



HAL
open science

Projections : des organes hors du corps (2nde partie)

Hugues Marchal, Anne Simon

► **To cite this version:**

Hugues Marchal, Anne Simon (Dir.). Projections : des organes hors du corps (2nde partie). 2008.
hal-00454091

HAL Id: hal-00454091

<https://hal.science/hal-00454091v1>

Submitted on 7 Feb 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Moniques Richard
(École des arts visuels et médiatiques,
Université du Québec à Montréal)

Projections du corps et fictions technologiques.

La création pédagogique pour une jeunesse *cyborg*



La jeunesse d'aujourd'hui est continuellement mise en contact avec des technologies qui exposent ou prolongent les organes hors du corps, mais qui fragmentent aussi son expérience du monde. Alors que le nouveau corps *cyborg*, permis par la technologie et dans lequel s'incarne une grande partie de la jeunesse, se distribue à travers les jonctions entre chair et machine, comment les jeunes peuvent-ils se réapproprier une identité à la fois exposée, prolongée et morcelée ? C'est en jouant des croisements du technologique, de l'organique, de l'artistique et du social que je tenterai de répondre, du moins partiellement, à cette question. Dans cette présentation, j'aborderai des tactiques qui détournent les technologies de leur usage habituel, dans des projets de création pédagogique aux titres évocateurs tels que *Distributrice organique*, *Altérateur cérébral* et *Murmur in utero*. Ces projets ont permis à des jeunes Québécois de 5 à 21 ans d'explorer diverses formes artistiques comme la fiction vidéographique, la performance, l'installation multimédia, la prothèse et l'abri collectif, en tant que projection du corps. Les artefacts produits par les jeunes s'y transforment en organes de partage aux fonctions à la fois esthétiques, pédagogiques et sociales. Ils s'insèrent dans une pédagogie centrée sur la création que j'esquisserai à partir d'exemples de pratiques et de référents théoriques.

Depuis 2004, l'unité de recherche *Corps + fictions technologiques*¹, que je dirige, s'intéresse à la médiatisation des rapports humains par le biais des technologies, ainsi qu'aux fictions qu'elle entraîne. Assez nouvelle dans tous les domaines de la connaissance, cette problématique est peu abordée en éducation artistique ou en éducation générale. Pourtant, les fictions liées aux technologies imprègnent la culture des jeunes. À mon avis, il est donc urgent d'examiner ces phénomènes de façon critique par le recours à la création artistique. Je pars de l'assomption suivante : les arts concourent au développement global du jeune, à l'interaction avec sa communauté et à l'élargissement de ses préoccupations culturelles.

À l'ère de la globalisation, de la mise en réseau des moyens de communication et de l'emprise de la culture de consommation, les jeunes sont continuellement en contact avec des technologies à subir ou à utiliser, qu'on pense à l'imagerie médicale ou de surveillance, présente dès la vie intra-utérine, à l'ordinateur personnel, à l'accès Internet,

¹ Le programme de recherche *Corps + fictions technologiques. Établissement de partenariats sur le développement d'une pédagogie des arts visuels et médiatiques (2004-2008)* est financé par le Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).

à la téléphonie cellulaire, aux jeux vidéo, etc. Par l'entremise d'interfaces entre corps et machine, ces technologies prolongent le corps et médiatisent les rapports humains. Elles entraînent des fictions qui célèbrent ou critiquent les capacités humaines, particulièrement dans les univers de la culture de masse, mais aussi dans ceux, réputés plus objectifs de la culture scientifique, où s'élaborent des scénarios d'anticipation secouant nos repères éthiques, surtout en ce qui concerne les biotechnologies, ou dans ceux de la culture artistique, qui détournent les moyens technologiques à des fins esthétiques ou critiques.

Entre autres, des publicités de masse qui s'adressent aux jeunes reprennent des motifs d'organes hors du corps, écorché ou *cyborg*, tout comme le font certaines pratiques culturelles de jeunes². Par exemple, au Québec, une campagne publicitaire



Gabrielle Cyrenne, *Gaborg*.

Montage photographique : Jesse Malcolm Sweet.

s'adressant aux jeunes, pour la barbotine *Sloche*³, mise entre autres sur des affiches Web exposant les organes de la digestion et leur côté grotesque (*gore*) pour attirer les consommateurs⁴. Ici, la publicité puise autant ses références visuelles dans la tradition classique de l'écorché du cabinet de médecine que dans celle de l'atelier d'artiste. Quant à une jeune étudiante montréalaise en formation à l'enseignement des arts, elle se présente au monde en s'affichant comme *cyborg* sur sa page Web personnelle *MySpace*, se créant ainsi une identité fictive « branchée », inspirée des *cyborgs* de la populaire série de science-fiction américaine *Star Trek* (ci-contre). Son personnage combine les attributs humains et ceux de la machine avec des prolongements technologiques de l'œil et du cerveau. Inspirées entre autres de la culture hip-hop, certaines pratiques adolescentes d'échantillonnage et de mixage puisent dans le répertoire des matériaux sensoriels disponibles pour créer de nouvelles formes dont l'authenticité réside dans leur cohérence avec le monde actuel. L'ancrage dans la démarche artistique devrait éviter de

² Je remercie Christine Faucher de m'avoir permis d'utiliser les deux exemples suivants, tirés de sa recherche doctorale présentement en cours au programme « Études et pratiques des arts » à l'Université du Québec à Montréal. Mme Faucher s'intéresse aux pratiques culturelles des jeunes, particulièrement à celles qui se déroulent dans le cyberspace.

³ Nde : Au Canada, la sloche ou barbotine est un breuvage glacé, prisé par les jeunes, composé d'eau sucré et de colorant, ou parfois de jus de fruits, et de glace broyé. Le nom vient de l'anglicisme *slush* pour neige fondante.

⁴ Les concepteurs publicitaires de l'agence BOS ont rehaussé la campagne des barbotines *Sloche* pour les supérettes québécoises Couche-Tard, avec des noms évocateurs comme « Lipposuccion » ou « Sang froid ». Entre autres, ils ont créé un émoi dans le public grâce à une fiction vidéo montrant un jeune aspirant directement d'un tube le liquide extrait lors d'une opération de chirurgie esthétique. Cette vidéo est consultable à l'adresse <http://www2.infopresse.com/blogs/actualites/archive/2006/06/01/article-17818.aspx>

retomber dans le mercantilisme en misant sur le côté subversif de l'art. Mais pour cela, il faut inciter les jeunes à une réflexion critique sur ces pratiques.

Selon Donna Haraway et Katherine Hayles⁵, en tant que *cyborg* le corps humain n'est plus considéré comme une entité biologique autonome, au sens de l'humanisme classique, mais comme une construction sociale qui se distribue à travers les jonctions entre l'organique et les composantes technologiques qui le prolongent, un corps qu'elles qualifient de posthumain. Il est aussi considéré par Hayles comme le substrat de notre pensée incarnée, une matière composite faite de chair, d'os ou de microprocesseurs, d'eau, de sang ou de métal, d'influx chimique ou numérique, un substrat incontournable pour réfléchir sur et dans le monde. C'est d'ailleurs à partir du corps que s'organisent les métaphores structurantes par lesquelles nous comprenons le monde qui nous entoure, selon Lakoff et Johnson⁶, dont celles de la machine et du cerveau.

Pour le philosophe Peter Sloterdijk, tout est autre, « tout émet » à travers ce qu'il qualifie d'écume des médias⁷. Alors, reprenons notre question de départ : sous l'effet d'émissions médiatiques constantes, comment les jeunes peuvent-ils se « réapproprier une identité jugée confisquée par différentes instances », dont l'école, comme l'écrit Anne Simon dans *Tota mulier in utero*⁸, mais aussi par la culture de consommation, la famille, les médias? Comment les jeunes peuvent-ils se repérer dans cette écume? J'ajouterai à la réponse déjà énoncée dans l'introduction que c'est en partant de leur corps et en jouant eux-mêmes des branchements entre l'organique et le technologique, par l'entremise d'un organe de partage généré par la création pédagogique.

J'ai choisi d'aborder ces jeux de branchement par le biais du corps conscient de sa corporalité, ainsi que de la création pédagogique fondée sur des tactiques subversives dont le tâtonnement, l'induction et le bricolage de sens. Notre modèle puise donc à plusieurs sources. Tout comme pour le concept de posthumain proposé par Hayles, le modèle explicite les connexions du corps organique à ses extensions technologiques, ainsi que la complexité d'un système ou d'un organisme qui évolue par un processus récursif de règles simples. Cette pédagogie s'incarne dans un corps prêt à l'action transformatrice et à l'appropriation d'un espace de partage. De la Philosophie des sphères de Sloterdijk⁹, elle retient le transfert d'expériences primaires sur de nouvelles expériences, de même que la constitution de sphères partagées qui facilitent ce transfert. De plus, elle se développe à l'aide de diverses technologies de soi¹⁰, telles que les définit Foucault, par une présence incarnée qui se prolonge dans un substrat matériel au sens que lui donne Hayles. Ce modèle s'incarne également dans un corps social qui se présente à l'autre et agit avec lui. S'inspirant du nomadisme de Deleuze et Guattari¹¹, cette pédagogie adhère à la dimension collective, à la traversée des territoires et à la

⁵ Le concept de corps *cyborg* et celui de posthumain sont respectivement abordés dans le livre de Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women : the Re-invention of Nature*, London, Free Association Books, 1991, et dans celui de Katherine Hayles, *How we Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

⁶ George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*. Paris, Éditions de Minuit, 1985.

⁷ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p. 80.

⁸ J'ai formulé la question à partir d'une réflexion d'Anne Simon dans « *Tota mulier in utero*. Réorientations de la maïeutique chez les romancières contemporaines », in H. Marchal et A. Simon dir. *Voyages intérieurs*. Actes de la journée d'études du 18 juin 2004, Publication électronique de l'UMR 7171 « Écritures de la modernité », Université de Paris 3, CNRS, 2004, p. 33, http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/organismes_voyages.html.

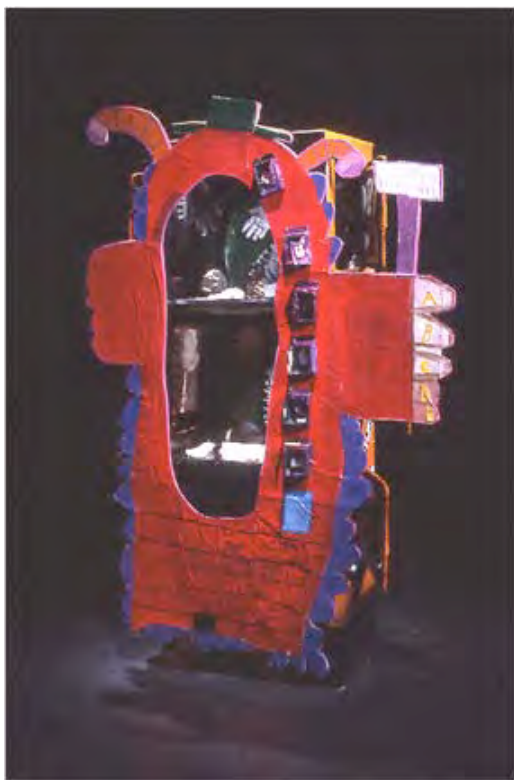
⁹ Ces idées proviennent de deux tomes de la trilogie *Sphères* : le premier, déjà référencé, et le troisième, *Écumes. Sphères III*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

¹⁰ Michel Foucault, *Technologies of the self : a seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, 1988.

¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

dimension politique inscrite dans un parcours à la fois didactique et créateur. À partir de l'anthropologie du projet et de sa conduite¹², elle présente d'abord l'exploration d'une proposition et le choix de pistes, puis engage à la planification et à l'élaboration de projets pour terminer avec la diffusion du projet et l'évaluation continue du travail accompli. À travers des fictions, ce modèle de création pédagogique détourne les technologies de leur usage habituel¹³ vers un propos plus esthétique, ludique ou critique, créant ainsi des ruptures signifiantes dans l'appréhension du réel par les jeunes, et leur ouvrant de nouvelles voies d'exploration.

Pour cette présentation, j'utiliserai comme corpus des projets qui font intervenir le corps et les technologies et qui ont été présentés au public montréalais lors de l'événement *Corps + machine* en 2002 et de l'exposition *Murmur In Utero* en 2003¹⁴. Y gravitent des productions d'artistes contemporains, des technologies de médiation et des projets de création pédagogique.



Distributrice organique, élèves de 2^e année du primaire (CE1), sous la direction d'Augusta Richard et Christine Molloy, 2002.

Dans le projet *Distributrice organique*, des enfants de 7 ou 8 ans ont conçu une machine à distribuer des organes de remplacement. Voici ce qu'ils nous disent : « Dans un proche futur, nous aurons sans doute la possibilité d'auto-régénérer notre corps. Dès lors, il nous suffira de passer devant une machine distributrice d'organes pour effectuer le remplacement des pièces défectueuses »¹⁵. Sans censure, les jeunes nous confrontent ici aux excès de la culture de consommation, à la dimension éthique qui entoure la vente d'organes, ainsi qu'au désir de pérennité du corps.

Dans *Captifs de nos voix*, des enfants de 9 ou 10 ans ont exploré la voix humaine comme média de transmission à travers une sorte de cordon ombilical. Cet organe social matérialisé par les jeunes rappelle les costumes des performances de l'artiste Lucy Orta¹⁶ qui relie les participants d'une œuvre par un tube de tissu. Je cite les enfants : « Les ondes de la radio traversent les murs, atteignent nos cœurs, nos pensées, et redeviennent notre propre voix [dont] les « lignes ouvertes » retransmettront à nouveau [le message] ». Ces jeunes commentent ainsi

¹² Ces étapes du projet sont inspirées entre autres du modèle de Jean-Pierre Boutinet dans *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, 1990.

¹³ J'emprunte le concept de détournement de l'objet à Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁴ Pour plus d'informations sur ces événements, je vous invite à consulter le site *Corps + machine. Croisement d'art, de pédagogie et de technologie* à l'adresse <http://www.corps.machine.uqam.ca/>

¹⁵ Les réflexions des jeunes ont été enregistrées par les enseignants et présentées sur des cartels lors des expositions *Corps + machine* tenues à Montréal en 2002.

