latine de notre titre, empruntée à Perse par Rousseau, pour servir d'épigraphe aux *Confessions*, lie très justement cette dernière à l'intériorité superlative qu'est *l'intime*.

Cette tension en recoupe une autre : tout dessin cutané tend à se mesurer à *un usage codifié de signes symboliques*. En d'autres termes, le souvenir des conventions qui régissaient ou régissent encore les tracés picturaux chez les proscrits ou chez les peuples étrangers fait subir aux dessins contemporains l'attraction de l'écriture<sup>9</sup>.

Les pratiques artistiques contemporaines doivent composer avec cet héritage, qui place le dessin sur la peau au centre de couples antagonistes : la modernité y rencontre le primitif, la culture d'élite la culture populaire, le privé le public, l'ici l'ailleurs, etc.

Enfin, l'ensemble des questions relatives à l'art corporel est susceptible de se rejouer autour de ces œuvres. À ce titre, il s'y ajoute une complexité d'ordre spatio-temporel : la peau est un *support fugitif*. On sait comment Pline établit l'origine du dessin : désireuse de conserver une trace de son amant qui doit s'éloigner, une jeune fille trace au charbon sur un mur les contours de l'ombre du jeune homme. Ce mythe célèbre insiste sur la conjonction entre représentation graphique et perte de la présence originale : c'est parce que l'aimé ne sera plus là en chair et en os qu'il importe d'en reporter ailleurs la figure. Le récit, adapté à la théorie classique de l'art comme *mimésis*, permet d'établir une distinction nette entre site corporel et œuvre picturale. Mais le dessin sur la peau vient précisément subvertir cette disjonction. Comme le résume parfaitement le commentaire que Lévi-Strauss donne des dessins *caduveo* dans *Tristes tropiques*, « cette chirurgie picturale greffe l'art sur le corps humain<sup>10</sup>. » Aussi faut-il, pour montrer et conserver ces œuvres, soit montrer et conserver le corps même, soit répéter, en prenant pour sujet les dessins cutanés, l'action du dessin : il faut les re-présenter. Pour son étude sur les tatouages carcéraux, en 1881, Alexandre Lacassagne place des calques sur les corps, et dans les années 30, Claude Lévi-Strauss obtient des femmes *caduveo* qu'elles peignent leurs motifs à même les feuilles de papier qu'il leur donne (ill. 4). Le dessin sur la peau doit cesser d'être sur la peau pour être appréhendé.

Cette disjonction commande l'ensemble du champ. Le dessin sur la peau est dérobé parce que, si cette localisation est son critère définitoire, il ne peut guère se présenter à nous. Il doit être volé au corps qu'il orne grâce à d'autres techniques, qui privent à leur tour le spectateur d'un regard sur l'œuvre même : il ne se possède pas. Ce statut, qui le rapproche des œuvres *in situ* comme de la performance, le rend particulièrement résistant à la reproduction, mais il le fragilise. Parce qu'elle prend chair, l'œuvre devient mortelle<sup>11</sup>. Déceptive, elle se voile et habite un retrait *mythique*, toujours désirable et toujours soupçonnable d'imposture.

## Pratiques réelles

<sup>9</sup> Les titres de Doisneau, tels « La peau de chagrin », ou « L'enlumineur », sont un des nombreux exemples de cette attraction de l'écrit.

<sup>10</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (1955), Paris, Plon, coll. Terres humaines/Poche, 1984, p. 217.

<sup>11</sup> Ce constat de fragilité forme un *topos* du discours sur les dessins tégumentaires. Jean-Thierry Maertens évoque la difficulté la difficulté d'une étude historique, « ces modes d'inscription étant quasiment perdus et les traces qui en subsistent dans les monographies ethnographiques ne livrant pas toutes les informations souhaitées » (*Ritologiques I : le dessein sur la peau*, Paris, Aubier, 1978, p. 28). Et Philippe Artières note : « Leurs histoires, [les tatoués] les ont emportées avec eux, tout en ayant pourtant pris soin de les écrire » (*op. cit.*, p. 7). Ajoutons que les dessins conservés sur des peaux séparés du corps se dégradent : les tatouages changent de couleur, passant du bleu au noir, et la peau se raidit, tendant au vélin.

Les photographies d'art représentant des tatouages archivent généralement un travail déjà réalisé par un artisan se réclamant rarement d'une fonction artistique : cette fonction est occupée par le photographe. À ce titre, elles échappent à notre champ d'investigation. En revanche, dans un nombre restreint de travaux visuels, un dessin est effectivement tracé sur un surface cutanée dans le cadre même de l'œuvre.

