

Barthélemy modiste : le travail de Nicole Tran Ba Vang et ses échos publicitaires

Hugues Marchal – UMR 7171 (Université Paris III Sorbonne nouvelle – CNRS)

En 2000, dans *Sans titre 01* (série « Collection Automne/Hiver 2000/01 »), une photographie retravaillée numériquement, Nicole Tran Ba Vang met en scène un couple de mannequins, face à face, torse nu¹. L'homme a glissé les doigts de la main gauche sous la peau du buste de sa compagne, et il la ramène à lui, comme s'il tirait le col d'un tee-shirt, pour plonger son regard sous la surface. Le bord inférieur de ce vêtement de peau se distingue nettement du ventre, incitant à ne voir dans sa matière qu'une imitation du tégument, un trompe-l'œil. Mais la partie supérieure du buste ne présente aucune solution de continuité comparable. Là, des plis, sur le sein et à la jonction des épaules, témoignent au contraire de la force de la traction exercée sur la peau réelle. Bref, ce qui en bas semble une étoffe posée sur le corps, apparaît en haut comme sa surface même.

Effeuilage sans sang ni violence, le tout n'évoque pas l'agression. Le geste de l'homme est discrètement érotique, les doigts qui se glissent sous une gaine de peau suggèrent l'image atténuée d'une caresse génitale. La jeune femme regarde son propre décolleté avec une sérénité qui peut faire songer à l'iconographie du Christ ressuscité laissant Thomas placer son doigt dans la plaie qu'il porte au flanc. Surtout, la photographie rappelle que, dans le discours commun, de nombreuses expressions valorisantes font de l'habit bien taillé ou de certaines crèmes cosmétiques une « seconde peau », ou le secret d'une « peau neuve », capable de donner une nouvelle identité sociale. Pourtant, traiter un tel motif sur ce ton, emblématique du travail de Tran Ba Vang, constitue une innovation, que rend sensible une confrontation entre les œuvres réalisées par l'artiste, la tradition qui la précède, et les images qu'elle a pu à son tour inspirer. Car rechercher dans l'histoire des représentations les occurrences antérieures du geste mis en scène dans *Sans titre 01* lui découvre une généalogie dérangeante, au point que la comparaison verbale positive, tout en relevant des lieux communs du discours de la mode, a longtemps semblé ne guère pouvoir être transposée littéralement, sans malaise, par les arts visuels. Par contraste, le travail de Tran Ba Vang, marchande à façons de vêtements et sous-vêtements en épiderme, en apporte des images désirables – un déplacement qui motive le nombre important des échos, revendiqués ou non, que cette œuvre plastique a trouvés dans l'espace publicitaire.

Ce double phénomène de transformation (des scènes de martyres aux images agréables de l'artiste, d'une part, et des œuvres de l'artiste au champ promotionnel, d'autre part) permet de mesurer à la fois l'impact public d'une démarche de création autonome, et une mutation du regard collectif : l'évolution d'une forme particulière de représentation du corps souffrant.

Atroces écorces

Figurer la peau comme un vêtement, retirable ou endossable à loisir, a longtemps reçu une résonance sinistre, en littérature comme en arts visuels. Un important héritage iconographique associe la figuration effective de l'habit de peau à

¹ On retrouvera la majorité des images de l'artiste sur son site : <www.tranbavang.com>.

des représentations profondément dysphoriques : des visions de torture, liées à la figure de l'écorché. S'habiller de peau humaine, ou inciter d'autres à le faire, constitue l'apanage d'êtres mauvais, et seules les victimes de sévices atroces peuvent dépouiller, au prix de leur vie, une enveloppe aussi essentielle.