¹⁶ On peut voir des œuvres de l'artiste dans Pierre Restany, *Process of transformation : Lucy Orta*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999.

l'impact des émissions radiophoniques populaires où le public transmet des opinions tranchées sans toujours réfléchir à leur portée.



Captifs de nos voix, élèves de 4^e année du primaire (CM1), sous la direction de Jean Bernèche, 2002.



Altérateur cérébral, installation du projet d'élèves de 3^e année du secondaire et d'étudiants universitaires, sous la direction d'Yves Amyot, 2002.

Dans *Altérateur cérébral*, des adolescents et des étudiants en formation à l'enseignement des arts ont imaginé des casques reliés à un ordinateur, qui altèrent les fonctions du cerveau par un programme activant de nouvelles zones cervicales. Sous la forme d'une installation multimédia, le dispositif permet aux spectateurs d'intervenir (virtuellement) sur leur cerveau. Tout comme les chapeaux-toiles de l'artiste montréalais François Morelli¹⁷, invité en classe, l'œuvre prolonge symboliquement le système neuronal et mime le réseau Web. Cette installation offre une mise en situation fictionnelle qui interroge le spectateur sur certaines questions éthiques liées aux biotechnologies, ainsi que sur le potentiel de la machine comme extension du corps. Cet organe collectif rappelle la définition que donne Sloterdijk du cerveau comme un média qui interagit avec d'autres cerveaux¹⁸.



Autoportraits in utero, élèves de 1a maternelle (troisième section) à la 2^e année du primaire (CE1), sous la direction de Moniques Richard, 2001.

¹⁷ Ces oeuvres de l'artiste et sa démarche sont présentés à l'adresse <http://www.corps.machine.uqam.ca/pages/artistes/morelli/moreli.html>

¹⁸ Sloterdijk, *op. cit.*, 2005.

Dans *Autoportrait in utero*¹⁹, des enfants de 5 à 8 ans ont eu l'occasion de réactiver l'expérience intra-utérine en se représentant dans le ventre de leur mère. Lors de l'exploration de la proposition, les petits se sont initiés à l'anatomie, aux mythes et aux symboles liés à la croissance *in utero*. Des autoportraits *in utero* ont ensuite été peints puis transformés avec un logiciel de traitement de l'image pour simuler la naissance d'une étoile : le cosmos devenant ici la métaphore de la matrice. L'année suivante, les élèves ont eu l'opportunité d'exposer à la maternité d'un hôpital où plusieurs d'entre eux étaient nés. Ils ont visité les chambres de naissance et observé certaines des pratiques technologiques qui entourent cet événement unique.



Autoportraits in utero (vue d'ensemble)

Dans notre société, les progrès scientifiques ont transformé l'expérience intra-utérine, la rendant à la fois plus accessible, compréhensible et sécuritaire mais, aussi, plus marchande. Elle est de plus en plus médicalisée, envahie par tout un appareillage de contrôle, machinée dans de nouvelles institutions, centres de naissance, laboratoires de reproduction et autres, dont certaines sont commanditées par des multinationales ou des groupuscules qui vendent des produits biogénétiques, pharmaceutiques, hygiéniques, éducatifs ou propagandistes²⁰. Ces pressions mercantiles ou idéologiques ne risquent-elles pas d'occulter les dimensions sensibles de cette aventure humaine qui demeure, encore aujourd'hui, empreinte de mystères et à partir de laquelle nous transférons « des expériences précoces de l'espace sur de nouveaux lieux »²¹? À l'ère posthumaine, il semble urgent de revoir la richesse de cette période où tout est encore possible, la permutation d'un sexe à l'autre, la transmutation de corps à corps, afin d'enrichir notre perception de ce qu'est l'humain.

Dans *Murmur in utero*²², qui fait suite au projet précédent, des enfants et des éducatrices de maternelle, des intervenants en arts, une infirmière, ainsi qu'une artiste vidéaste ont exploré l'expérience intra-utérine et créé un nouveau corps social en projetant hors du corps des organes. En résultent des fictions communautaires qui étendent la portée du corps. L'intervention d'une professionnelle de la santé permettait de légitimer l'activité auprès des parents et de la direction, entre autres par l'emploi d'un vocabulaire scientifique. Les enfants ont fait des recherches sur Internet, de même qu'une collecte de données liées à la proposition : photos et vidéos par échographie, ciseaux médicaux servant à couper le cordon, etc. Ils ont interviewé leur maman sur leur expérience intra-utérine. Ils se sont adonnés à la réflexion critique en discutant de l'impact des technologies sur leur perception du corps en croissance. Ils ont éveillé leur mémoire corporelle et leur imaginaire en se demandant : quel message transporte le spermatozoïde ? À quoi rêve le fœtus sous surveillance ? Quelle sensation l'enveloppe ? Que murmure-t-il dans le ventre de sa mère ?

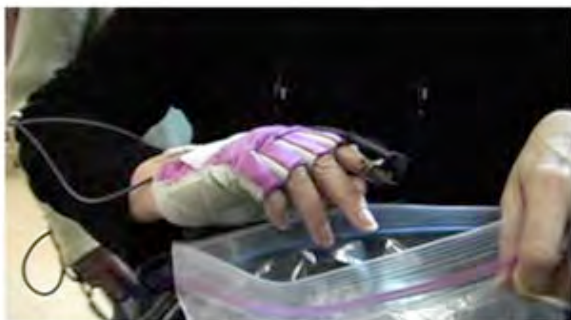
¹⁹ L'équipe était constituée de Brigitte Blais, Véronique Proulx et Philippe Roberge, sous ma direction.

²⁰ Il n'y a qu'à visiter le Web et *googler* l'entrée « *in utero* » pour constater la marchandisation de ces pratiques.

²¹ Sloterdijk, *op. cit.*, 2003, p. 15.

²² L'équipe, sous ma direction, était constituée d'Annie-Claude Roberge, Sylvie Simard et Vincent Valentine, avec la collaboration spéciale de Stéphane Dussault.

Pour ce projet, Chantal DuPont, artiste en résidence, a présenté sa démarche aux petits, ainsi que des extraits de vidéos d'art dont *Du front tout le tour de la tête*²³. Il s'agit d'un journal vidéographique tourné durant une maladie grave où l'artiste joue des transformations de son crâne à l'aide d'objets divers. L'artiste filmait tous les ateliers à l'aide d'un dispositif en extension de son corps. Avec une caméra au bout des doigts, elle a capté des images qui ont servi, par la suite, à sa propre création vidéo *Voir au bout des doigts*²⁴.



Dispositif vidéo,
Chantal DuPont, 2003.



Placenta, élève de 1a maternelle (3^e section), sous la
direction de Moniques Richard et son équipe, 2003.

Dans un atelier d'arts plastiques, des placentas et des cordons ombilicaux ont été réalisés comme prothèses du corps. Pour cet atelier, les élèves ont visionné entre autres des images tirées de la collection d'écorchés du musée *La Specola* de Florence²⁵. À partir de gestes simples et récurrents, ils ont appris à façonner la matière comme ils ont appris à marcher, négociant à chaque pas la complexité.

L'atelier plastique de la poche ventrale permettait d'activer la mémoire corporelle en stimulant les sens à travers un substitut de ce que Sloterdijk désigne comme un « média fluide »²⁶ : le liquide amniotique. Au cours de cet atelier, les élèves ont observé des sculptures prothèses telles que celles d'Ernesto Neto²⁷. Puis ils ont échantillonné et mixé

²³ On peut voir des images extraites de la vidéo de Chantal DuPont à l'adresse

<http://www.corps.machine.uqam.ca/frameset/artistes.html>

²⁴ Des images extraites de cette vidéo produite en collaboration avec le Centre Turbine sont consultables à l'adresse

<http://www.centreturbine.org/wiki/pmwiki.php?n=Projets.InUtero>

²⁵ Voir le collectif *Encyclopedia anatomica*, Taschen, 1999.

²⁶ Sloterdijk, *op. cit.*, 2003, p. 322.

²⁷ L'artiste brésilien Ernesto Neto travaille avec des toiles de lycra tendues dans l'espace et remplies de diverses matières dont des corps humains, dans *Humanoïdes*, 2001. Il a présenté l'installation *Leviathan Thot* au Panthéon de Paris à l'automne 2006.

des matériaux pour réaliser une prothèse ventrale remplie d'objets affectifs : échantillon d'odeur, texte, dessin, image ou peluche.

Poche ventrale, élève de 1^a maternelle (3^e section), sous la direction de Moniques Richard et son équipe, 2003.



Dans des ateliers d'art dramatique et de musique, les jeunes ont exploré les dimensions à la fois spatiale et psycho-acoustique de l'univers intra-utérin où se vivent les premières formes de communication et de liaison affective. Puis ils ont performé à l'aide de leurs artefacts, placentas, cordons et poches ventrales, transformés en accessoires de jeu, comme le fait l'artiste Lee Bull²⁸, dans ses performances où les costumes sont munis d'extensions du corps aux formes organiques.

En groupe a été créé l'*embryatum*, un lieu de recueillement et de stimulation sensorielle, par l'emploi d'une membrane translucide enveloppante qui rappelle les environnements de Neto. Les enfants ont pu expérimenter un corps ludique et collectif dans cet organe nomade qui a migré d'une classe à l'autre durant les semaines suivantes. Ce milieu a stimulé la prochaine phase du projet alors que les expériences

²⁸ On peut voir le travail de l'artiste sud-coréenne dans *Lee Bull. The monsters show*, Dijon, Les Presses du réel, collection « Art contemporain », 2002.



Embryatum, élèves de 1a maternelle (3^e section), sous la direction de Moniques Richard et de son équipe, 2003.



Embryatum pneumatique, Moniques Richard et Sylvie Simard, 2003.

cumulées ont finalement été intégrées dans un projet collectif auquel ont participé les trois groupes de maternelle. Guidés par la métaphore de la naissance, les groupes ont exploré les diverses phases de gestation d'un projet : l'émergence des idées, de leur germination à leur cristallisation; l'élaboration du projet comme tel, sa croissance et son accouchement; de même que sa diffusion dans un dispositif de présentation, soit le passage de l'intime au social. Ainsi les enfants ont élaboré une performance transdisciplinaire à partir de leurs propres idées et scénarii, en ajoutant des extensions technologiques du corps tels que parapluies et torches de poche. Parallèlement, certains membres de l'équipe de recherche se sont engagés dans un projet de création pédagogique en réalisant une version pneumatique de l'*embryatum*, qui sert d'organe où se réunir et partager ses impressions.

Ces divers projets pédagogiques et artistiques traversent les limites du corps et du monde par des projections réelles ou imaginaires. Mais la distinction à faire entre projection effective ou fantasmagorique ne se pose pas ici. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy, « il n'y a pas à prouver, il n'y a qu'à éprouver le réel »²⁹, l'éprouver à travers sa corporéité. Les artefacts produits par les jeunes, les artistes ou les enseignants se transforment en organes de contact; les performances, en occasion de partage. Ce que Sloterdijk appelle la capacité de transfert permet une sortie des limites du corps et une cohabitation dans une sphère commune. Dans un tel contexte, la création pédagogique permet de toucher l'autre dans une intimité intersubjective menant jusqu'à une érotisation de la classe. Dans la philosophie occidentale, remarque bell hooks, la séparation entre le corps et l'esprit a entraîné une désincarnation de l'enseignement, bloquant ainsi la force érotique qui dynamise toutes formes de vie et qui permet de nous propulser d'un état de potentialité à une actualité³⁰. C'est ce que Veldman appelle la *libido vitalis*, qui, par « une tension interne créatrice³¹ » donne forme au projet de la personne en devenir à travers ce qu'il nomme l'*haptis* comme faculté de ressentir. Veldman ajoute : « Disposer des facultés haptiques c'est donc tendre au-delà de soi [...] dans le monde, dans les objets, dans les autres, en étant réceptif à tout ce qui se passe [...] »³². Sous cette emprise d'un toucher sensible et extensible, la classe peut devenir un endroit dynamique pour la transformation des individus. Dans une pédagogie nomade, ce toucher devient collectif et politique. Par un enchaînement de contacts, il permet au groupe la traversée de territoires plus ou moins accessibles à chacun, renforçant l'appartenance à la tribu d'apprentissage, pour poursuivre la métaphore de Deleuze et Guattari.

Ces projets s'inscrivent dans une pédagogie nouvelle qu'il reste à cerner. Les dimensions esthétique et artistique de cette pédagogie ne mènent pas seulement à la réception et à la production d'artefacts, mais aussi à la réception partagée, de même qu'à la production de soi et des autres par la projection du corps dans des univers possibles. Ses dimensions affective et collective favorisent le contact, la proximité et la présence dans un corps social où s'étend la zone de perception au-delà des frontières connues. Ses dimensions critique et politique incitent à la réflexion et ouvrent aux

²⁹ Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Paris, Éditions Galilée, p. 185.

³⁰ bell hooks, *Teaching to Transgress. Education as the practice of freedom*, Londres, Routledge, 1994.

³¹ Frans Veldman, *Haptonomie. Science de l'affectivité*, Paris, PUF, 1989, p.115.

³² *Id.*, p. 163.

risques, aux erreurs et aux débats au-delà des jugements. En projetant ses organes hors du corps, tel le *cyborg*, et en puisant aux sources de la création pédagogique, s'ouvre la possibilité de nouvelles rencontres...