Exemple de témoignage incertain, Philippe Ramette a photographié en 1994 (ill. 5) un ironique *Tatouage évolutif à vie*, composé de vingt-huit lignes disposées sur un bras, selon le procédé courant de décompte par cinq (quatre verticales barrées par une diagonale). Mais chez cet artiste renouant volontiers avec les techniques de l'illusion, rien ne permet d'attester le caractère effectif du tatouage, ni la poursuite du marquage, ni la nature du décompte effectué. Alors même que le dessin, évolutif, prend en compte le statut particulier du support *vivant* sur lequel il se pose, il ne se donne que par une image seconde.

Plusieurs performances de Santiago Sierra offre un gage accru de réalité à travers l'usage de la vidéo. En 1999, dans *Ligne de 250 cm tatouée sur 6 personnes rémunérées*, des chômeurs de La Havane ont accepté de se prêter à un tatouage pour une rétribution de trente dollars (ill. 6). Le titre fait mention de cette transaction tout en insistant sur le caractère particulier du support, formé d'un collectif de plusieurs personnes. Cet échange montre l'ambivalence de la valeur accordée au tracé : alors que recevoir un dessin d'artiste constitue usuellement un gain, et que le tatoueur est normalement payé par son patient, ici le don semble constituer une perte pour les sujets, puisqu'une compensation est mise en place. Tels des modèles, des danseurs ou des figurants (ce qu'ils sont effectivement au regard de la vidéo), ils reçoivent un salaire pour le temps de pose. Mais aussi sans doute, un dédommagement pour leur perte d'intégrité physique, comme si le dessin constituait une mutilation – un écho aux condamnations sociales de la pratique. Par ailleurs, le titre souligne la fragilité de la pièce : a-t-elle été détruite dès que les participants se sont séparés, cessant de former une ligne continue de 250 cm, ou demeure-t-elle sous forme discrète, les *Stoppages-étalons* de Duchamp nous ayant appris qu'il est bien des formes possibles pour une mesure unique ? Objet problématique, le dessin ne se réduit pas à une performance sans traces, puisque les participants garderont le tatouage ; mais il sera impossible de le montrer durablement dans une institution : son existence est spectrale.

Cette fugacité est encore accrue dans le cas des coups de soleil de Guillaume Paris, puisque la peau elle-même réparera la lésion en l'effaçant (ill. 7).

Il est impossible de produire ou conserver ces trois dessins cutanés comme des œuvres, parce que leur matière se rattache au corps d'un sujet humain, dont l'échange est régi par d'importantes contraintes éthiques et juridiques<sup>12</sup>. Aussi les artistes doivent-ils se résoudre à une perte du dessin, à moins de travailler sur leur propre corps (dont ils restent possesseurs mais qu'ils ne peuvent aliéner, du moins en droit français), ou, en une stratégie inverse de séparation entre peau et personne, d'utiliser des peaux d'animaux ou des cultures biologiques.

Les deux dernières options, qui ne n'excluent pas, permettent la possession des œuvres, leur exposition du vivant du porteur, et la fabrication d'objets-reliques.

Dans le cas des facétieux porcs tatoués de Wim Delvoye, le déplacement du dessin cutané sur des cochons humanise les animaux, puisque l'une des analyses centrales de l'anthropologie considère que l'homme se marque afin de se différencier du reste des vivants<sup>13</sup>. Pourtant l'artiste a simultanément besoin de l'inhumanité de son *support* pour que l'œuvre puisse prendre corps sans trop de protestations, et le choix du suidé n'est pas anodin : porter des tatouages, dans ce jeu de miroirs, revient à être un porc – retour au

<sup>12</sup> Voir Jean-Pierre Baud, *L'Affaire de la main volée : une histoire juridique du corps*, Paris, Seuil, 1993. Cette question légale et pratique est au cœur du *Tatoué*, comédie de Denys de La Patellière (1968), dans laquelle un antiquaire (Louis de Funès) cherche à acquérir un dessin inscrit par Modigliani sur la peau d'un ancien légionnaire (Jean Gabin).

<sup>13</sup> C'est notamment la position adoptée par Michel Thévoz, *Le Corps peint*, Genève, Skira, 1984.