Théophile Gautier décrit l'horreur d'être vêtu de la peau d'un autre, dans un conte fantastique de 1856, *Avatar*. Passionnément épris d'une comtesse mariée mais amoureuse de son époux, le héros, Octave, obtient, par le truchement d'un mystérieux médecin, d'échanger son corps avec celui du mari heureux. Mais « en gantant la peau » de son rival, selon la formule de Gautier, il découvre qu'en « volant la forme d'un autre, on s'expose à de rudes déconvenues² ». En effet, l'habit ici ne fait pas le moine. La comtesse soupçonne la manipulation, et Octave devra accepter de rendre son corps à l'époux légitime. Quant à ce dernier, se réveillant « âme étrangère sous l'épiderme³ » d'Octave, et prenant seul la mesure de cette substitution, il manque de basculer dans la folie et se pense victime d'un démon. Moyen pour Gautier de rappeler une longue tradition associant possession corporelle et diablerie, cet esprit plongé dans « l'étrange prison » du « corps d'un autre⁴ » fait de son remplaçant un « vampire », une « larve menteuse », un « brucolaque » (sorte de cadavre revenant à la vie), ou une « empouse » (spectre envoyé par Hécate). Enfin Gautier évoque le mythe de Nessus, ce centaure dont la dépouille, revêtue par Hercule, conduira le héros à la mort.

Autre exemple, en 1899 Mirbeau met en scène, dans *Le Jardin des supplices*, un expert bourreau dont la torture consiste à découper, « parfait tailleur », la peau du condamné, jusqu'à ce qu'elle « ne [tienne] plus à ses épaules que par deux petites boutonnières », à la façon d'un « *mac-farlane*⁵ », au fil d'une description qui insiste sur l'horreur de la mutilation ainsi opérée. Même sentiment d'abjection chez Nathalie Sarraute. Dans son autobiographie, publiée en 1983, elle évoque longuement les terreurs qu'elle a éprouvées, dans les années 1910, enfant, à la pensée de « gants de peau humaine⁶ » – ceux que portaient au cinéma Fantômas. Ce souvenir, qui lie l'habit de peau à la figure du criminel, doit probablement être rapproché de l'image, bien postérieure, des peaux de déportés traitées comme des cuirs animaux dans certains camps de concentration nazis.

La terreur reste vivace : en 1991 encore, lointain écho à Fantômas, le tueur en série du *Silence des Agneaux* (1991), dépeçant ses victimes pour se coudre, à partir de leurs peaux, une enveloppe féminine, s'avèrera un autre atroce tailleur en chair humaine⁷.

La création picturale tend à actualiser ce type d'association, et non les versions positives de la métaphore. Le thème de la peau comme vêtement est associé à des figures visuelles de martyrs ou d'écorchés.

Dans la mythologie antique, le satyre Marsyas est dépecé vif par Apollon pour avoir voulu se mesurer à lui avec sa flûte. Quoique ce châtiment cruel ait pu être interprété positivement, comme un geste d'humanisation de la part du dieu, qui

² Th. Gautier, *Avatar* [1856], in *Contes et récits fantastiques*, éd. A. Buisine, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 401.

³ *Id.*, p. 384.

⁴ *Id.*, p. 385.

⁵ O. Mirbeau, *Le Jardin des supplices* [1899], éd. M. Delon, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991, p. 203.

⁶ N. Sarraute, *Enfance* [1983], Paris, Gallimard, coll. Folio plus, 1995, p. 245.

⁷ Nous laissons volontairement de côté *Les yeux sans visage*, de Franju (1954), et d'autres œuvres qui soulèvent la question spécifique du masque de chair, car la face humaine n'est jamais l'objet des interventions de Tran Ba Vang, ce qui confirme le lien étroit entre sa démarche et la problématique de l'habillement.

élèverait le satyre en le libérant de sa part la plus animale, ou comme une image des souffrances du créateur, la scène reste un acte de torture, souvent représenté comme tel, dans des images qui suggèrent et nient tout à la fois la comparaison entre vêtement et peau. Dans le célèbre tableau de Ribera (*Apollon écorchant Marsyas*, 1637, Musée royal, Bruxelles), la chlamyde flottante d'Apollon et la peau retournée de la cuisse de Marsyas, forment au centre de l'image un même drapé rosâtre, et le geste d'Apollon, glissant ses doigts sous la peau du condamné, est très proche de celui de l'homme de *Sans titre 01*. Ici, cependant, le visage déformé par le cri du malheureux écorché s'oppose à l'impassibilité du dieu – un contraste également à l'œuvre, par exemple, dans un groupe d'ivoire d'Adam Lenckhardt (*Le supplice de Marsyas*, 1644, Bayerisches Nationalmuseum). On y retrouve la souffrance hurlante de la victime, et le rapprochement visuel auquel invite une similitude de traitement de la peau détachée, plaquée contre le tronc de l'arbre auquel Marsyas est lié, et sa tunique, posée sur une branche. On assiste à un sacrifice *in vivo* : la peau ne peut être dévêtue comme un vêtement sans que le supplicié, précisément et comme le dit bien l'expression, n'y laisse sa peau⁸.