Moniques Richard est professeure titulaire à l'École des arts visuels et médiatiques, de l'Université du Québec à Montréal; elle a été directrice de l'École de 2003 à 2006. Elle est actuellement chercheuse principale de l'unité « Corps + fictions technologiques », du Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada (CRSH). Elle est également membre de l'unité « ENSARTS » sur l'enseignement des arts visuels et médiatiques, du réseau de l'Université du Québec. À partir de 1994, elle a mené des recherches collaboratives sur la pédagogie du projet artistique dans des institutions scolaires et universitaires. Elle a publié de nombreux articles, notamment dans la revue *Visual Arts Research* (2005 et 2007), la *Revue internationale d'éducation de Sèvres* (2006), la *Canadian Review of Art Education* (2003), la *Revue de l'Association pour la recherche qualitative* (1995), et des chapitres de livres, notamment chez Beauchemin, aux Éditions Nouvelles et aux éditions CREA (de 1996 à 2008). Elle a coédité *Les Arts plastiques à l'École* (Logiques, 1998). Elle est l'auteure de *Culture populaire et enseignement des arts* (PUQ, 2005) et dirige la collection « Images des jeunes » aux PUQ dont elle signe un des quatre titres déjà publiés. Elle travaille actuellement à la mise sur pied de l'équipe de recherche « EntreI.A.C.É. » autour des croisements entre arts, cultures et éducation.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : RICHARD Moniques, « Projection du corps et fictions technologiques. La création pédagogique pour une jeunesse *cyborg* », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 125-136.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : richard.moniques@uqam.ca

Monique Manoha
(GERCO, Metz)

De l'organe à l'ornement



Si mon attention fut immédiatement retenue par l'appel à communication « Projections : des organes hors du corps », c'est que dix années de pratiques dans le champ du bijou et de l'objet d'ornement m'ont régulièrement confrontée à des « organes-ornements », et ce, qu'il s'agisse d'objets anciens ou de créations d'artistes contemporains. Or ces diverses productions ne manquent pas de soulever de multiples questions. Quels sont les organes ainsi utilisés ou représentés et pourquoi ? Quels sont les modalités de leurs représentations ? Pour servir quels propos ou quels intentions ? Qu'ont-ils à nous apprendre du rapport à l'ornementation et au corps ?

Nous nous intéressons dans un premier temps à ce que l'histoire nous offre comme exemples d'objets et, par-là même comme pistes de réflexions et d'analyses. C'est depuis des temps forts anciens que l'homme joue de la représentation d'organes pour ses bijoux, au nombre desquels les plus utilisés sont incontestablement les organes sexuels externes, les mains et les yeux.

Ainsi, les nombreux bijoux ornés d'un phallus – symbole et image de l'énergie vitale et créative liés à un organe procréateur – sont connus pour offrir prospérité et protection. Si, à Rome, ils ornent tout particulièrement des bagues d'enfants des deux sexes, ils vont au fil des périodes et des régions trouver également des déclinaisons en pendentifs de tailles et matériaux variés (os, ivoire, céramique, métaux...). Et aujourd'hui encore, le port du *fica*, représentant un poing refermé sur un pouce tendu entre index et majeur, et dont l'usage remonterait à la période étrusque, est courant. Ici, le principe actif est le leurre. En effet, l'obscénité flagrante du geste ainsi mis en image a pour objet d'attirer l'attention des mauvais esprits, et de détourner leur intérêt du porteur, potentielle victime de leurs agissements.

Bien entendu, les organes sexuels masculins ne sont pas les seuls représentés, et il nous est aussi possible de citer l'usage du *cauri* – petit coquillage qui sur sa face dorsale illustre le sexe féminin – ou encore celui du triangle dans les ornements touaregs – expression stylisée du triangle pubien – comme des figures de base d'un monde de fécondité.

La main bénéficie également de multiples représentations dans l'ornement, parmi lesquelles l'exemple que nous connaissons tous sous l'intitulé de « Main de Fatma », usité dans le Maghreb et les pays musulmans. Cette amulette fixe le geste d'une main dont la posture illustre clairement qu'elle repousse, fait barrière, voire impose la limite, et est généralement associée à diverses sourates du Coran – dont celle de l'Aube Naissante :

Je cherche refuge auprès du seigneur de l'aube naissante contre le mal de la nuit obscure quand elle vient sur nous, et contre le mal de celles qui soufflent sur les nœuds et contre le mal de l'envieux qui porte l'envie.¹

En Amérique latine par contre les amulettes en forme de mains – connues depuis 4000 ans et encore largement usitées – s'attachent à une autre fonction de l'organe. Ici, la main qui semble avoir un rôle à jouer est celle qui manipule, travaille, permet commerce et échanges. Selon ce qui en agrémente la paume, l'amulette aura des effets variables, appelant les bienfaits – fortune, santé, prospérité... – pour qu'ils « remplissent les mains de son porteur », ou au contraire projetant les soucis vers la main de quelqu'un d'autre².



Main de Fatma – Origine Tunisie 1998 – Argent filigrané – Collection particulière.

L'œil lui, qu'il s'agisse d'un « œil d'Horus » – usité depuis l'Égypte Antique – ou d'une pendeloque en perle de verre bleu – à la manière de celle distribuées en Turquie ou dans divers pays méditerranéens – confronte le mauvais œil, craint par-dessus tout, en lui opposant un œil puissant. Ici, moins qu'à une représentation de l'œil du porteur, « l'œil-ornement » est un emprunt à une toute puissance extérieure. La conception, tant du mauvais œil que de l'œil protecteur, se fonde sur une représentation ancienne du fonctionnement de l'organe très différente de sa réalité physique telle qu'elle est aujourd'hui connue. En effet, toute cette construction se base sur l'idée que l'œil n'est pas un récepteur d'informations et de lumières mais un émetteur de rayons, d'influx. Ces derniers sont source de crainte, puisqu'ils peuvent blesser et atteindre, mais portent également la possible parade, le mauvais rayon pouvant être réduit à néant par un rayon positif... L'usage des morceaux de miroirs dans le vêtement ou la parure ne fait que poursuivre cette même idée : le mauvais œil se confrontant à son propre reflet s'autodétruit ou tombe en admiration... mais dans tous les cas perd son pouvoir sur autrui.

Nous pouvons donc considérer que la fonction première de ces « organes-ornements » est celle de l'amulette, du charme ou encore du talisman, protégeant, apportant chance, santé et prospérité ou offrant des pouvoirs magiques³ à ses porteurs. Ces divers objets se saisissent des fonctions de l'organe représenté pour les fixer avant de les ramener sur le corps du porteur, leur déléguant un rôle actif permanent.

¹ Cf. Wassyla Tamzali, *ABZIM – Parures et bijoux des femmes d'Algérie*, Dessain et Tolra, Entreprise Algérienne de presse, 1984.

² Cf. Sheila Paine, *Amulets – a world of secret powers, charms and magic*, Londres, Thames et Hudson, 2004.

³ Sheila Paine, *op. cit.*

Néanmoins, l'usage de « l'organe-ornement » ne se cantonne pas à ce besoin de protection ou à cette recherche de mieux-être. En effet, nous pouvons également noter que l'organe est très souvent utilisé comme composant d'un vocabulaire symbolique destiné à conserver un message. Deux mains entrelacées sur une bague gardent vivace la force d'une amitié malgré la séparation – au-delà de la mort même, ce qui explique la présence de cette même iconographie sur certaines pierres tombales. Deux petits cœurs accolés signent les accordailles et disent les cœurs blottis l'un près de l'autre pour prendre soin d'un même amour. Deux mains enserrant un cœur notifient un amour confié. Une bague portant un cœur et un L gravé disent à quel point « mon cœur est à elle », etc. Cet usage est encore aujourd'hui très fort, et décliné dans de multiples objets de la grande distribution, dont un des exemples peut être un cœur coupé en trois morceaux dont chacun est un pendentif, et portant l'inscription « Best Friend » qui peut ainsi servir d'expression sentimentale à un groupe d'amies. Ici, symbolismes, représentations et interprétations révèlent les fonctions affectives et sentimentales attribuées à la gestuelle de l'organe, disant combien le corps est objet de constructions.

Dans l'histoire donc, les exemples ne manquent point – bijoux de riches ou de pauvres, de matières nobles ou non – et nous pourrions ainsi poursuivre l'inventaire à l'infini ou presque, puiser dans des cultures multiples, y rechercher ces « organes-ornements » et les raisons d'être de leurs conceptions et usages ; mais l'intérêt du propos n'est sans doute pas là. Partant de ce succinct état des lieux de la tradition de cette pratique, intéressons-nous maintenant aux travaux de quelques artistes du Bijou Contemporain, qui apportent de nouvelles tonalités à l'usage de l'organe dans l'ornement.

En premier lieu, il semble nécessaire de définir ce que nous nommons *Bijou Contemporain*. Ce mouvement, né après la seconde guerre mondiale mais en germe depuis le début du xx^e siècle, regroupe des artistes qui, bien que maîtrisant un certain nombre de techniques artisanales propres au domaine de la bijouterie et de l'orfèvrerie, placent leurs recherches loin des seules préoccupations formelles de l'orfèvrerie et de l'artisanat d'art. Ils interrogent l'objet même de leurs recherches, à savoir le bijou, tout en élaborant un « parler *du* corps » ou même un « parler *au* corps », offrant à ce dernier des parures pour ce qu'il est ou est susceptible d'être, pour ce que les perspectives et interrogations contemporaines en ont dessiné ou redessiné. Ne reniant rien de l'histoire et de la tradition de leur « métier », ils en jouent et les réécrivent dans ce qu'ils perçoivent comme réalité actuelle. Mal connu en France, bien qu'il y possède quelques brillants représentants, ce mouvement est très fort dans d'autres pays européens, tels les Pays-Bas, la Belgique, l'Allemagne, et maintenant les pays méditerranéens (Portugal, Italie, Espagne...) et les pays de l'Est (Estonie, Tchéquie...) qui possèdent de nombreuses écoles, événements, galeries spécialisées et outils critiques. Comme on le voit, c'est bien de propositions d'artistes dont il va être question à présent, artistes créant des bijoux dont l'usage est certes moins généralisé que les objets historiques présentés plus haut, mais dont on peut estimer qu'ils sont à l'avant-garde des évolutions d'une pratique.

Nous entamerons ce parcours par les travaux de la bijoutière Inni Parnanen, hollandaise d'origine finnoise, qui a produit en 2002-2003 une série de pièces dénommée *Extraorganes* – que nous pourrions traduire par *Organes externes*, véritable ode à la peau, magnifique interface entre dedans et dehors, entre soi et le monde : peau tout à la fois espace et actrice de la médiation sensorielle. Ces pièces, montées comme

des broches ou des pendentifs, sont réalisées en parchemin – peau de porc tannée. Le parchemin, translucide et laissant nettement apparaître les veinules de la peau, permet de dessiner de petites structures sphériques ou ovalisées, comme de petites poches, unies les unes aux autres par un fil de soie. L'artiste présente ce travail par ce texte :

L'organe est une partie d'un être humain, d'un animal ou d'une plante remplissant une fonction déterminée, la peau est organe. La peau est aussi le premier ornement de l'homme. De la peau vient le parchemin. Le bijou est un accessoire, à l'origine un symbole de victoire devenant ornementation de la peau. Parallèlement aujourd'hui la chirurgie plastique remanie le corps, sa forme, sa beauté. Le fil de soie reliant les différentes parties des extra-organes parcourt la peau : par la peau, sur la peau, sous la peau et dans la peau.

Bien sûr confrontés aux recherches et écrits de Didier Anzieu⁴ ou encore François Dagognet⁵, nous voici en proie à de multiples pistes de réflexions, dont nous n'avons malheureusement pas le temps d'explorer tous les possibles. La peau, ornement premier, premier lieu de l'ornement, dit bien que notre condition même d'humain ne sait échapper à cette réalité qui l'entoure, le limite, et réduit son échange avec autrui au mieux au contact d'une peau sur une autre, et aux sensations que ces deux peaux perçoivent et émettent. Mais les pièces de Inni Parnanen, par le fil qui en relie tous les éléments « par, sur, dans et sous » la peau nous invitent également, et clairement, à penser notre rapport contemporain à la chirurgie plastique ou reconstructrice, rapport dont quelques débats publics récents ont su nous rappeler combien il n'avait rien d'anodin... Et cette référence n'est-elle pas renforcée du fait que, plus que toute autre, c'est la peau de porc qu'elle a choisi de travailler ? Devons-nous considérer comme un pur hasard que cet animal soit, par ailleurs, au cœur des recherches et des enjeux sur les xénogreffes pour sa grande proximité corporelle avec l'humain ? Cette mise en question du corps dans les bijoux d'Inni Parnanen existe également dans une série de



Inni Parnanen – *Extraorgan* – Collier
Peau de porc parcheminée et fil de soie – 2002 – Tous droits réservés.

⁴ Didier Anzieu, *Le Moi Peau*, Paris, Dunod, 1985.

⁵ François Dagognet, *La Peau découverte*, Paris, Synthelabo, « Les Empêcheurs de penser en rond », 1998.