*mauvais genre*. Certains tatouages interviennent sur la dépouille des bêtes : peau et dessin sont alors immédiatement commercialisables (à cet égard, les dessins de Delvoye fonctionnent aussi comme les marques de propriété traditionnellement apposées sur les bêtes). Mais tout se passe comme si la nature particulière du support lui donnait une épaisseur inédite : Delvoye parle de sculpture, non de dessin (ill. 8). Certains animaux sont au contraire tatoués sous anesthésie, et si la photographie ou le film ont servi à propager leur image en l'archivant, ils ont aussi pu être exhibés vivants. Faut-il alors considérer tout l'environnement, le porc, sa vie entière, ou le seul dessin comme l'œuvre à voir ? Faut-il au contraire tenir l'animal vivant pour un *work in progress*, dans la mesure où les mêmes bêtes, une fois leurs jours achevés, sont empaillées et commercialisées ? Le cochon naturalisé, difficilement réductible à un cadre, ne forme-t-il pas l'œuvre bien davantage que le dessin en tant que tel ? Malgré le recours à l'animal, la parenté entre dessin sur la peau et performance reste active. Outre les photographies, des images préparatoires ont été exposées, esquisses des motifs à reproduire sur les porcs, ou plans d'installation, comme dans le cas d'un projet, réalisé, des poulets tatoués (ill. 9). Mais ces dessins de dess(e)ins s'offrent de nouveau comme l'image d'un tracé reporté : ils se placent en amont du geste graphique final et pourraient, comme dans la série antérieure des animaux *tattoués* de Guillaume Paris, qui reproduit des logos zoomorphes connus sur la dépouille des animaux correspondants, ne jamais dépasser le stade du papier (ill. 10).

À l'inverse, chez Art Orienté objet (Marion Laval-Jantet et Benoît Mangin), ce sont des représentations animales qui sont tracées sur le corps des artistes, sur celui de tiers, ou sur une peau cultivée. Dans cette démarche proche de l'art biologique, le dessin cutané est utilisé comme un symbole des modifications biotechniques contemporaines : il cherche à susciter un débat sur le statut du vivant. La photographie *Trying animals on me* (ill. 11) montre le buste de Marion, recouvert de décalcomanies à motifs animaliers, qui valent comme métaphores d'une hybridation interspécifique : l'humain s'essaye ici à différents devenir-animal possibles. Mais une telle image mobilise l'histoire polychronique de toute représentation du corps. Employant l'un des motifs favoris du tatouage<sup>14</sup>, elle renvoie à la notion de totem, en un heurt entre post-humanité et posture primitive qui s'accroît dans les pièces employant des cultures de peau, humaine ou animale. Comme dans *Astrid*, le support est séparé du corps complet, mais, présenté dans des boîtes de Pétri, il reste ici vivant (ill. 12). Ce procédé annule les connotations morbides associées aux dépouilles. Il permet aussi des dispositifs d'exposition inédits et des propositions de consommation nouvelles, puisque les collectionneurs sont invités à s'implanter ces échantillons. L'art lui-même devient alors un totem, une image assimilable à la surface identitaire de son propriétaire, en un rêve de greffe qui reste toutefois impossible, en raison des risques sanitaires. Enfin l'usage, dans certaines de ces cultures, de cellules issues des deux membres du couple joue avec le paradigme de l'œuvre-enfant ou incarnation de son auteur : ce que le public peut ici posséder, c'est un dessin, et un fragment réel, et potentiellement immortel<sup>15</sup>, des corps créateurs.

Cependant, cette immortalité est celle de la peau cultivée, non du tracé, que sa croissance déformera<sup>16</sup>. Car tout dessin sur la peau vivante est fondamentalement *mobile* – une plasticité engendrée par celle de son support. Dans *Clonie* (1999), Art Orienté objet montre un homme couché, portant sur le cou la reproduction d'une planche anatomique des réseaux sanguins sous-jacents. Le titre suggère un commentaire ironique sur nos angoisses face au clonage humain (lié à l'image de fermes humaines où des doubles joueraient un rôle

<sup>14</sup> Voir Steve Gilbert, *op. cit.*, p. 11.

<sup>15</sup> Pionnier de la culture de tissus *in vitro*, le chirurgien Alexis Carrel, prix Nobel de médecine en 1912, se rendit célèbre dès 1907, en France, d'où il était originaire, et aux États-Unis, pour ses cultures de cellules nerveuses de poulet, qui passionnèrent l'opinion parce que la souche, maintenue dans un liquide nutritif fréquemment renouvelé, et survivant par division successive bien après la mort de l'animal donneur, avait précisément été qualifiée d'immortelle.

<sup>16</sup> Cette déformation programmée est au cœur des *Biotopes* d'Eduardo Kac, qui dessine ou écrit sur des cultures organiques en incluant dans ce projet l'évolution du support et les défigurations qu'elle ne manquera pas d'imposer aux tracés initiaux (voir E. Kac, « Biopoésie », [2003] *Formules*, n° 10, 2006, pp. 425-430).

de stock d'organes de substitution). Mais le terme scientifique désigne une contraction musculaire convulsive – une allusion au mouvement du corps qui souligne les limites de la photographie qui en fixe l'image.