Pendant sacré de Marsyas, la figure de saint Barthélemy peut sembler offrir un modèle plus apaisé de l'écorchement, puisque sa torture y constitue une promesse de salvation et un signe d'élection divine. Mais pour obtenir ce résultat et rendre sa mort enviable, les représentations de la mort de l'apôtre tendent à masquer les chairs. Le contraste entre le Marsyas de Ribera et son *Martyre de saint Barthélemy* (1644, Museu Nacional d'Art de Catalunya) est à cet égard révélateur. Dans la scène mythologique, l'ouverture du corps est à la fois relativement avancée (une surface importante de chair est découverte), et placée au centre de la composition. Apollon et le satyre sont opposés par un ensemble de traits : la tête du dieu se tend vers le ciel, celle de Marsyas vers la terre ; le dieu drape de rouge sa chair blanche, le satyre vêtit d'un blanc cutané sa chair rouge ; Apollon ferme les lèvres, l'autre crie. Ces oppositions s'annulent ou s'inversent dans la seconde scène. Barthélemy lui aussi perd dans sa peau un manteau : le drap qui le couvre se défait en même temps qu'il est écorché. Mais Ribera fige le visage du saint, yeux révoltés, dans une posture extatique, et c'est le bourreau qui montre ses dents. Couché latéralement, la tête au-dessus des pieds, bras écartés en croix, Barthélemy se fait médiateur entre la terre et un ciel dont l'accès passera par la souffrance et le dépassement de la chair, comme le souligne sur la *verticale* de son bras levé vers la nue, le début de l'écorchement. Surtout la scène religieuse est dominée par un drapé d'étoffe blanche, sans rien du manteau sanglant qui entourait Apollon sept ans plus tôt, et la rougeur du corps interne, dont l'exposition est à peine entamée, ne forme plus qu'une faible tache, périphérique (dans la version de 1630 du Prado, la blessure est même masquée par la main du bourreau). Le corps de Barthélemy, lumineux, est ainsi déjà corps de gloire : il se montre moins diminué que reconstitué. Cette stratégie apparaît avec évidence dans les images qui le montrent une fois le martyr consommé, puisque le saint y arbore sa dépouille, ou un simple couteau, sans être traité lui-même comme un écorché. Il en va ainsi du célèbre détail du jugement dernier de Michel Ange (1535/41, Chapelle Sixtine) : Barthélemy laisse pendre son enveloppe ancienne vers le sol, sans se montrer le moins du monde entamé par

⁸ Sur Marsyas et pour compléter ces remarques, on se reportera aux travaux de Stéphane Dumas, et particulièrement à « Der Marsyas-Mythos, ein Bild Paradigma », trad. du fr. W. Kukulies, in U. Renner et M. Schneider dir., *Häutung, lesarten des Marsyas-Mythos*, Munich, Fink, 2006, pp. 263-289, et « Le mythe de Marsyas, entre paradigme et jaillissement », in E. Chiron et B. Brou dir., *Les origines et les arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006 (à paraître).

cette perte. Présentant un visage très différent de celui du saint, la peau dépouillée cacherait de surcroît un autoportrait du peintre, ce qui accentue la distance entre la peau et son propriétaire original. Masque terrestre, la peau est dépouillée pour révéler la vérité d'un être nouveau : les bourreaux ne sont que les assistants d'une mue.

Mais ce traitement a pu à son tour être dénoncé comme une entreprise de leurre, car il passait par une occultation de la réalité carnée. Une planche anatomique célèbre expose et corrige peu après cette disparition. Dans une des illustrations de *La anatomia del corpo humano* de Juan de Valverde de Hamusco, (1556, planche II 1, attribuée à Nicolas Beatrizet), l'homme qui brandit, couteau dans une main, sa propre peau, apparaît muscles dénudés. Le procédé apaisant employé par Michel Ange est donc contesté par une image qui rend au martyr les apparences d'un écorché : le corps révélé par l'arrachage de la peau, fût-il volontaire, est bien le corps atroce de l'écorché vif Mathô, dans lequel la Salammbô de Flaubert verra s'avancer sa propre mort. C'est en cela que ces figures tragiques participent d'une conception classique du sublime : le spectacle de la menace mortelle qui touche un autre être s'accompagne, pour le spectateur, d'une jouissance esthétique qui est aussi conscience inquiète de sa propre fragilité.