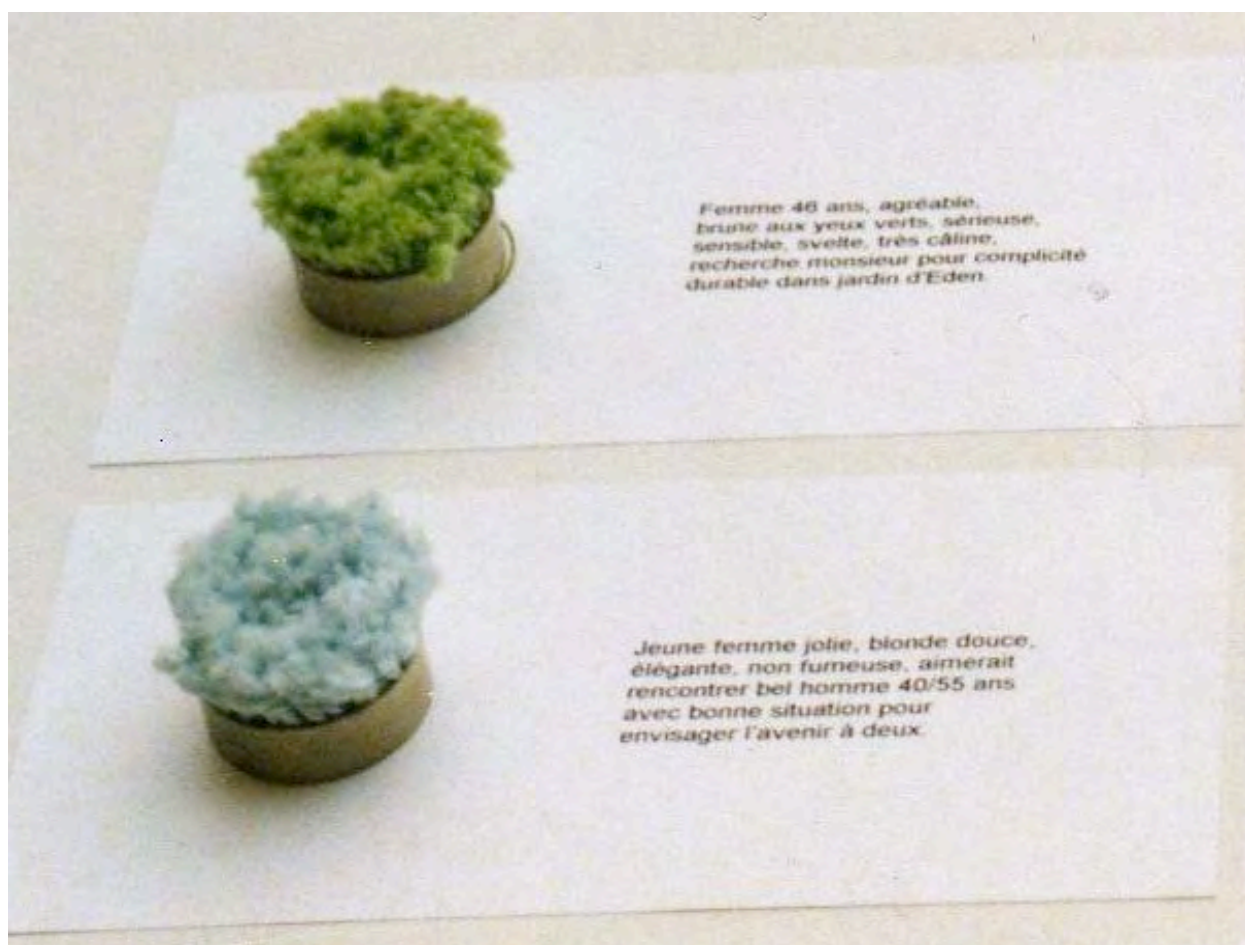
pièces plus récente : *La belle au bois dormant*. Conçue en 2004, après la naissance de sa fille, il s'agit d'une série d'anneaux sur lesquels sont accrochés en pendeloques des sexes-corolles féminins, sculptés dans de fines plaques d'argent fin, et colorés dans des tons nacrés évoquant coquillages et perles. Il s'agit pour elle de jouer tout à la fois des usages de la bague dont elle rappelle que « de tous temps, embrasser une bague fut signe de soumission et respect », mais aussi du baise-main, « signe d'estime et de tendresse respectueuse », pour mettre en valeur sa certitude de « l'importance de chérir et respecter la féminité ». Et jouant d'une proximité formelle entre sexe féminin et coquillage, ne s'inscrit-elle pas dans une tradition de la représentation et du symbole où érotisme et fécondité s'entrecroisent, et qu'en leurs temps des artistes tels Le Titien ou Boticelli ont bien illustré dans leurs *Naissance de Vénus* ? Ne pouvons-nous lire dans le rapprochement qu'elle propose, le temps d'un baiser, entre bouche et sexe, une allusion évidente à la sexualité ? Son traitement des matières, des couleurs, la fragilité visuelle de ses pièces contraignant porteurs et spectateurs à l'attention ne soulignent-ils pas sa volonté de respect et de tendresse, le geste du porteur ou de celui qui le touche, déchargés de ces notions pouvant endommager la bague ?



Inni Parnanen
La Belle au Bois Dormant – Bagues
Argent fin coloré – 2004
Tous droits réservés.

Traduire en objets des questions de sexualité est également au cœur de la démarche de la Strasbourgeoise Cathy Abrial. Elle conçoit ses *Bagues Poilues* comme une illustration du rapport entre sexualité et relations sociales et affectives. Chacune de ses bagues est associée à une petite annonce découpée dans les rubriques *Rencontres* de diverses publications. Ces annonces peuvent venir d'hommes ou de femmes, et sont de caractère aussi explicite que « Femme, 48 ans, physique agréable, délaissée, désire faire connaissance avec monsieur 50/60 ans, bon niveau, de préférence marié, gentil, compréhensif, pour partager moments agréables » ou énonçant un désir plus large « Dame libre, caractère et physique agréable, désire rencontrer monsieur veuf ou divorcé, 50-60 ans, pour sorties, voyages et plus si affinités ». Elle conclut et résume son travail d'une manière qu'elle veut tout à la fois tendre et cynique : « Au fond tout se ramène toujours à enfiler une bague poilue ». Et nous voici, nous spectateurs, renvoyés à ce que nous décrit Jacques Ruffié des stratégies élaborées par le vivant pour se transmettre, se reproduire, se poursuivre... au nombre desquelles la culture, et bien évidemment la culture amoureuse⁶.

⁶ Jacques Ruffié, *Le Sexe et la mort*, Paris, Odile Jacob, « Poche », 2000.



Cathy Abrial – *Bagues poilues* – Maillechort, laine et extraits de presse – 2003 – Tous droits réservés.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un organe, un autre élément corporel, le cheveu, appartient par excellence au rapport aimant et charnel. Les traditions poétiques le savent bien et l'ont assez chanté. Puisant dans la tradition des bijoux en cheveux, matériau depuis longtemps collecté dans des foires et marchés ou dans l'intimité des familles pour devenir parure, Ana Goalabré se joue de cet usage en coupant une de ses mèches et en y taillant une bague qu'elle envoie à un homme accompagnée de la missive « J'aimerais tant passer mes doigts dans tes cheveux ». Cette phrase, appel érotique d'un corps d'artiste, devient le titre d'une série déclinant divers contenus aimants et sensuels, traditionnellement gardés jusqu'alors implicites au nom d'une morale et d'une bienséance rigoureuse et qui tout à coup semblent avoir gagné le droit de dire clairement le désir, qu'il s'agisse de celui d'une mère, d'un père, d'une amante, d'un amant... et ce dans toute sa trivialité. Pourtant, il n'y a aucune charge obscène dans ces bagues. Qu'elles soient très travaillées ou reprennent le mouvement naturel d'une mèche de cheveux, elles nous renvoient à nos jeux tactiles dans les cheveux de l'autre, en fixant le mouvement, image arrêtée puis détachée du corps pour n'en garder que la sensation.



Ana Goalabré – *J'aimerais tant passer mes doigts dans tes cheveux* – Cheveux et résine – 1997
Tous droits réservés.

Explorer cette trivialité du corps est à la base du travail de Sophie Hanagarth, artiste d'origine suisse, aujourd'hui responsable d'enseignement « Parure du corps » à l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg. Elle a lié ses premières recherches à la phrase d'Antonin Artaud, « Là où ça sent la merde ça sent l'être ». Créant les immenses parures sautoirs *Excréments*, il est bien évident qu'elle provoque ses spectateurs. En effet, elle s'applique à faire accéder au titre d'ornement des productions du corps habituellement cachées, souvent perçues comme honteuses ou difficiles à assumer. Nous voici alors projetés face à la question du choix, du tri, de l'établissement des échelles de valeurs à partir desquelles va s'établir le jugement sur ce qui est digne d'être montré et ce qui doit rester une affaire de l'ombre, de l'intimité silencieuse et discrète.

Mettre en avant, mettre dehors, ramener à la surface du visible et au service de l'apparence ce qui est usuellement considéré comme un déchet est un geste qui atteint sans doute son paroxysme dans la série des *Médailles Merdeuses*. S'emparant de la médaille, objet de valorisation par excellence, signant la reconnaissance sociale de mérites multiples – politiques, économiques, guerriers, familiaux, etc. – l'artiste assume sans conteste sa volonté de reconnaître les mérites des travaux silencieux, quotidiens, souterrains de nos corps et aux produits qui en résultent.



Sophie Hanagarth
Médailles merdeuses
Broches - Fer oxydé
Tous droits réservés.

Sophie Hanagarth poursuit ses recherches par les *Vermine*s, série de broches mettant en scène des insectes et micro-organismes surdimensionnés, créés dans du fer rouillé. Là encore, ce qui l'intéresse au plus haut point est de s'emparer de cette partie de notre histoire corporelle qui provoque un frisson d'horreur et que nous cherchons à faire taire, à nier en ne la nommant pas, à oublier. Puisque, au bout du compte, ces *Vermine*s consommeront notre corps, et grouillent d'ores et déjà à sa surface, l'artiste nous invite à les accepter comme une part de l'humain, et comme tels à les honorer, les assumer en les faisant parures.



Sophie Hanagarth – *Vermine* – Broches – Fer oxydé – Tous droits réservés.

Dans un travail récent, elle se joue de l'expression *Bijoux de famille*. Elle en use pour décliner une série de colliers, dans des matériaux multiples allant du fer rouillé à la silicone, objets destinés tant à des hommes qu'à des femmes, portés longs et qui viennent placer sur l'aîne des bourses de résine souple, conservant parfois certaines caractéristiques – toucher, pilosité... – du scrotum. Là encore, cet usage d'organes parfois traités de *honteux* et pourtant largement emprunts d'une valeur essentielle, inscrit le travail de l'artiste dans les questionnements sur la construction culturelle et sociale du corps, dont nous sentons bien ici les emprunts aux *gender studies*. Pourtant, son titre, volontairement ironique, nous invite également à un parcours réflexif sur les questions de la transmission patrimoniale, mais sans doute aussi culturelle, voire génétique.

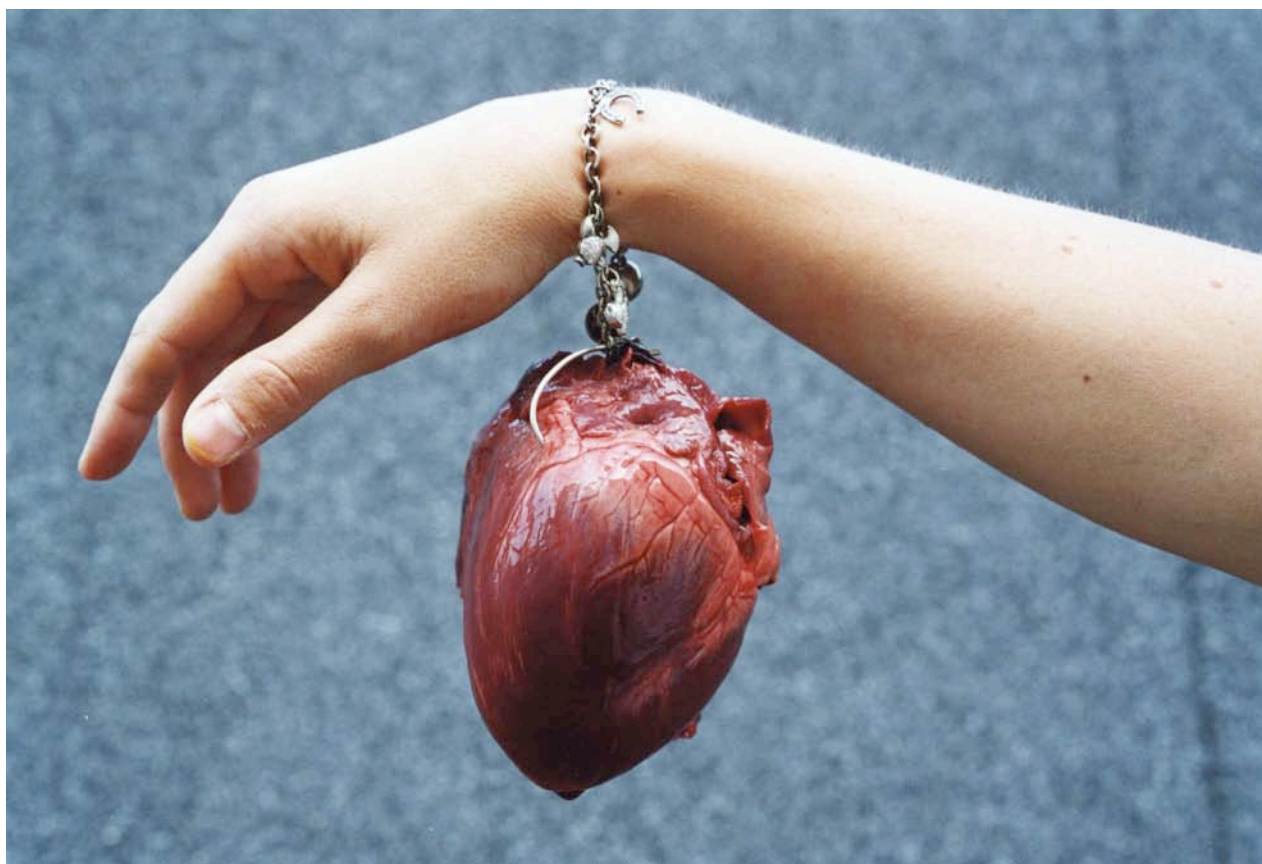
Sophie Hanagarth
Bijoux de Famille
Collier – Silicone – 1999
Tous droits réservés.



Cette notion de génétique, et par conséquent de constitution cellulaire, ne peut que nous conduire au travail de l'artiste Canadien Paul McClure, qui a construit son travail entre science et art visuel. Mettant l'imagerie médicale au service de ses objets, il reproduit des images de cellules fournies par une observation au microscope en une multitude de broches d'argent ou de cuivre enduites de résines colorées. Il se dit inspiré par leurs qualités formelles et primordiales, dans lesquelles il puise la possibilité de développer l'idée de « la vie comme principe ornemental ». Mais, allant jusqu'à la représentation de structures cellulaires mitotiques, présentent seulement lors des phases de division cellulaire, il fait écho au mouvement perpétuel et insaisissable du vivant, tout en éclairant magistralement la dualité de la partition et de l'accroissement. En effet, si les cellules croissent pour donner la vie, elles peuvent parfois également le faire pour donner la mort, comme dans le cancer.

Et cette étroite imbrication entre vie et mort nous amène, pour terminer notre rapide tour d'horizon, aux travaux de Nanna Melland, artiste norvégienne résidant à Munich.