La mobilité des membres permet en effet des relations variées entre les différents éléments graphiques qui s'y posent : dès que le dessin se met à occuper une portion mobile, comme le cou (soumis de surcroît à des pulsations), il devient un *dessin animé*. Non seulement il s'inscrit sur un espace courbe, où les parallèles peuvent se croiser, et les segments distants se conjoindre, mais il dispose d'un statut d'image-temps que dérobe sa fixation photographique. Le dessin cutané gagne ainsi une double articulation qui le rapproche du langage. Ses éléments sont à la fois signifiants en tant que tels, et par la composition topique qu'ils forment avec les éléments – organiques ou graphiques – qui les entourent.

Les spécialistes de la culture du tatouage ont relevé de nombreuses formes de jeux associant images cutanées et zones corporelles. Par exemple, la représentation d'un visage ou d'un corps de femme sur le dos d'un détenu masculin signale son rôle de partenaire sexuel passif, car l'image est ici vouée à doter le corps sodomisé d'un genre féminin lors de l'échange, et on connaît bien sûr, dans un autre registre, le tracé des mots *love* et *hate* sur les poings de Robert Mitchum, dans *La Nuit du chasseur*. Mais les cas les plus intéressants sont ceux qui permettent d'obtenir différentes dispositions des éléments graphiques eux-mêmes, comme dans la forme assez courante de tatouage qui consiste à écrire un mot en inscrivant alternativement ses lettres sur les doigts de chaque main, de façon à ce que le syntagme n'apparaisse que si celles-ci sont réunies. Cette possibilité a été particulièrement exploitée par les artistes russes Gerlovin et Gerlovina dans leurs dessins cutanés provisoires. Dans *Serpent* (1989), la représentation de la gueule du reptile coïncide avec la bouche de Gerlovina. Plus souvent, le couple utilise des mots ou des signes symboliques dont les articulations engendrent des effets de sens variables. Dans *Be-lie-ve* (ill. 13), le jeu des cheveux permet de lire ou non le mentir (*lie*) dans le croire (*believe*). Dans *Myself*, le tracé sert d'unificateur entre les corps tout en soulignant les risques de la rupture (ill. 14). Comme le note Linda Weintraub, ces images mettent en cause la labilité du langage, en suggérant une constante recombinaison possible des tracés portés par les corps<sup>17</sup>.

Mais elles conduisent également à réfléchir aux rapports étroits entre inscriptions corporelles et écriture, d'autant qu'une des conséquences inattendues de la mondialisation du marché de l'art a consisté à diffuser des images où des textes tracés sur le corps restent illisibles pour une partie du public qui, faute d'en maîtriser la langue, ne peut les aborder que comme des formules cryptiques ou des dessins non référentiels<sup>18</sup>.

Ces images renvoient massivement aux pays, asiatiques ou arabes, où une tradition calligraphique a justement maintenu poreuse la frontière entre les deux formes du *graphein*, et elles permettent à ce titre de poursuivre la réflexion dans de nouvelles directions.

On suivra un premier fil à partir du travail mené dans *The Pillow book* par Peter Greenaway, un réalisateur dont on connaît les liens avec le milieu artistique. Ce long-métrage, sorti en 1995, met en scène une calligraphe dont les relations érotiques incluent de longues séances d'écriture sur le corps de ses amants (ill. 15). La peau de son compagnon décédé ayant été tannée et transformé en livre par un éditeur homosexuel, elle cherche à le récupérer en envoyant à ce dernier une succession de messagers masculins, qui ne parlent pas, mais portent à différents endroits de leur corps des missives qui forment à leur tour

<sup>17</sup> Voir Linda Weintraub, *Art on the edge and over*, Litchfield, Art insights, 1996, pp. 237-241.

<sup>18</sup> Comme le souligne justement Katrin Bettina Müller, en Occident, « les calligraphies sur le visage, les pieds ou les mains des femmes photographiées [par Shirin Neshat] ont été perçues comme des décorations, mais pas comme des vers tirées de poésies contemporaines composées par des femmes en farsi, sa langue maternelle. Ce n'est que quand les photographies auront rejoint les deux cultures que leur sens pourra pleinement se développer » (K. B. Müller, « Away overseas », s. d., <[www.culturebase.net/artist.php?122](http://www.culturebase.net/artist.php?122)>, nous traduisons de l'anglais).