Loin d'associer la peau revêtue à des traits plaisants, un tel héritage pictural et littéraire fait du motif un élément fortement dysphorique. L'habit de chair humaine renvoie aux figures du criminel, du martyr, ou du cadavre disséqué, et seul le détour par une sublimation religieuse ou un érotisme sado-masochiste semble permettre d'en neutraliser les connotations négatives.

L'horreur neutralisée

Par contraste, le travail de Nicole Tran Ba Vang ne renvoie à aucune transcendance, et s'il joue de l'érotisme, le sado-masochisme y est peu présent. Le renversement qu'elle opère repose sur une stratégie différente. Se détournant de ces deux types de sublimation, elle atténue la violence de la figure en jouant sur trois variables.

Différence cruciale, ses personnages revêtent ou ôtent leurs habits de peau volontairement. L'acte n'est pas subi, comme dans la torture, mais semble résulter d'un choix autonome. Dans l'ensemble de son œuvre, les images dans lesquelles un tiers intervient sont minoritaires : le plus souvent, gants, vêtements ou accessoires de peau sont endossés ou retirés par le sujet lui-même. Arracher sa peau peut dès lors prendre une valeur de libération. Dans une image comme *Sans titre 02* (série « Collection Printemps/Été 2001 »), le modèle semble se débarrasser d'une enveloppe surnuméraire, puisqu'une surface intacte apparaît sous elle. On comprend que dans une nouvelle consacrée à Nicole Tran Ba Vang, Marie Darrieussecq parle de mues, suggérant au passage de rapprocher ces changements de peau et le cycle des menstruations⁹. Simplement, la mue ici reste profane. La peau ne s'ouvre pas sur une blessure – nul sacré cœur sanglant révélé ici au grand jour par une *pasionaria*, ni pélican s'ouvrant les entrailles, comme dans « La nuit de mai » de Musset, mais plutôt un *peeling*, particulièrement intégral. Et la peau revêtue ne fonctionne pas comme un masque ou comme une dépouille volée, puisque la similitude est visible entre les deux couches. L'éventualité du meurtre est ainsi

⁹ M. Darrieussecq, « De fil en aiguille », 2003, <www.tranbavang.com/textes/darrieussecq.php>.

conjurée (la perte se fait sans diminution), mais aussi celle du mensonge (on glisse du même au même).

Or le corrélat de cette identité, relativement décevante, entre surface et profondeur, est la réversibilité des actions. Seconde variante clé apportée par l'artiste, le corps n'est guère menacé par ces séances de dépiantage, car les clichés laissent souvent incertain le sens temporel de l'action. Les pin-up représentées ici s'habillent-elles, ou se déshabillent-elles ? Suspendant la durée, les images fixes laissent au spectateur le choix de leur interprétation, neutralisant l'opposition usuelle entre corps paré et corps dénudé¹⁰.