Elle pense que « la technologie actuelle est la cause d'une complète aliénation de l'homme moderne par rapport à sa propre vie ». En se voyant livrer des images du monde à une vitesse vertigineuse et au travers du filtre des pixels il perd le sens de la réalité de sa mort et cette dernière devient un genre de spectacle de l'ordre du « divertissement médiéval ». Toute la démarche de Melland commence à une période où elle travaille dans la bijouterie industrielle. Créant une multitude de pendeloques en forme de cœur, elle se demande : « Qu'est-ce que j'offre dans ce symbole d'amour romantique à souhait ? » Pour tenter de répondre à cette question, elle délaisse l'espace clos et protégé de son atelier d'orfèvre pour s'ouvrir à d'autres conceptions, étudie l'anatomie, guette le cœur au milieu de réalités toutes différentes de celles auxquelles elle est habituée. Dans ses visites d'abattoirs et de boucheries, elle rencontre les odeurs fortes, le dégoût, la nausée, la chair et la matière, mais aussi la mort dans sa réalité. Par réaction, elle veut exprimer la vie. S'ouvre alors l'univers de la recherche sur les xénogreffes, et la découverte de la proximité entre le cœur de porc et le cœur humain, si forte que depuis 1968 on utilise des valves de porc pour réparer certains accidents mitraux humains, et qu'on envisage de plus en plus sérieusement l'élevage de porcs génétiquement modifiés pour utiliser leurs organes dans des transplantations humaines. Elle met en scène son premier bracelet *Heartcharm*, dans lequel un cœur de porc plastiné vient s'insérer au milieu de multiples pendeloques argentées – fer à cheval, trèfles... – révélant ses pensées face à ce qu'elle voit naître « une frontière entre vie et mort, science et nature, quelque chose qui fait jaillir beaucoup de questions ».



Nanna Melland – *Heartcharm* – Bracelet – Résine, Coeur de porc, bracelet et pendeloques argentés
2003 – Tous droits réservés.

Puis, s'intéressant à la fonction essentielle de pompe de l'organe cardiaque, elle commence à mouler l'espace intérieur de cœurs de porcs, cet espace où circule le sang dans son mouvement vital pour nous. Une fois les moulages pris, elle les désincarcère de la chair leur ayant donné forme, et les place dans de petites sphères de verre devenant des broches et des pendentifs, reliquaires étranges baptisés *Fragments de Vie*. Ces reliques, qu'à première vue on peut imaginer être des végétaux desséchés ou momifiés, lui permettent d'amener l'intérieur vers l'extérieur, exposant « l'espace secret du cœur physiquement et métaphoriquement » en vue de faire transparaître « la fantastique fragilité de la sensation de la vie ».

Nanna Melland
Fragments of life
Pendentif
Résine, verre, acier et argent fin
2004
Tous droits réservés.



C'est au cours de la réalisation des *Fragments de Vie* que naissent les *Heartrings*, bagues-cœurs issues des restes de viande, veines de cœur qui la frappent par leurs tailles s'adaptant parfaitement à un doigt humain, anneaux de l'intérieur pour orner l'extérieur. Moulés en métal précieux, les anneaux de viande transforment la réaction première de dégoût face à de restes corporels en un sentiment d'admiration et de reconnaissance, et entraînent vers un autre questionnement, celui « de notre rapport au corps que nous habitons, et qu'il semble que nous ayons beaucoup de mal à faire nôtre, et à reconnaître comme nôtre ».



Nanna Melland – *Heartrings* – Bagues – Argent peint, or fin, argent oxydé et laque – 2003
Tous droits réservés.

Dans le prolongement de cette idée, elle crée le collier *Décadence*, pour la réalisation duquel elle conserve pendant plus d'un an les rognures de ses ongles à chaque fois qu'elle les coupe. A l'issue de cette collecte, moulées dans de l'or fin et minutieusement assemblées sur un fil de lin rouge elles deviennent collier. L'artiste raconte : « l'inspiration pour faire cette pièce, est venue de la découverte de mon dégoût pour les ongles. Pourtant ils peuvent sembler beaux sur le doigt, mais dès qu'ils tombent dans mon potage, c'est une histoire différente ». Elle dit s'être sentie coupable après avoir accompli cette pièce : « vu le monde où nous vivons, avec tellement de pauvreté et de douleur, j'ai éprouvé un certain dépit face à ma capacité à faire quelque chose d'aussi indigne, impudent que mouler mes propres déchets corporels en or ». C'est pourquoi elle a choisi de l'appeler *Décadence*. Cette pièce devient un quasi manifeste. En usant d'un matériau corporel que l'usage nous a appris à peindre, percer, limer pour servir notre ornementation, mais aussi à considérer comme un déchet repoussant et sale dès qu'il est détaché de nous, l'artiste met là encore en lumière notre rapport au propre et au sale, au beau et au laid. Immortalisant la rognure d'ongle en or – matériau de la pureté et de la permanence –, conservant avec exactitude sa forme et sa taille dans une forme de *Vanité contemporaine*, elle nous rappelle le caractère éphémère de l'ongle, sa croissance permanente qu'il faut dompter et contrôler. Faisant du précieux avec du non précieux – voire du sale –, elle signifie à quel point notre corps est vivant en dehors de nous, de notre volonté et de notre contrôle, dans le mouvement perpétuel de la vie qui fait battre notre cœur, pousser nos ongles et nos cheveux. Lors de sa présentation dans des expositions, il est intéressant de constater combien la matière or du collier attire d'emblée le public qui vient le contempler, puis prenant conscience de ce à partir de quoi il est fait, s'éloigne, décontenancé voire franchement écoeuré, et pouvant lancer des remarques comme « porter mes ongles à la limite, mais ceux de quelqu'un d'autre quelle horreur ».

Comme on le voit, la limite de l'organe a parfois été dépassée dans la présentation de ces travaux, pour se déplacer vers l'usage d'éléments corporels projetés à la surface, devenant apparents, et servant l'apparence. Ce franchissement volontaire avait pour but de mieux éclairer le propos, outre un relevé des pièces et artistes existants (non exhaustif loin s'en faut), il faut en effet maintenant se poser la question du sens de ces productions et de ces parcours. Sans doute, nous éclairent-ils sur le changement de statut du corps ayant permis leur production et leur diffusion sans trop de heurts.

Bien sûr, toutes les préoccupations de l'art des années 60-70, les multiples volontés de révéler un corps réel et organique ont-elles ouvert la porte à ces travaux, de même que toutes les expériences performatives et la défiguration du corps qui en a résulté. Cette jeune génération d'artistes offre une image d'adoucissement, dans ses travaux, tout comme dans la manière dont elle les met en scène, un adoucissement qui pourtant ne semble pas conduire à un délitement délitation du contenu. Leurs expressions sont moins revendicatrices ou révoltées, elles appellent le public à des expériences sensuelles et sensibles plus intimistes, plus ludiques également, comme empreintes d'une permissivité gagnée, de tabous déjà tombés ayant créé de nouveaux espaces d'expression possibles. Le corps et ses éléments deviennent œuvres et ornements ou au moins semblent mériter d'être traités ainsi dans leur matière même, et non plus uniquement dans leurs projections ou leurs dimensions symboliques. En effet, même transfigurés par le passage de l'organique au métal ou à la résine, c'est bien l'organe en tant que tel qui est chanté, sa réalité charnelle, son mouvement, sa fonction, ses résidus, son action. Ce qui dans une société contemporaine qui fait l'apologie du

bien-être ou du mieux être dans son corps, avec le développement d'une multitude de pratiques alternatives, ne peut qu'aller de soi.



Nanna Melland – *Decadence* – Collier – Or fin et soie – 2004
Collection Galerie Marzee – Pays Bas – Tous droits réservés.

Mais n'oublions pas qu'il est question ici d'une production liée au domaine du bijou et de l'ornement corporel, éléments qui condensent le double mouvement du normatif et de l'individualisation, interfaces significatives tant de notre insertion que de notre expression sociales, marqueurs et outils choisis (voire subis) de la construction de soi⁷. Or, à étudier l'histoire de ces bijoux et de ces ornements, nous découvrons que les matières, les techniques et les formes qui leurs ont donné corps parlent des multiples frontières franchies par celui qui les conçoit et celui qui les porte. Il y a tout d'abord les frontières géographiques (une nouvelle région découverte amenant de nouveaux types de matériaux jusqu'alors inconnus), culturelles (la confrontation avec d'autres populations maîtrisant d'autres techniques ou d'autres conceptions, qui fait naître de nouvelles formes), techniques et scientifiques (nouvelles possibilités d'extraction de matériaux, mise au point de nouveaux alliages, conception assistée par ordinateur en sont divers exemples), économiques, culturelles, socio-économiques, etc. Mais il s'agit aussi des frontières individuelles : objets de naissance, baptême, communion, mariage... pour ceux socialement signifiants dans le monde occidental, mais également objets choisis de manière plus personnelle pour garder le souvenir d'une étape ou d'un moment décisif ou vécu comme tel.

⁷ À ce sujet voir Monique Manoha, « Bijou », *Dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, Bernard Andrieu dir., Paris, CNRS Editions, 2006 ; *Corps et Objet*, actes du colloque des 19 et 20 septembre 2003, P. Liotard et Monique Manoha dir., Le Manuscrit Universitaire, 2004 ; et *Corps et Objet : du bijou*, Monique Manoha dir., L'Harmattan, « Le Mouvement des Savoirs », à paraître .

Pouvons-nous alors supposer que la récente éclosion de ces multiples travaux sur les « organes-ornements » devient l'indicateur d'une frontière franchie ? Peut-être pouvons-nous considérer que le choix d'user majoritairement d'organes frontières (peau, organe génitaux, intestins, etc.) n'est pas le pur fruit du hasard, et que nous approchons d'une époque admettant la circulation entre dedans et dehors. Toute limite tombée n'en révèle-t-elle pas une nouvelle, inspirant le désir de son exploration, de son expertise, voir de son franchissement ? Cette acceptation, éclairée par les travaux sur et autour du mutant, nous conduit à une ultime question : quels seront les « organes-ornements » de demain ?

Bijoutière et plasticienne de formation, Monique Manoha a délaissé l'atelier à partir de 1999 pour créer la *Biennale du Bijou Contemporain de Nîmes* (4 éditions : 1999, 2001, 2003 et 2005), fonder *Le Porte Objet*, structure de promotion du Bijou Contemporain, et le GERCO (Groupe d'Etudes et de Recherches *Corps et Objet*), en charge de colloques et journées d'études sur le bijou. Auteure de divers articles sur l'objet bijou (dont "Bijou", *Dictionnaire du Corps en Sciences Humaines et Sociales*, dir. B. Andrieu, CNRS Editions, 2006), elle a coordonné l'édition de *Corps et Objet – Actes du colloque de septembre 2003* (Le Manuscrit Universitaire, 2004) et de *Corps et Objet : du bijou...* (L'Harmattan, à paraître). Elle travaille aujourd'hui au développement du *Pôle Bijou* de la Communauté de Communes de Baccarat (54).

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : MANOHA Monique, « De l'organe à l'ornement », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 137-151.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : manohamonique★hotmail.fr



Faire surface



Stéphane Dumas
(ESAA Paris / Paris 1, LETA-CRE)



Les peaux flottantes : l'écorchement créateur de Marsyas

La projection d'un organe hors du corps participe du désir d'être à la fois en soi et hors de soi. Ce mouvement culmine dans le fantasme de se retourner comme un gant et d'offrir son intérieur exposé dans une totale extériorité sans pour autant rompre la cohésion de l'organisme. L'écorchement consiste à dissocier l'enveloppe cutanée, organe du toucher, du reste de corps. Ce dépouillement radical peut-il se transformer en une projection vivante et créatrice de notre plus grand organe corporel ? La peau externalisée en étant retournée comme un gant peut-elle vivre de façon autonome et offrir matière à penser grâce à un processus créatif ?

La salle des peaux perdues

La salle des peaux perdues est un ensemble de sculptures, traitant de la figure humaine fragmentée, déconstruite et recomposée, sur lequel je travaille depuis plusieurs années. Tous ces travaux consistent en des peaux synthétiques.



Stéphane Dumas, *Creative Skin*, exposition d'une partie des éléments de *La salle des peaux perdues*, galerie SafeT, New York, avril 2006. Photo Megan Petersen.

L'image y est le produit d'une coulée du matériau liquide qui devient caoutchouteux et élastique. Pendant sa prise, le caoutchouc épouse les formes et les textures sur lesquelles il a été étalé. Ces surfaces ont été préparées, incluant notamment des représentations en volume de fragments externes et internes du corps humain. L'image coulée se fige, mais reste souple comme une peau. C'est au moment du démoulage, lorsque ces membranes sont pelées pour être dissociées de leur matrice, qu'apparaissent les empreintes laissées par ces éléments. Il faut donc que ces peaux soient dépiautées pour devenir images.

Une fois suspendues verticalement, elles offrent aux regards la réversibilité de leurs deux faces : leurs côtés positif et négatif. Leur suspension dans l'espace, liée à leur souplesse, permet de provoquer un mouvement physique grâce à un ventilateur. Ce mouvement, allié à une source lumineuse placée de manière rasante à la verticale de la peau, génère un battement lumineux entre les deux faces. Mais entre le côté positif et le côté négatif se trouve un entre-deux dont l'épaisseur devient visible par la diffusion de la lumière lorsque la source lumineuse est placée de l'autre côté par rapport à l'œil. Cette propriété détermine le mouvement impulsé aux peaux et leur dispositif d'accrochage.

Dans certaines configurations, l'ensemble des peaux enveloppe l'espace dans lequel le spectateur est invité à entrer. *La salle des peaux perdues* devient alors un environnement et ses membranes se transforment en peau de l'espace.



Matrice d'un élément de *La salle des peaux perdues*.



Démoulage d'un élément de *La salle des peaux perdues*. Photos Stéphane Dumas.

Le mythe de Marsyas et l'écorchement

Je vais maintenant évoquer le mythe grec de Marsyas, car il est riche en métaphores du processus sculptural, notamment en tant que mythe de l'écorchement.