autant de livres. Comme toujours chez Greenaway, l'œuvre appelle de multiples interprétations, mais elle offre avant tout un exemple de la valeur autoréférentielle donnée au motif des tracés cutanés dans les arts visuels. En effet, le film propose une fable sur son propre support, puisque la pellicule est, étymologiquement, *pellicula*, la petite peau<sup>19</sup>. Or, à ce jeu, nous sommes plus généralement invités à penser tout support graphique comme un substitut provisoire de la peau du récepteur qu'il s'agira de toucher. Aussi les images de Greenaway peuvent-elles être rapprochées de *A feed-back situation* de Dennis Oppenheim, une performance dans laquelle l'artiste trace un dessin sur le dos de son fils, en lui demandant de le reproduire sur son propre dos (ill. 16). L'enfant traceur, et les possesseurs des corps historiés par l'héroïne du *Pillow book*, offrent des figures du spectateur et la relation esthétique – littéraire, picturale ou audiovisuelle – apparaît comme un processus de collaboration entre deux sujets, pensé sous forme de rapport charnel. Ici, dessiner sur une peau devient un discours d'incarnation du regard, parce qu'en déportant l'inscription du visible sur le reste du corps, en évitant l'œil, le geste signale la participation d'une profondeur de tout l'organisme dans la vision.

Le même motif de l'écriture peut toutefois servir un tout autre propos, sans cesser de commenter notre rapport aux discours et aux représentations qui nous entourent. Autre histoire de cochon, dans la performance *Cultural animal* (ill. 17), le Chinois Xu Bing a fait saillir une figure masculine aux traits asiatiques, le corps peint d'idéogrammes, par un verrat vivant, couvert pour sa part d'un texte anglais, le tout sur un lit de magazines. Le dispositif semble traduire en termes de corps l'affrontement de deux systèmes de pensée et déplacer sur le plan de l'espèce la rencontre des cultures. Toutefois, une telle lecture n'est pas suffisante, car le titre de l'œuvre renvoie aussi à la trajectoire de l'artiste, qui, né en 1955, a connu la terreur d'une révolution précisément *culturelle*. Les corps couverts de signes, assignés à un système idéologique national en vertu de l'écriture visible à leurs surfaces, qui les identifie géographiquement, dialoguent dès lors avec la réflexion contemporaine qui, s'inspirant parfois de manière simpliste des travaux de Foucault ou Clastres, assimile l'organisation sociale, voire l'ensemble de la production discursive d'une communauté, à une entreprise de marquage des sujets<sup>20</sup>. C'est donc aussi cette violence première, liée à toute institution et constitutive de la notion même d'identité, que signaleraient, à la surface de chaque peau, les fragments de texte ou les signes symboliques. En reproduisant de manière concrète la métaphore, Xu Bing rendrait visible un processus généralement masqué – et il appliquerait, au fond, un programme iconographique tiré des figures mobilisées par Clastres, Foucault ou leurs successeurs. Mais puisque lui-même reproduit sur le corps ce tatouage, il affirme également que l'art n'échappe pas à ce processus, et renvoie ses propres *dazibao* de chair à un exercice de contrôle. C'est encore, plus violemment, le propos du court-métrage de Théo van Gogh, *Submission part 1* (2004) – considéré comme le motif de l'assassinat du réalisateur hollandais. Une voix off féminine y demande compte à Allah, en anglais, des humiliations imposées aux femmes par les hommes au nom d'un extrait du Coran que l'on peut lire à l'image, en arabe, sur le dos d'une mariée. Le verset expliquerait, d'après les traductions que nous avons pu en lire, que l'homme peut prendre la femme à tout

<sup>19</sup> Cet aspect a été bien étudié par la critique, notamment par Rosa Olivares, dans l'importante livraison d'*Exit* consacrée à la photographie des marques sur la peau, « Sober la piel/On the skin », *Exit*, n° 2, 2001.

<sup>20</sup> Pierre Clastres utilise le récit de *La Colonie pénitentiaire*, de Kafka, qu'il rapproche des tatouages des camps et des goulags, pour noter que « toute écriture est indice de loi » et que l'inscription de cette dernière porte sur les corps, d'une façon qu'il juge aliénante dans l'État moderne (*La Société contre l'État*, Paris, Minuit, 1974, pp. 152-153). Et l'on sait que Michel Foucault parle de bio- ou de somato-pouvoir pour qualifier la manière dont « le pouvoir s'est avancé dans le corps » (« Pouvoir et corps » [1975], *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001, t. I, p. 1623). Mais Clastres ne réserve pas cette violence légiférante au seul monde moderne : dans les sociétés primitives, il en fait au contraire un éloge ambigu à travers les scarifications. Foucault, pour sa part, insiste sur le caractère constamment mobile des rapports entre corps individuel et pouvoir, parlant de jeu et d'une lutte indéfinie, et rejetant une « conception purement négative du pouvoir » (« Les rapports de pouvoirs passent à l'intérieur des corps » [1977], entretien, *id.*, t. II, p. 229).