Enfin, les images de Tran Ba Vang sont légères. L'artiste, issue du stylisme, joue avec les codes de la mode, qu'elle transforme en principes structurant son travail, mais non sans en révéler le potentiel comique – renvoyant ainsi aux habits neufs du roi, ces vêtements inexistantes laissant le corps à nu, dans le conte d'Andersen. Depuis 1999, les images sont présentées par « saisons », au rythme de une ou deux par ans, sur le mode des créations de couture. Telle collection estivale joue des marques du soleil : on passe ou l'on ôte, à volonté, et à une vitesse quasi immédiate, le hâle du bronzage ou les marques du maillot (*Sans titre 03*, série « Collection Printemps/ Été 2000 », 2000). Telle autre série se saisit du « retour » de la fourrure pour offrir la possibilité d'endosser ou d'ôter, tout aussi rapidement, poils ou absence de poils (*Sans titre 08*, série « Collection Automne/Hiver 2000/01 », 2000). Réponse aux injonctions contradictoires des magazines féminins, une peau prête à porter permet de se rêver un corps ironiquement apte à des changements à vue, une chair customisable au même rythme que les codes vestimentaires, un corps en somme caméléon, tout entier pliable aux exigences momentanées d'un *total look* (ainsi *Anne-Claire*, série « Collection Automne/Hiver 2003/04 », 2003, montre une jeune femme dont la peau reproduit les motifs du papier peint, du siège et du sac qui l'entourent)). L'utilisation de mannequins, l'usage dominant d'un fond blanc ou grisé signalant la prise de vue en studio, jouent également un rôle important en transposant d'emblée le motif potentiellement violent dans les codes « esthétisants », au sens banal du terme, de l'image de mode, ce véhicule usuel de figures du désir. Tous ces éléments permettent un travail de démétaphorisation des promesses et injonctions de beauté, prises au pied de la lettre de manière à produire les preuves de leur merveilleuse efficacité. Tran Ba Vang prend ainsi rang parmi les artistes contemporains qui, comme Daniele Buetti ou Vanessa Beecroft, s'approprient et détournent le vocabulaire et la structure de l'image de mode. On songe aussi aux chroniques parodiques publiées par Joyce Mansour, dans la revue *Bief*, où elle indiquait par exemple que la graisse se porterait, cette année-là, sur les hanches. Enfin, l'absence de sang sous la peau retirée, la réduplication de l'externe, peuvent se rattacher à cet humour traversant l'ensemble de l'œuvre de Tran Ba Vang, tout en défendant au fond la vérité des apparences. À une pensée associant profondeur et vérité, que Vincent Descombes critique sous le nom de « mythe de l'intériorité¹¹ », elle oppose ces jeux de surface : ne montrant ni spectacle nouveau ni vulnérabilité, le corps déposant son ultime habit *ne s'expose pas*.

¹⁰ *Strip-tease*, une série de vidéos récente, produit un effet similaire d'indistinction en montrant, en montage inversé, le maquillage puis le démaquillage d'une drag queen, de manière à ce que le visage naturel apparaisse comme le résultat d'une longue séance de maquillage, et qu'inversement, le visage grîmé semble se révéler sous le fard des traits réels.

¹¹ Vincent Descombes, « Un *dedans* derrière ce qui est le *dedans* », *Rue Descartes*, n° 43, mars 2004, p. 15.

L'alliance de ces trois éléments (le caractère volontaire de l'action, sa réversibilité et sa légèreté), ainsi que leurs corrélats, concourent à diminuer drastiquement la valeur dramatique à ces scènes d'écorchement, métamorphosées en démonstrations de séduction et de maîtrise. Le corps qui se rêve ici a la malléabilité infinie exigée de l'animal de mode. S'il inquiète encore, l'image au fond promeut la vision rassurante d'une chair que l'on pourrait soumettre aux plus extrêmes transformations sans mettre en cause son identité. Le respect du visage au fil de ces jeux montre d'ailleurs à quel point est rejetée la défiguration. Et via le modèle de la mue, les résonances mortifères des représentations antérieures du motif se renversent. La peau devient une pellicule qui photographie progressivement des tendances, un milieu, et une ardoise magique. C'est un corps éternellement renouvelé qui s'expose ainsi. On comprend dès lors l'intérêt des publicitaires pour ces images. Signe de leur valeur indubitablement positive, Nicole Tran Ba Vang est peut-être l'une des plasticiennes actuelles dont le travail est le plus cité et exploité à des fins commerciales, une situation liée à l'écho reçu par ses images en dehors des seuls supports de l'art contemporain, et notamment dans les magazines de mode dont elles détournent pourtant les discours, mais qui sont eux-mêmes caractérisés par une forte aptitude à l'ironie.

Plaisir d'offrir

Parce qu'elle repose largement sur une stratégie de connotation (pour associer le produit à des représentations positives connues), et parce qu'elle est soumise à des impératifs de renouvellement fréquents, la publicité est coutumière de multiples emprunts ou recyclages, qu'elle a ou non intérêt à rendre sensibles auprès de son public. Ainsi, la célèbre campagne de l'eau de Vittel dans les années 1970, qui montrait les consommateurs rejetant comme un masque leur visage morose, pour révéler des traits désormais souriants, ne fit-elle qu'adapter une campagne américaine, des années trente, pour Coca-Cola – sans, bien entendu, rendre cette citation sensible. Aussi la relation entre l'œuvre de Nicole Tran Ba Vang et certains visuels publicitaire prend-elle diverses formes et varie-t-elle, de la reprise assumée à des échos plus diffus.