Le satyre Marsyas osa défier Apollon en le provoquant en une joute musicale. Le premier joua de la flûte et le second chanta en s'accompagnant à la cithare. Ayant finalement remporté le duel, le dieu grec de la musique décida que le satyre serait écorché vif pour le punir de sa vanité qui l'avait conduit à défier une divinité. Dans *Les Métamorphoses*, Ovide décrit l'écorché avec une précision clinique :

il n'est plus qu'une plaie ; son sang coule de toutes parts ; ses muscles, mis à nu, apparaissent au jour ; un mouvement convulsif fait tressaillir ses veines, dépouillées de la peau ; on pourrait compter ses viscères palpitants et les fibres que la lumière vient éclairer dans sa poitrine.¹

Les rayons de la clarté divine pénètrent jusqu'au cœur des tissus corporels du supplicé en les tirant de la pénombre viscérale dans laquelle ils étaient plongés jusque-là, pour les exposer à un jour cru. Le geste d'Apollon écorchant Marsyas devient un paradigme qui exprime le mouvement de la connaissance explorant le fonctionnement secret des corps, naturellement celé par l'enveloppe cutanée. Celle-ci, retirée par le chirurgien, n'est pas vraiment considérée jusqu'à l'époque moderne comme un objet d'étude révélateur des états profonds de l'organisme, mais plutôt comme un obstacle. Il s'agit d'ouvrir l'écorce pour dévoiler la chair, le noyau et la structure de l'intérieur.

Une version catholique du mythe antique voit le jour avec le martyr de saint Barthélemy écorché vif. Dans une perspective similaire à celle de l'interprétation néoplatonicienne du supplice de Marsyas à la Renaissance, celui de Barthélemy est chargé d'une signification spirituelle puisqu'il symbolise une purification de l'âme débarrassée de sa tunique charnelle.

La figure de Barthélemy tenant sa peau dépiautée, peinte par Michel-Ange dans son *Jugement Dernier*, exprime à première vue cette dévalorisation de la peau assimilée à un déchet souillé par le péché. L'enveloppe corporelle y est dépeinte comme un fardeau que la main gauche du saint s'apprête à laisser choir en enfer, alors que, dans un mouvement de balancier, sa main droite offre au Christ le couteau qui a été l'instrument de son dépouillement. Il y a près d'un siècle, l'historien d'art italien Francesco La Cava avança l'hypothèse assez vraisemblable selon laquelle le visage de cette peau vide serait l'autoportrait de Michel-Ange. En effet, ces traits, outre leur ressemblance avec ceux de l'artiste, manifestent une sorte de conscience assez troublante. Ils paraissent doués de suffisamment de vie pour constater leur propre déchéance par rapport au corps glorieux du saint magnifié par la venue du Christ. La foi dans le Christ-Apollon entraîne l'écorchement purificateur. Toutefois, la



Michel-Ange, *Le Jugement Dernier*,
Chapelle Sixtine, Vatican, Rome, 1536-1541
détail de Saint Barthélemy tenant sa peau.

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, VI, « Marsyas », 387-391, trad. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1970, p. 15.

peau, retirée et projetée hors du corps pour être mise au rebut, recèle une conscience qui lui est propre.

Le destin de la peau écorchée du satyre Marsyas occupe une place singulière dans le récit du mythe. Plusieurs auteurs antiques écrivent qu'elle fut conservée et exposée en public. Ils la décrivent en employant le terme d'« outre », ce qui laisse supposer qu'elle fut retirée de manière à être préservée dans sa totalité en étant retournée comme un gant. Dans son poème intitulé *Les Dionysiaques*, Nonnos évoque ainsi l'enveloppe corporelle du satyre suspendue et offerte à tous vents :

Mais le dieu le dépouilla de sa peau velue en le suspendant à une branche et il en fit une outre animée : souvent, au sommet de l'arbre, le vent qui s'y engouffrait lui donnait forme à son image, comme si le pâtre babillard chantait à nouveau².

Élien, quant à lui, apporte une indication précieuse sur les propriétés acoustiques de cette outre : « À Célainai, si quelqu'un joue de l'aulos sur le mode phrygien près de la peau du Phrygien, la peau vibre. En revanche, s'il joue l'air pour Apollon, elle reste immobile et semble sourde »³. L'enveloppe corporelle externalisée ne représente donc plus la barrière distinguant le sujet du monde des objets et formant obstacle à la connaissance. Elle n'est plus une pelure inutile ou une capsule périmée, mais devient au contraire une efflorescence de l'être. Le noyau émigre à la périphérie. Le tégument dépiauté se transforme en une projection vivante. Un être à fleur de peau anime cette membrane qui retrouve vie sous l'action de la musique et du vent.

De l'écorchement à la projection et au déploiement

Cet aspect de la dépouille du musicien antique me conduit à formuler la notion de « peau créatrice ». La peau externalisée vit sur un mode esthétique de façon autonome, tout en étant reliée au corps dont elle est issue par des ramifications mystérieuses. Elle développe un être de superficie par ses capacités vibratiles. En tant que membrane sensible, elle est un entre-deux sur lequel est fondée une véritable topologie pelliculaire de l'être évoquée en ces mots par Samuel Beckett dans *L'Innommable* :

Il y a un dedans et un dehors et moi au milieu, c'est peut-être ça que je sens, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre [...].⁴

Le « tympan » mentionné par Beckett s'apparente au phénomène des peaux flottantes imaginées par Lucrèce après Épicure. Ces « émanations » sont des épidermes détachés des corps, qui traversent l'espace pour activer la perception sensorielle et

² Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, XIX, 320-27, trad. J. Gerbeau, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1992, p. 126.

³ Élien, *Histoires variées*, XIII, 21, trad. A. Lukinovitch et A. F. Morand, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1991, p. 144.

⁴ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 160.

provoquer les images⁵. L'espace serait ainsi rempli de ces peaux migrantes qui en font un vaste oignon ou un mille-feuille.

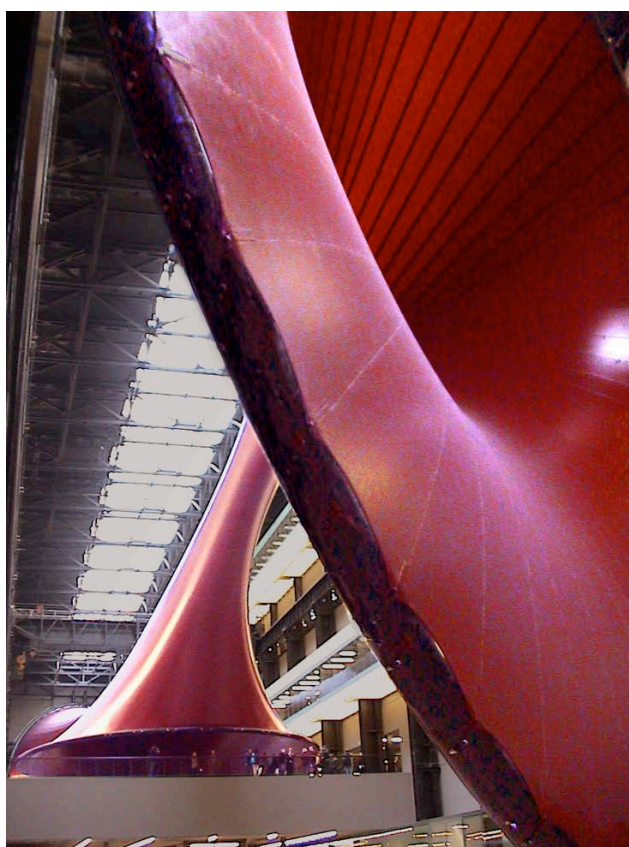
La peau dépiautée joue un rôle important dans le domaine musical. Le terme de « peaux » désigne une catégorie d'instruments à percussion. Diverses cultures ont inventé des instruments à vent tels que le biniou et la cornemuse qui sont en quelque sorte des poumons externalisés ou des peaux enveloppant un souffle auquel elles donnent forme, comme l'évoque le texte de Nonnos cité plus haut.

Dans son roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Michel Tournier décrit un rêve étrange dans lequel Robinson, au cours de sa métamorphose de sujet occidental civilisé en être adhérent totalement aux éléments naturels de son île, voit ses poumons projetés à l'extérieur de lui-même :

Il rêva de ses propres poumons, déployés en dehors, buisson de chair purpurine, polypier de corail vivant, avec des membranes roses, des éponges muqueuses... Il agiterait dans l'air cette exubérance délicate, ce bouquet de fleurs charnelles, et une joie pourpre le pénétrerait [...]⁶.

Cette vision traduit un retournement de l'intérieur corporel sur l'extérieur. À la suite des muqueuses buccales et nasales, la trachée, les bronches et les bronchioles sont expulsées dans l'espace externe pour s'y épanouir telles des fleurs dépliant leurs pétales au soleil.

En 2002, Anish Kapoor présenta dans le Turbine Hall de la Tate Modern à Londres une immense structure intitulée *Marsyas*. Elle est constituée d'un seul voile rouge incurvé de façon à envelopper un conduit interne s'évasant pour déboucher sur trois pavillons. Deux d'entre eux se déploient verticalement à chaque extrémité de cette ancienne salle des turbines aux proportions gigantesques. Chaque pavillon se termine par un anneau rigide dont le diamètre coïncide avec la hauteur de la salle. La membrane tendue accrochée à cette structure s'étire sur toute la longueur de l'espace, bifurquant au milieu pour s'ouvrir en un troisième pavillon. Un grand anneau métallique maintient également cette ouverture béante. Il flotte à l'horizontale, suspendu par la membrane à hauteur des têtes des visiteurs comme un horizon au-dessus duquel le ciel serait aspiré en une vaste invagination pourpre.

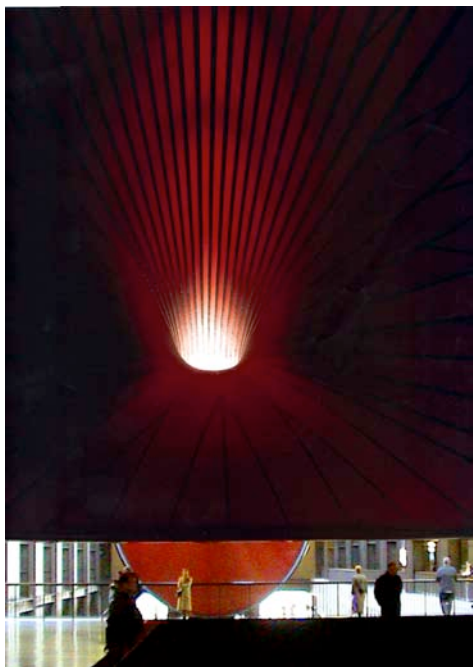


Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, env. 30 x 130 x 20 m., PVC et acier, Tate Modern, Londres. Photo Stéphane Dumas.

⁵ Lucrèce, *De la nature*, Livre IV.

⁶ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* [1967], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 204.

La singularité de cette œuvre réside dans l'évidence de sa forme, autant que dans l'incongruité de sa situation. Elle fait penser à un organe corporel démesuré, greffé dans ce bâtiment industriel. En tant qu'œuvre d'art, elle est le fruit d'une projection mentale, et en tant que structure aux dimensions architecturales, elle est le produit d'un long projet d'ingénierie. Mais, en même temps, sa présence en ce lieu s'impose comme si elle s'y trouvait depuis toujours. Selon les termes du sculpteur britannique d'origine indienne, elle s'apparente à certains objets mythiques, produits d'une création spontanée :



Anish Kapoor, *Marsyas*, vue partielle depuis la mezzanine. Photo Stéphane Dumas.

D'après un aspect très ancien de la pensée hindoue, certaines choses sont apparues d'elles-mêmes : elles se sont auto-crées. Ce qu'il y a d'étrange, dans ces objets, c'est qu'ils sont le produit d'une élaboration, mais leur mythologie repose sur le fait qu'ils n'ont pas été élaborés. C'est une idée merveilleuse concernant la présence de la forme au monde⁷.

Avant d'être une projection mentale, la création est ici le résultat d'un processus physique. Elle est la torsion, le gauchissement, l'aspiration et l'étirement d'un voile. Ces facteurs concernent des forces exercées sur la matière et sont inhérents à l'espace.

L'ouïe de Marsyas, le tympan vibratile, les poumons externalisés décrits par Michel Tournier et leur « joie pourpre », toutes ces images d'organes projetés hors de leur corps s'apparentent au

Marsyas du sculpteur britannique. Cette œuvre évoque un corps créateur entièrement assimilé à sa superficie dépliée, étirée et flottant comme un ciel rouge dans l'espace.

Une topologie paradoxale. Entre projection, excrétion et concrétion

Plusieurs théories d'esthétique assimilent l'œuvre d'art à une projection du corps du créateur et, notamment, de sa peau retournée. Selon Michel Serres, le peintre « expose sa peau fragile, privée, chaotique »⁸. La création plastique telle qu'elle est conçue par cet écrivain est donc d'abord un écorchement. Mais elle est surtout accompagnée d'une sublimation du tactile dans le visuel. L'auteur fonde sa réflexion sur l'art du tapisserie. L'envers de la tapisserie, constitué par les fils de couleurs noués, porte les traces brutes du travail manuel effectué par l'artisan. Mais, sur l'endroit, les plages de couleurs se

⁷ Anish Kapoor, « A Conversation. Anish Kapoor with Donna de Salvo », *Anish Kapoor, Marsyas*, Londres, Tate Publishing, 2002, p. 61. Ce passage est traduit de l'anglais par nos soins.

⁸ Michel Serres, *Les Cinq Sens* [1985], « Voiles », Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2003, p. 33. Le passage concernant la tapisserie se trouve p. 69-70.

fondent comme par magie pour former l'image. Ici, le tactile est la coulisse du visuel. Ce rapport est fondé sur la double face de la peau, son visage et sa viande.

Selon le psychanalyste Jean Guillaumin, la création littéraire est « le retournement projectif de l'intérieur du corps » de l'auteur⁹. Guillaumin étaye sa réflexion sur le mythe grec du centaure Nessos. Celui-ci tomba amoureux de la femme d'Héraclès, Déjanire, qui était délaissée par son mari. Mais le héros grec blessa mortellement le centaure d'une flèche trempée dans le sang de l'Hydre de Lerne. Pour se venger avant de mourir, Nessos offrit à Déjanire un charme pour s'assurer de la fidélité de son époux, une tunique imprégnée de son sperme et de son sang. Il la persuada de l'offrir à Héraclès. Mais, lorsque celui-ci l'enfila, le vêtement brûla toute sa peau, provoquant des douleurs telles qu'il préféra se suicider en se précipitant dans un brasier.

Jean Guillaumin fonde son argumentation sur l'assimilation du texte littéraire à la tunique de Déjanire. Cette métaphore est riche, car le vêtement imprégné des sécrétions corporelles du centaure devient une projection de l'intérieur viscéral de son corps.