moment, en dehors de ses périodes menstruelles. L'énonciation du texte saint est rapprochée du son du fouet, dont on entend les coups, et dont les traces apparaissent sur le corps inanimé de la mariée dans les images finales – une superposition des modèles de tracé fournis par la cicatrice, par l'écriture et par la peinture, qui suggère un même type d'équivalence entre discours de la loi et blessure que dans *La Colonie pénitentiaire* de Kafka. Là où, chez Greenaway ou Oppenheim, le motif du corps support permet de réfléchir à l'ensemble de la communication esthétique, ces images l'utilisent pour dénoncer un formatage biosocial.

On retrouve ces enjeux, et notamment les deux thèmes majeurs du devenir biologique et politique des corps, dans les œuvres contemporaines qui *montrent* un dessin sur la peau, mais dont la réalisation n'inclue pourtant pas de tracé effectif sur une peau.

### Fictions critiques

Ces œuvres reposent en partie sur une imposture : à l'incarnation du tracé cutané, elles opposent une forme d'ironie fondée sur le recours au virtuel ou à une dissociation du tracé et de l'épiderme, dont certaines des valeurs liées au dessin sur la peau font les frais.

Un premier ensemble de travaux joue de la double facticité du dessin et du support cutané : ce ne sont pas des dessins, et il montre une peau qui ne subit aucun acte graphique au sens propre.

Katherine Du Tiel élabore des photographies obtenues en projetant des images anatomiques sur le corps de modèles vivants (ill. 18). Comme dans *Clonie*, la peau sert de support à l'image de la profondeur organique qu'elle masque, mais elle se réduit ici à un écran. Or le dispositif s'accompagne d'une dissociation qui dénonce l'écart entre le dessin scientifique et la réalité qu'il figure : l'image du dos est projetée sur un flanc, celle du dessus de la main écorché est reçue par une paume, etc. La représentation savante, reportée sur les corps, ne les dévoile donc plus : moyen de grimer la peau, elle cache son contenu en prétendant l'exhiber. Le dessin des écorchés devient un habit supplémentaire, son adéquation à la réalité des corps est mise en crise, et les valeurs héroïques associées au tatouage, cette inscription incisive, sont moquées.

Il en va de même dans le travail de Daniele Buetti, dont les images montrent des peaux violemment marquées par l'incision du nom ou du logo de marques connues (ill. 19). Ces photographies doivent être rapprochées des œuvres de Xu Bing ou van Gogh. Mais on sait que l'artiste s'est contenté de créer ces cicatrices en les griffonnant au dos de pages de magazine : ce sont des dessins sur des *images* de peau. Quant au photographe de mode Matthieu Deluc, il détourne également le modèle de la marque ou du stigmaté imposés aux animaux et aux esclaves, en remplaçant le signe attendu par des logos similaires<sup>21</sup>. Il me semble que ce recours ostentatoire au factice contamine le sérieux d'une lecture d'inspiration foucauldienne de ces images : la *fashion victim* est tournée en dérision, mais pas moins que les interprétations réductrices des métaphores du biopouvoir. Une même distance critique travaille une autre image de peau recouverte de signes : *Speechless* de Shirin Neshat (ill. 20). Ici, l'interprétation politique paraît justifiée, dans la mesure où l'écriture, difficilement lisible, est volontiers associée à un écran qui voilerait partiellement le corps des femmes. Mais cette lecture est biaisée par nos propres préjugés : conditionnés par cette même grille d'interprétation, nous ne nous soucions pas de connaître la teneur des textes (en l'occurrence, des textes en farsi signés de poétesses contemporaines). Ne pas fournir de transcription, pour l'artiste iranienne, revient à nous laisser traiter les graphies comme un dessin symbolique d'une oppression – soit à nous renvoyer à notre peu de souci de lecture

<sup>21</sup> Voir <[www.matthieudeluc.com](http://www.matthieudeluc.com)>, section « personal ».

de l'Autre, et par-là, à notre propre forme de cécité face à un discours que nous ne nous donnons pas les moyens de recevoir<sup>22</sup>.