Les usages commerciaux qui respectent le mieux la richesse ambiguë de la démarche de l'artiste sont, sans surprise, ceux dans lequel on assiste à une reprise à identique de l'œuvre, nécessitant un accord de la part de l'artiste. C'est le cas de deux travaux de commande, présentés comme tels dans la biographie de Tran Ba Vang. Tous deux exploitent une même image de la « collection Printemps/Été 2001 », *Sans titre 05*, qui montre une jeune femme lançant dans son dos sa propre enveloppe. Associée à une autre photographie de la même série, elle illustre la pochette de l'album *Diagnostic* de Daisy Box. Et elle a par ailleurs inspiré les créateurs d'un spot télévisé, diffusé sur une chaîne anglaise pour promouvoir la série américaine *Nip/Tuck* : là, la pose a été reproduite sur un autre mannequin. Dans les deux cas, la référence à Tran Ba Vang a été non seulement assumée, mais mise en avant publiquement. Des articles consacrés au groupe ou à la série signalent l'emploi du travail de l'artiste. Or l'image sert à chaque fois à renvoyer à un univers médical, via le titre de *Diagnostic*, ou parce que *Nip/Tuck* est consacré au monde de la chirurgie esthétique. Dans les deux cas, l'ironie de l'image est exploitée en même temps que son caractère érotique. Elle permet de parler, sans violence, d'ouverture des corps. Sur la pochette de disque, la scène, rattachée au titre de l'album, tend à

figurer un problématique déshabillage devant le médecin – c'est la vérité du corps saisi scientifiquement qui est mise en doute. Dans le spot anglais, la représentation du corps comme vêtement factice ou enveloppe négligeable fait écho au regard amusé que la série pose sur notre fascination pour l'apparence.

Quand l'emprunt est plus distant, on ne peut que constater des convergences et supposer une influence : la parenté des figures traduit un recyclage du travail de l'artiste, ou montre simplement le fait que divers champs de création peuvent aboutir sans concertation, au même moment, à des solutions visuelles identiques. Dès lors, les enjeux de l'image s'altèrent.

Ainsi retrouve-t-on dans une campagne pour des téléphones portables Xelibri (2004) la fermeture éclair de certains vêtements de peau imaginés par Tran Ba Vang. Mais ici, l'ambiguïté est dissipée. Contrairement au travail de l'artiste, la publicité révèle sous la peau des mannequins, qui baille, un corps usé, flétri. Le vêtement de peau est donc ici présenté, sans équivoque, comme un mensonge, employé par des vieillards pour tromper des créatures réellement jeunes, ou non moins masquées. La campagne met en scène des figures vampiriques évoquées, par exemple, par Gautier, et prend ainsi le risque de critiquer l'artifice des apparences. Présenté comme un accessoire clé de ce déguisement, le téléphone lui sert de métonymie, tout en s'associant à une démarche moqueuse – manière de séduire à la fois les consommateurs désireux de paraître, tout en flattant notre désir d'autonomie. Il signale une parfaite connaissance des jeux de la mode : son propriétaire adhèrera aux règles sans en être la dupe. L'ironie de l'image reste donc conservée, ce qui ne sera plus le cas dans les exemples suivants.