Malgré leur intérêt certain, ces deux théories envisagent la création plastique ou littéraire comme une projection sur une seconde peau qui me apparaît trop pelliculaire. Elles attribuent essentiellement au processus créateur une fonction de sublimation, au sens freudien du terme. La peau créatrice y joue surtout le rôle d'un filtre. Elle finit, selon moi, par produire une esthétique plutôt désincarnée où le virtuel ne rencontre l'actuel qu'au prix d'une certaine décorporation.

Il me paraît capital d'insister sur la dimension d'épaisseur de la peau qui est davantage qu'un filtre ou un écran de projection permettant la sublimation du monde par le sujet. Ceci est d'autant plus important dans le cas d'une peau externalisée comme peut l'être la peau créatrice.

La topologie cutanée que je cherche à esquisser dans ces lignes repose sur la double face de la peau, sa face externe, son visage, d'une part, et son épaisseur interne, informe et innervée à laquelle adhère parfois la viande, de l'autre. Cette topologie est donc caractérisée par la tension dialectique entre la surface d'inscription épidermique et la masse viscérale. Grâce à sa situation de bord d'un corps, la superficie déployée permet à l'image de se former en offrant la possibilité d'un ajustement de la distance du point de vue et d'une mise au point rendant la lecture possible. Ces propriétés topographiques font partie des caractéristiques d'Apollon, dont l'un des surnoms, attribué par Homère, est « le dieu dont le trait touche au loin »¹⁰.

La masse viscérale, quant à elle, n'est accessible que par immersion ou en effectuant une coupe dans l'épaisseur corporelle. Sa perception est de l'ordre de la contiguïté, du contact et de la contagion. Elle produit des formes par suintement et excrétion. Tel paraît être le rôle tenu par Marsyas dans la joute musicale qui l'oppose au dieu. En effet, son instrument à vent engendre des sons grâce à une sécrétion, le souffle, et à une fusion étroite entre la bouche du musicien, l'embouchure et l'anche de l'instrument. Cette fusion empêche d'ailleurs le flûtiste de chanter, privant sa musique de

⁹ Jean Guillaumin, « La peau du centaure. Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire », *Corps création. Entre Lettres et Psychanalyse*, Jean Guillaumin dir., Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980, p. 227-267.

¹⁰ « *Hekatebolos* », Homère, *L'Iliade*, I, 48, trad. M. Meunier, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 1.

la distanciation apportée par la superposition de la symbolique des mots sur les sonorités pures. Cette caractéristique est l'une des raisons pour lesquelles Apollon l'a emporté sur Marsyas.

Cette topologie paradoxale, produit du battement entre surface et profondeur, m'amène à critiquer le concept de « projection » qui me paraît trop désincarné pour exprimer à lui seul l'externalisation d'un organe vivant. Le terme de « projection » est connoté par son modèle cinématographique du toucher lumineux à distance sur un écran plat. Il l'est également par sa signification psychanalytique de mécanisme de défense accompagnant le refoulement, permettant d'opérer une substitution des caractéristiques de l'objet du désir ou un transfert de cet objet sur un autre. En d'autres termes, cette notion me paraît trop distanciatrice, voire apollinienne. J'aimerais donc lui associer, pour la compléter, celles de « sécrétion » et d'« excrétion » qui relèvent davantage du domaine de Marsyas. La topologie cutanée met en tension les deux dimensions de la peau, celle d'écran de projection épidermique et celle d'épaisseur à travers laquelle se font les sécrétions corporelles.

Si la peau peut être projetée hors du corps comme organe vivant, c'est en conservant ses qualités d'épaisseur qui en font une partie du corps. C'est bien en termes de sécrétion qu'il faut penser cette projection. La peau créatrice n'est pas simplement projetée, elle est suintée hors du corps. Cette seconde peau est comme l'étendue d'une pensée. Elle n'est pas la projection désincarnée d'une loi ou d'une écriture sur un support docile. Elle est elle-même écriture, sécrétée par un écart du corps. Pour reprendre un terme inventé par Jean-Luc Nancy dans son ouvrage intitulé *Corpus*, elle est un corps qui s'« excrit »¹¹. Elle est une exposition, une respiration et un chant des viscères devenant un paysage lisible mais mouvant, remettant constamment en cause les codes de sa lisibilité. Grâce à un processus de concrétion, elle offre des formes sauvages, imprévisibles et en devenir. La concrétion participe d'une topologie paradoxale grâce à laquelle la profondeur fait surface à travers l'épaisseur.

Stéphane Dumas est plasticien et théoricien de l'art. Son travail de plasticien a été exposé dans de nombreux endroits (Bronx Museum, New York, Musée d'Art et d'Histoire, Genève) et est représenté dans diverses collections (Archives de la Documenta, Kassel, et du MOMA, New York.) Son installation intitulée *La salle des peaux perdues* a été présentée dans plusieurs galeries (SafeT Gallery, New York, 2006 ; galerie UNIVER, Paris, 2008). Il prépare un livre intitulé *La Peau créatrice*, à paraître chez Klincksieck, et a contribué à de nombreuses publications sur l'incorporation en art (« Der Marsyas-Mythos, ein Bild Paradigma », *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*, dir. U. Renner et M. Schneider, Munich, Fink, 2006 ; « The return of Marsyas. Creative Skin », *SK-Interfaces*, dir. J. Hauser, Liverpool, Liverpool University Press-FACT, 2008). Il enseigne à l'ESAA Duperré, Paris, et fait partie du laboratoire LETA-CRE de Paris 1.

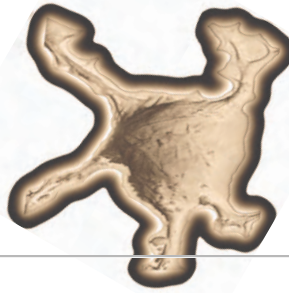
Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : DUMAS Stéphane, « Les peaux lottantes : l'écorchement créateur de Marsyas », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 153-160.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [stedumas★free.fr](mailto:stedumas@free.fr)

¹¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus* [1992], Paris, Métailié, 2000, p. 9 et 76.

Itzhak Goldberg
(Paris 10)

Sous la peau



On le sait, depuis toujours le corps féminin, nu et lisse, a été promesse de plaisir esthétique et sensuel à la fois. L'œil du spectateur est tiraillé entre la contemplation artistique et la jouissance érotique. Avec ces corps, l'épiderme et la surface de la peinture se confondent, le regard glisse comme une caresse scopique, mais ne pénètre pas. Les plaisirs de la peau ne sont pas ceux de la chair et si la perception rêve parfois d'atteindre à un en-deçà de la surface, elle est le plus souvent condamnée à rester aux frontières de l'objet visé.

En apparence, Bellmer, lui, réussit à renverser cette tendance et à s'introduire sous la peau. L'artiste propose une radiographie des corps, dont l'enveloppe n'est plus imperméable et où le regard, qui d'habitude glisse sur les courbes ou palpe les formes, explore l'intérieur le plus intime. Dans son désir d'explorer ce qui restera à jamais caché, la main du dessinateur devient un outil qui se glisse sous les couches successives et dévoile les dernières inconnues de l'architecture humaine.

La main ? Pas vraiment. On pourrait le croire, mais écoutons plutôt l'artiste : « Je veux voir avec la main »¹, déclare-t-il. Projet affiché et dont l'ambition trahit aussi les limites. Car, en réalité, il ne s'agit pas d'un désir d'une tactilité illimitée, mais plutôt d'une pulsion voyeuriste dévorante qui dirige le projet érotique de l'artiste. Ainsi, la main se fait œil détachable, envoyé en éclaireur et qui se place sous les replis de la peau ou dans différents orifices du corps, un œil qui scrute dans l'obscurité de différentes cavités anatomiques (*Autoportrait avec Unica*, 1961 ; *Auto-Ceil*, 1963). Non pas que la main soit totalement absente. Mais souvent elle ne fait qu'effleurer le corps, le caresser avec délicatesse infinie (*Mains de demi-mijaurées, fleurissant des sillons de parterre*, 1934).

Les artistes que j'évoquerai ne sont pas ceux dont l'œil se promène sur la peau, mais ceux qui l'écorchent ou plutôt la déchirent. De fait, le terme d'écorché renvoie à la première ère chrétienne où cette punition cruelle est réservée aux martyrs. Les images figurent des corps dont l'épiderme est enlevé avec une précision chirurgicale et fait apparaître une anatomie intacte.

On trouve aussi un équivalent de la tradition chrétienne dans la mythologie grecque avec la légende de Marsyas, puni de la même façon par Apollon.

Dans un cas comme dans l'autre, l'écorché semble avoir perdu son « enveloppe » externe et fait penser immédiatement aux « modèles » utilisés par les étudiants en médecine ou encore, comme le définit le dictionnaire, à la « statue d'homme ou d'animal, représentée comme dépouillée de sa peau, d'après laquelle les étudiants des beaux-arts

¹ Hans Bellmer, « Les images du moi », in *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, Editions Allia, 2002, p. 17.

dessinent des études ». Tout laisse à penser que, pour ces artistes, l'essentiel était dans la démonstration de leur capacité de représenter l'organisme dans tous ses détails, malgré la perte de la peau, comme si cette couche infime, cette pellicule n'était qu'un emballage sans véritable fonction de soutien, facilement séparable de la chair. En réalité, ce n'est pas de la peau qu'il s'agit mais de ce que le latin définit comme *corium*. De fait, dans cette langue, il existe une distinction entre *cutis*, qui désigne la couche la plus profonde de la peau, et *corium*, qui désigne la fine surface qui recouvre le corps (on peut retrouver le même type de distinction dans le langage médical, avec *derma* et épiderme).

Les « écorchés » qu'on trouve dans l'art contemporain sont fort différents. Bacon, et plus encore Fautrier ou Dubuffet nous proposent des corps où la peau arrachée bouleverse immédiatement la chair dans son organisation interne, provoque des débordements et des déchirures.

Certes, ceux qu'on appelle les matiéristes ne sont pas les premiers qui s'engagent sur cette voie. Déjà les expressionnistes ont cherché à pénétrer sous la peau. Ce n'est pas par hasard que les contemporains de Kokoschka le considèrent comme un artiste peignant avec le scalpel. Il semble toutefois que, même spectaculaires, ces « blessures » restent encore superficielles. La quête expressionniste est surtout psychologique et se concentre autour du visage.

Si les matiéristes sont les premiers à s'attaquer aux structures profondes, cachées par la peau, c'est que ce bouleversement s'inscrit dans un contexte historique précis : Dubuffet, comme d'autres artistes des années cinquante, tels Fautrier ou Bacon mais aussi Germaine Richier et Giacometti, ont souvent vécu la deuxième guerre mondiale comme un traumatisme et cherchent dès lors à inventer une nouvelle chair.

Face aux artistes qui continuent à s'accrocher à une abstraction géométrique rassurante dans sa régularité, face à un certain retour à la figuration comme une forme de retour à la normale, ils tentent différentes solutions pour montrer qu'on ne peut plus procéder comme avant et qu'on ne peut surtout plus représenter la figure humaine de la même façon. Ces corps s'inspirent directement de ce que Henry James va nommer « l'imagination du désastre ».

Ainsi, chez Giacometti, hommes et femmes, émergeant d'une matière rugueuse et déchirée, sont réduits à l'essentiel. Dans ces constructions organiques creusées et déchirées, qui se produisent par excroissances, les formes semblent se dissoudre et se multiplier à la fois, comme surprises en pleine fusion. Les matériaux d'origine et la figure sculptée se confondent, la tension qui s'en dégage oscille entre la construction et la destruction. L'artiste, qui modèle exclusivement le plâtre, refuse toute idée d'enveloppe lisse dans laquelle cette épine dorsale entourée de substance maigre se réfugierait. Pétrie, tourmentée, décharnée, si la chair-matière conserve encore une forme, elle garde toutefois « le stigmate de sa terrible naissance » (Jacques Dupin). De même, dessinées ou peintes, ces figures d'incertitude, faites de lignes nouées et dénouées, liées les unes aux autres par des liens rationnels et chaotiques, échappent à une forme définitive et figée.

Chez Bacon, les corps sont à la fois dans le débordement et l'évidement, la chair s'ouvre et s'exhibe. Utilisée comme matériau malléable, comme une couche de pigment, elle est molle, tordue à l'extrême, jusqu'aux limites de l'informe. Attirante et laide,

provoquant alternativement fascination et dégoût, sujette à toutes sortes de déformations, la chair déborde et envahit l'univers baconien. Cette chair dénudée est menacée de blessures et de déchirures, la peau se transforme en une membrane trouée, l'épiderme se confond avec les viscères. Les taches blanches d'une peinture granuleuse, les incrustations à la surface de la toile ou les marques de peinture se mêlent aux éclaboussures de sang.

Les nus écorchés, les carcasses écartelées et accrochées au plafond, les tranches de chair et les quartiers de viande hésitent entre la leçon d'anatomie sinistre et l'étalage d'une boucherie cannibale. C'est ce qu'évoque Bacon :

Si vous allez à certains de ces grands magasins de vente qui ne sont que de grands halls de morts, vous pouvez y voir la viande et les poissons et la volaille, tous morts et étalés là... c'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez le boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal.²

Nous ne sommes que la matière qui alimente notre corps, le reste n'est que poésie, ou, comme l'écrit crûment Leonardo da Vinci : « L'homme et les animaux ne sont qu'un passage et un canal pour les aliments, une sépulture pour d'autres animaux, une auberge de morts ». Ce rapprochement entre le corps humain et la boutique de boucher se retrouve chez De Kooning, dont le travail a pu être qualifié de « cannibalisme esthétique »³. Au moment où il produit la série des femmes empâtées et atrocement déformées, De Kooning note que c'est pour la chair qu'on a inventé la peinture à l'huile. Tout se passe comme si l'invention d'une nouvelle technique, ou l'utilisation d'un nouveau matériau, supposait toujours un rapprochement avec la matière corporelle elle-même. Ainsi, Fautrier et Dubuffet produisent tour à tour des œuvres composées des ingrédients les plus divers et les plus insolites. Tous partagent le goût pour la pâte solide et épaisse, goût résumé par la phrase de Dubuffet : « le geste essentiel du peintre est d'enduire »⁴. L'aspect artisanal de leurs œuvres rappelle le mortier du maçon et il en résulte un magma innommable qui forme la matière même de l'œuvre. La disparition de la peau, cette mise à nu littérale du corps, n'a rien de commun avec les anciens écorchés, où la chair est révélée intacte dans sa transparence. Ainsi, « *L'écorché* » de Fautrier (1944) est plutôt une masse informe, une indifférenciation des composants du corps.