Enfin les travaux de Buetti ou Deluc relèvent aussi d'une logique post-humaine plus nettement à l'œuvre dans une image comme la première *Reconfiguration / Self-hybridation précolombienne* d'Orlan (ill. 21). Dans cette création numérique, le visage de l'artiste, déjà soumis à de réelles interventions chirurgicales destinées à faire de son corps le site et la matière d'un travail plastique, est modifié pour prendre une apparence pétrée, donner au nez une forme différente, et imiter des éléments relevés sur un masque précolombien : la scarification du front et des tracés de couleur rouge. Cet autoportrait rappelle, volontairement ou non, la célèbre « Salomé tatouée<sup>23</sup> » de Gustave Moreau, une toile sur laquelle l'héroïne biblique présente un corps également parcouru de dessins empruntés à d'autres civilisations, et comme dans ce tableau, le procédé réduit l'écart entre la peau et le support de l'ensemble de l'image. Comme l'ensemble des portraits de cette série, l'image d'Orlan ne vise pas à tromper. Elle propose un mélange de critères de beauté allogènes pour mettre en question l'universalité de ces derniers. Mais une part importante du public tend à s'interroger sur la réalité des modifications numériques : tout se passe comme si, Orlan s'étant déjà soumise à des procédés chirurgicaux, on acceptait la crédibilité d'autres interventions, alors que les self-hybridations présentent d'une image à l'autre des variations incompatibles ou des transformations rigoureusement irréalisables. Le recours au virtuel suscite donc chez le récepteur une incertitude typique du régime d'existence contemporain des corps : nous ne savons plus ce que ces derniers peuvent devenir, ni de quoi ils sont capables, et c'est ce même effet qu'induisent Deluc ou Buetti : le dessin sur la peau est ici un dessin sur notre capacité à *designer* nos corps. S'il est critique, c'est parce que, comme chez Neshat, il implique une dimension inquiétante : au discours facilement normatif qui relie marques corporelles et pressions sociales, il renvoie la question du choix conscient des individus.

Une seconde forme de détournement du dessin sur la peau consiste à déplacer les techniques de ce dernier sur un support traditionnel, comme dans certaines œuvres de Jean-Luc Verna. Dans ses autoportraits photographiques, ce dernier, dont le corps est abondamment tatoué, prend des poses communes à des œuvres d'art canoniques et à la gestuelle de certaines stars du rock. Ce jeu soulève la tension entre soi et autre qui régit l'usage général du tatouage, oscillant entre conquête d'une marque identitaire propre et signe d'appartenance clanique, voire masque permanent. C'est un corps déjà en représentation qui se charge de représenter deux référents opposés, en un heurt entre culture populaire et images nobles. Or cette opposition est directement évoquée par Verna pour motiver l'emploi des fards et du transfert dans ses dessins (ill. 22). Ici encore, le geste introduit une équivalence entre peau et feuille : dessiner sur papier avec les techniques de l'ornementation corporelle n'est que le reflet inverse du traitement de la peau comme surface d'inscription graphique. Toutefois, ce déplacement vise à une critique de l'art comme production de valeur. Le dessin réclame par ce mélange le statut d'image indigne ou interlope associé aux tracés cutanés. « Je passe mon temps à tuer mes dessins, explique Verna. Je n'ai pas envie de dire : "regarde comment je te l'ai torché celui-là, quelle superbe habileté!". Alors je le calque, photocopie, transfère, je tue la vivacité du trait. Reste une macule pourrie, un tatoo émoussé<sup>24</sup> ».

Cette mise à distance du (bel) art opère, de manière générale, dans les œuvres qui déplace le dessin sur la peau. Elles imposent au récepteur un mouvement centrifuge, au sens où, loin de se glisser dans un horizon d'attente univoquement esthétique, elles tendent à tisser un lien avec des pratiques réputées extra artistiques. Elles manifestent ainsi une forme de hantise du dessin, entre rémanence et exécution, hommage et profanation. Ce

<sup>22</sup> Voir Katrin Bettina Müller, art. cit.

<sup>23</sup> Gustave Moreau, *Salomé dite Salomé tatouée* (± 1874), huile sur toile, 92 x 60 cm (Musée G. Moreau).