Une campagne récente, et souvent jugée dérangeante, pour une crème de soins (Lyposyne, Vichy), a montré une femme retirer, comme des collants, sa « peau d'orange ». Elle trouve ainsi des échos précis dans certaines œuvres de Tran Ba Vang (par exemple *Sans titre 02*, série « Collection Printemps/ Été 2000 », 2000). Mais le doute est levé, à la fois sur le moment du geste représenté et sur l'origine du vêtement : le mannequin ôte ici son propre épiderme, comme on se débarrasse d'une gaine disgracieuse. Là où l'artiste prenait au pied de la lettre, mais avec une certaine dérision, les promesses publicitaires, le visuel sert à accréditer la figure, sans distance. Il en va de même d'une autre campagne, réalisée cette fois pour un appareil de manucure Calor. La promesse de faire « peau neuve » s'y entend littéralement : l'image montre un avant-bras revêtu d'un gant qui reproduit parfaitement une main soignée, dans une pose telle que la lectrice est invitée à reconnaître son propre corps sur la page. L'image est employée pour matérialiser la métaphore : elle sert à la fois d'allégorie et de preuve documentaire. Or, non seulement le traitement de la lumière y incite à un rapprochement avec la forme la plus couramment adoptée par Tran Ba Vang, mais surtout, l'influence potentielle de cette dernière est peut-être plus sensible encore dans le choix du motif du *gant de peau*. En effet, ce thème est traditionnellement associé, on l'a vu, à des connotations particulièrement négatives – liées au soupçon de meurtre. Or, si, en gantant la consommatrice de son propre épiderme, l'image nouvelle annule ces références dysphoriques, c'est en employant une logique similaire à celle du travail de Tran Ba Vang, qui du reste avait elle-même déjà utilisé le motif (*Sans titre 02*, série « Collection Automne/Hiver 2000/01 », 2000).

On pourrait proposer d'autres exemples de circulation de ces images. Qu'elle soit ou non fortuite, cette convergence a pour ultime intérêt d'associer tous les produits, culturels ou non, promus par ces images publicitaires postérieures aux œuvres de Tran Ba Vang, à une démarche artistique. Dans le cas du spot pour la

série *Nip/Tuck*, ce rapprochement est d'autant plus intéressant qu'il trouve des échos dans la série elle-même. Certains épisodes, en effet, contiennent des clin d'œil appuyés à des œuvres esthétiques plus ou moins connues. Ainsi, dans une étonnante scène, le monologue intérieur de l'un des deux héros, Sean, se traduit par une conversation hallucinée avec la tête d'une morte, sur laquelle il doit pratiquer une opération lors d'un examen qu'il passe en même temps que d'autres médecins. Or l'image de cette tête parlante, posée sur un plateau, entre en résonance avec le dispositif célèbre du second acte de *Oh les beaux jours*, de Godot, qui voit Winnie presque complètement ensevelie dans le sable. Mais elle rappelle aussi, parce qu'elle utilise le même procédé forain, la conférence-performance donnée par Orlan à Londres il y a dix ans (*Femme avec tête*, ICA, 1996). Dans un tel contexte, les allusions au travail de Tran Ba Vang participent d'une stratégie plus générale de remise en cause des hiérarchies génériques qui distinguent une production télévisuelle réputée purement industrielle, et une création artistique plus noble. Convoquer une œuvre estompant elle-même les frontières entre industrie de la mode et pratique plasticienne sert à affirmer une prétention identique dans le champ audiovisuel.

Au terme de ce parcours, on mesure la portée du renversement subi par le thème du vêtement cutané. Nicole Tran Ba Vang a produit des images qui permettent une neutralisation, voire une inversion, des valeurs associées au motif : son impact doit se comprendre en fonction de cette tradition. De symbole violent et traumatique, le concept de l'habit de peau humaine s'est mué en objet de désir, non seulement en paroles, mais aussi en images. Que les visuels publicitaires qui emploient le même motif s'inspirent ensuite directement ou non de son travail, l'ensemble ainsi formé témoigne d'une modification du programme iconographique artistique et populaire, qui à son tour révèle combien le corps moderne se rêve, et se vit peut-être déjà, comme un habit. Les anciennes frontières entre douleur et jouissance, possible et impossible, masque et authenticité, se recomposent, voire s'annulent, et les images de l'artiste, à cet égard, ne photographient donc pas seulement des changements de peau, mais bien un changement de notre image et de nos pratiques de la peau. Où, sans doute, une terreur et sa sublimation ont disparu.

Images et légendes



Nicole Tran Ba Vang, *Sans titre 01*, série « Collection Automne/Hiver 2000/01 » (2000)



Reproduction de la scène centrale de Jusepe de Ribera, *Apollon écorchant Marsyas* (1637, Musée royal, Bruxelles) : les zones grisées correspondent à l'ensemble écarlate formé par le manteau du dieu et la chair exposée de la cuisse du satyre.



Face-à-face du médecin et de la femme : campagne de promotion pour la série *Nip/Tuck* en Grande-Bretagne