<sup>24</sup> Texte accessible sur le site <jlverna.online.fr>.

dernier est soumis à des parasitages dont le recours à la broderie, une pratique réputée féminine comme le maquillage, offre un ultime exemple. Dans les images retravaillées numériquement de Nicole Tran Ba Vang (ill. 23), les points se piquent à même la peau. L'artiste suggère ainsi une transformation de l'épiderme en paroi décorative, une homologie soulignée par l'utilisation de motifs similaires pour les meubles ou les surfaces qui soutiennent les modèles. Mais la broderie mime la couture chirurgicale des cicatrices, renvoyant à la scarification. Le dessin floral et le caractère féminin des modèles font songer au henné. L'effet de camouflage rappelle les peintures guerrières, et cette superposition du mobilier et des figures humaines convoque aussi un *topos* de l'anthropologie des dessins tégumentaire : le constat de la parenté entre les ornements appliqués aux êtres et aux choses dans les cultures dites primitives. Enfin, ce travail d'aiguille se rapproche de la technique du tatouage. Devant les formes ou techniques expérimentales inventées pour coloniser les surfaces tégumentaires et y accrocher des traits, nous utilisons ces pratiques existantes à titre de point de comparaison ; mais la construction de ces paradigmes mine l'autonomie de la sphère artistique. Fragment corporel, la peau entraîne l'œuvre et les beaux-arts avec elle vers le carnivalesque bakhtinien, comme dans le jambon brodé de Delvoye (ill. 23).

Sur ce dernier tour de cochon et comme les dessins qui ont été évoqués, on comprendra donc qu'à notre tour nous nous déroberions, du moins à l'exercice de la conclusion.

#### Légendes des illustrations :

1. Enfant noir albinos, gravure d'après Jacques de Sève in Buffon, *Histoire de l'homme* (1749).
2. Exemple de dermatoglyphisme.
3. Philippe Revelli, reportage *Maras du Salvador : derrière la violence* (2003) « La police de l'aéroport d'El Salvador, explique l'auteur, photographie les tatouages d'un Salvadorien expulsé des Etats-Unis et membre d'un des gangs de Los Angeles ». L'image saisit et condense les connotations dont fait l'objet un tel dessin sur la peau, simultanément signal viril, code voyou, ébauche autobiographique et marquage identitaire. Dans sa mise en abyme, la photographie montre aussi le regard policier dont ces tracés font l'objet, tout en s'en démarquant par le jeu des diagonales.
4. *Femme caduveo, Peinture faciale* (1935-1939), dessin réalisé à la demande de Lévi-Strauss et reproduit dans *Tristes tropiques* (1955).
5. Philippe Ramette, *Tatouage évolutif à vie*,
6. Santiago Sierra, *Ligne de 250 cm tatouée sur 6 personnes rémunérées* (1999), vidéo.
7. Guillaume Paris, *Untitled* (1992). Coups de soleil sur corps. Photographie couleur.
8. Wim Delvoye, *Astrid* (2002) sculpture : peau de cochon tatouée, boîte plexi, 180 x 170 x 6 cm.
9. Wim Delvoye, *Study for tattooed chickens* (1995) aquarelle, crayon, 64,5 x 49,7 cm.
10. Guillaume Paris, *Untitled (Bunny)* (1989) encre sur papier, cadre 20 x 15 x 2 cm.
11. Art Orienté objet, *Trying animals on me* (1996).
12. Art Orienté objet, *Skin culture* (1996), boîtes de Pétri, peau humaine ou animale.
13. Rimma Gerlovina et Valeriy Gerlovin, *Be-lie-ve* (1990), photoglyphe, 122 x 122 cm.
14. Rimma Gerlovina et Valeriy Gerlovin, *Myself* (1988), Polaroid.
15. Peter Greenaway, *The Pillow book* (1995). Photographie : Marc Guillaumot.
16. Dennis Oppenheim, *A feed-back situation* (1971), série *Transfert drawings*,
17. Xu Bing, *Cultural animal* (1994), mannequin et porc mâle recouvert de caractères, installation, 150 x 500 x 500 cm.
18. Katherine Du Tiel, *Spine/Back*, série *Inside/Outside* (1994), tirage argentique, 102 x 76 cm (noter, en haut de l'image, l'aréole du buste qui sert de surface de projection).
19. Daniele Buetti, *Looking for love* (1997-98), photographie, 100 x 70 cm.

20. Shirin Neshat, *Speechless*, série *Women of Allah* (1996), encre et crayon sur tirage argentique, 124,5 x 91,4 cm.
21. Orlan, *Refiguration / Self-hybridation précolombienne n°1* (1998), cibachrome, 100 x 150 cm, aide technique au traitement numérique : P. Zovilé.
22. Jean-Luc Verna, *Grossesse cosmétique* (1997), transfert de dessin sur papier ancien rehaussé de crayons et de fards, 26 x 34 cm.
23. Nicole Tran Ba Vang, *Belinda*, *Collection Automne/Hiver 2003/2004* (2003), photographie couleur, montage Diasec sur Dibond, 120 x 120 cm.
24. Wim Delvoye, *Jambon brodé : main de Fatma* (2003), C-print sur aluminium, 125 x 100 cm.