C'est toutefois avec la série au titre ironique de Dubuffet, *Corps de Dames*, que l'intégrité du corps devient en permanence menacée, que les enveloppes se déchirent. L'abolition des frontières épidermiques permet d'exhiber à la fois le dehors et le dedans. C'est l'intérieur du corps qui devient un champ d'expérimentation, où se produisent des événements de l'ordre du sensible et non plus seulement de l'ordre du visible. De nouvelles *Demoiselles d'Avignon* apparaissent, mais ce sont à la fois le volume du corps et la surface de la toile qui sont déformés.

Déshabiller le corps n'est plus une simple affaire de toilettage mais une façon de refuser la logique anatomique, de faire entrer la chair dans l'ère de débordement. Le corps semble essayer d'échapper à lui-même et régresser en deçà de la forme.

² Francis Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens de David Sylvester*, t. I, Genève, Skira, 1976, p. 90-92.

³ Yves Michaud, « De Kooning, la soupière et le grand style », in *Willem de Kooning*, catalogue d'exposition, MNAM, 1984, p. 19.

⁴ Jean Dubuffet, « À pleines mains », in « Notes pour les fins-lettrés », *Prospectus et tous écrits suivants*, t. I, Paris, Gallimard, 1967, p. 71.

La chair se transforme en viande, comme en témoignent les titres : *Corps de dame, pièce de boucherie* (1950) ou *Sang et feu (corps de dame aux chairs rôties et rissolées, 1950)*.

Cet en-deçà de la forme peut être mis en rapport avec des concepts qui apparaissent déjà plus tôt chez Bataille. De fait, la peau déchirée qui fait découvrir au regard la matière informe, indescriptible, de la chair met en scène ce que Bataille appelle l'« œuvre d'une discorde violente des organes »⁵. Ouvrir le corps, cette situation inquiétante, faire naître ce que Bataille décrit comme expérience du choc, où « les yeux sont frappés de ce qui était impossible à voir, avec comme réaction, l'effroi et le rire »⁶.

Dans sa volonté de contre-idéalisation, depuis toujours liée à la vision, Bataille prône la « connaissance par mise en contact »⁷. Considérant que « le plus difficile est de toucher au plus bas »⁸, il accorde toute l'importance aux matières « basses », rejetées, dont la présence permet d'atteindre cet extrême où volupté et dégoût coïncident et s'annulent, comme dans *Corps de dame taché de rouille et de lilas* (1950).

Ce que l'on voit avec le matiérisme, qu'on nomme aussi peinture informelle, c'est justement l'entrée de l'informe. Sans faire l'illustration de la théorie de Bataille, il semble qu'il existe une parenté entre ces deux visions du monde qui accordent une importance capitale à la matière incontrôlée. Selon Bataille, en effet, le corps n'est plus un organisme harmonieux, mais un organe voué à la défiguration, un lieu où les organes forment une anarchie.

Le « sous la peau » chez Dubuffet permet cette transformation de la forme en informe. Toutefois, ce passage ne se fait pas sans agressivité ; ainsi les *Corps de Dames*, cette série impressionnante de corps écrasés, semblent comme passés sous un rouleau compresseur. L'artiste invente ici une carte chaotique, un paysage imaginaire de « transferts anatomiques »⁹ hautement subjectifs. Il serait dérisoire d'employer la métaphore habituelle – celle du « retourné comme un gant » – car cette vision garde encore une logique, même si elle est à l'envers. Les figures féminines de Dubuffet qui remplissent la toile, la débordent même, ne retiennent rien de l'idéalisation du passé et montrent dans leur frontalité, dans leur aspect monumental, toutes les parties des corps qu'on préfère taire (l'estomac, les viscères, le sexe). Toujours discrets, ces organes se dirigent agressivement vers le spectateur (*L'Arbre de Fluides*, 1950). Agressé, le corps ne perd pas seulement son enveloppe, mais aussi sa consistance, devient désossé et aboutit à une sorte d'indifférenciation corporelle qui précède toute séparation et dénomination.

Cependant, tout en s'éloignant le plus possible de la figure humaine, cette figure féminine reste malgré tout reconnaissable, même s'il s'agit en quelque sorte d'un anthropomorphisme archétypal, archaïque, qui fait plutôt penser à la version de la déesse-mère primitive qu'à la beauté canonique idéalisée par l'Occident.

⁵ Georges Bataille, « Le Gros Orteil », *Documents*, n° 6, 1929, p. 302.

⁶ In *Olympia*, Skira, 1955. Cette réaction fait penser à celle du public face à l'*Olympia* de Manet, qui se situait justement entre agressivité et ricanement – toile qui trouve sa version définitive et « croûtée » avec Dubuffet (*Olympia*, 1950).

⁷ Georges Bataille, « Figure humaine », *Documents*, n° 4, 1929, p. 196.

⁸ Georges Bataille, *Sur Nietzsche* [1945], in *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1970-1988, p. 124.

⁹ Voir « Les images du moi », in *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, éd. cit., p. 9-18.

On n'en distingue pas moins une ressemblance au corps humain, définie avec justesse par Georges Didi-Huberman comme une ressemblance par excès. Débordement de la matière qui échappe à toute réglementation, comme le dit un des titres de Dubuffet, *Court-circuit bleu* (1951). Ce court-circuit évoque immédiatement la phrase d'Artaud : « Le corps sous la peau est une usine surchauffée ».

On pourrait même dire que les « Dames » de Dubuffet, dans leur indifférenciation corporelle, sont comme une réponse peut-être moins désespérée, mais certainement plus grotesque, au fameux corps sans organes d'Artaud.

Ces *Corps de Dames* trouvent un écho outre-Atlantique dans les *Women* de De Kooning. À leurs propos, Claire Stoullig note :

si le doigt éveille la matière à la forme – d'une tête ou d'un torse –, il semble que l'énergie qu'il y met, la frénésie même, soit à la fois active et destructive. La figure se construit dans le même instant qu'elle se déconstruit... comme si la « touche » véritable entre l'inertie et l'action associait ces deux moments et juxtaposait régénération et dégénération. Au-delà ou en deçà de la représentation anthropomorphe, la transformation de la matière accédant à la vie, – l'acte même de sa métamorphose –, est livrée au regard.¹⁰

Ou au toucher.

Itzhak Goldberg est maître de conférences en histoire de l'art, à l'université Paris X-Nanterre. Il a publié *Jawlensky ou le visage promis*, éd. L'Harmattan, coll. Ouvertures philosophiques, 1998 ; *Marinette Cueco et le Land Art*, Le Cercle d'Art, 1998 ; *La Sculpture moderne*, co-édition Centre Georges Pompidou - éditions Scala, décembre 1995 (en collaboration avec Françoise Monnin). Il est aussi l'auteur de nombreux articles dans des catalogues et des revues artistiques.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : GOLDBERG Itzhak, « Sous la peau », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 161-165.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : itzhak.goldberg★gmail.com

¹⁰ Claire Stoullig, « La sculpture chez un peintre », *Willem de Kooning*, éd. cit., p. 47.

Régine Detambel

Le chemin sous la peau



Il m'aura fallu près de vingt ans pour migrer, dans mon travail d'écriture, de l'intériorité organique à la richesse de la superficie, c'est-à-dire aux promesses de l'épithélium. Près de deux décennies pour remonter du sanglant jusqu'à la surface, comme ces vieilles échardes profondes qui prennent leur temps pour se profiler, un beau jour, bleues sous la peau ; comme une gale qui creuse sa galerie ; comme les cadavres qui finissent par émerger, par être rendus à la surface par un remous actif et durable ; bref, comme les secrets, il est écrit que, même dans l'écriture, tout finit par remonter à la surface et que la vraie quête n'est donc pas celle d'un hypothétique noyau central, mais bien celle de la chatoyante périphérie.

Voici donc ma propre remontée de scaphandrière :

Qu'on juge de ce parcours, du sanglant de l'organe aux strates de l'épithélium : mon premier roman, paru chez Julliard en 1990, s'intitulait *L'Amputation*. Était de pur *bioart*. Un matin, au sortir d'un rêve agité, un plasticien se prend la main dans son œuvre, un bloc de diorite, qui lui pend maintenant à bout de bras, l'informe, le déforme, et le prive de toute possibilité de recul – au sens propre – vis-à-vis de son œuvre.

Puis, au milieu des années 90, des romans très organiques, comme *Le Ventilateur*, pour n'en citer qu'un : le regard de l'amante dissèque et bouffe son homme, bout par bout. Et puis une étude poétique sur le squelette, s'égrenant os après os, intitulée *La Ligne âpre*.

L'infléchissement vers la superficie viendra vers l'an 2000. Avec *Blasons d'un corps enfantin*, une énumération des agressions commises par le monde sur la peau des bambins me fait entrer dans le monde (ré)jouissant de la peau.

Tout ce qui touche au bouclier tremblant de l'enfant, tout ce qui le meurtrit réellement, ses souffrances, son aplomb, ses bondissements malheureux, tous ses gestes déchirants, j'ai désiré les rejouer. Le piètre malheur de l'égratignure, le petit trou en forme d'étoile qui constitue l'écorchure, la figure virtuose et mathématique de l'éraflure, la trajectoire accidentelle de la coupure, l'ampoule qui est une hutte de peau et le bouton de moustique érectile et délicieux, la fente vive de la gerçure, le bleu, la flamboyance de la bosse, le chuintement de la morsure, la brûlure et sa paille de fer, la langue mordue, la seringue, l'aphte, l'écharde, le pus, les points de suture, le coup de soleil, le durillon et le bouton de fièvre, sont le lot rude et perçant de toutes les enfances. Ils nous ont fondés, ont gravé, pour chacun d'entre nous, leur histoire dans notre peau, dans les muqueuses de nos lèvres, dans les étages superficiels et profonds de notre chair, et nous ont lentement façonnés et instruits.

La plaie se fait mes cicérones. Entrée sous la peau par la richesse du lexique.

Un roman paru au Seuil, en 2001, intitulé *La Chambre d'écho*, est mon adieu au milieu intérieur qui baigne les organes. L'adieu se fait par la voix, par le souffle. Soudain du corporel un peu plus subtil, un peu plus incorporel, me fait signe, par l'intermédiaire de conversations téléphoniques interminables, inspirées du *Navire Night* de Marguerite Duras.

Enfin, à l'autre extrémité de ces presque vingt années : *Petit éloge de la peau* (Folio, 2007) et *Bernard Noël, poète épithélial* (Jean-Michel Place, 2007).

Je dis épithélial plutôt que cutané pour souligner la construction cellulaire par strates, se régénérant et entretenant des connexions. Alors que le cutané me semble faire trop sac, trop enveloppe, il est une vision rétrograde, qui résume le corps humain au médiéval *saccus merdae*.

Mes compagnons dans cette ascension, ma cordée en quelque sorte : les travaux dermato-philosophiques de François Dagognet notamment. Mais Valéry est aussi et surtout là-dessous qui dit : « Lève la peau, dissèque, ici commencent les machines. » Et je crois avec lui que les machines internes sont bien moins humaines que le chatoiement de la surface...

Mais je vous propose de parcourir avec moi les autres lectures et rencontres qui ont fait migrer mon travail de l'intériorité vers la surface, c'est-à-dire du proprioceptif, qui n'est même pas conscient, jusqu'à la surface cutanée, qui fourmille d'informations, « ce manteau mouvant qui me pense » dirait Valéry.

La peau est une cloison de vent, certes, mais c'est un organe tout de même, et même un organe des sens. Où est donc mon ascension ? C'est que la peau me pense. Ma pensée est un don du manteau.

Précisément cet organe n'est pas un individu, mais bien une matière volante, une ambiance carnée, une pellicule d'atmosphère humaine. On ne l'entame pas, on n'y entre pas, ni perforation, ni défloration. La peau est un organe qui n'a pas d'autre consistance que celle, évasive et flottante, de l'entre-deux.

Car la peau n'est pas une et indivisible. Elle est toujours l'interpénétration de plusieurs peaux concomitantes. Indécise, feuilletée, elle fait stade, interminable transition entre deux métamorphoses. Elle est elle-même la vaporeuse frontière de l'être, en somme la fine lame d'une feuille de papier qui n'aurait ni envers ni endroit mais un seul bord et une infinité de profils, lesquels n'en finiraient pas de se perdre dans la boucle infernale d'un ruban de Möbius. De même que, dans la langue, on ne saurait isoler la sonorité de la sourde pensée qui la double, ni la pensée de son revers clinquant, la peau ne distingue pas son recto de son verso.

Le dehors – l'extérieur –, c'est le dedans élevé à l'état de mystère. Et peut-être aussi le contraire, quand la peau du monde se retourne et nous absorbe...

Avec la peau, le mot même de *paroi* semble privé de sens. Et mon ascension dans l'écriture – ce mot sous-tendait un jugement de progrès – se fait dans le vertige. Elle est dans la découverte de la menace vertigineuse formulée par le poète Jacques Dupin :

« Tu ne m'échapperas pas, dit le livre. Tu m'ouvres et me refermes, et tu te crois dehors, mais tu es incapable de sortir car il n'y a pas de dedans. Tu es d'autant moins libre de t'échapper que le piège est ouvert. Est l'ouverture même. »

Les peintres, les plasticiens m'ont donné cette culture de la peau, si peu présente chez les écrivains. C'en est étonnant !

Par exemple, Josef Beuys abattu en survolant la Crimée et brûlé, à la fois par le feu et par la glace. Une tribu tatare soigne sa peau à la graisse et au feutre. Rien d'étonnant si, rétabli, le brûlé place la graisse (isolante, capable d'un grand amour agglutinant) et le feutre (calorifique et protecteur) aux deux extrémités des axes fondamentaux de son œuvre.

Pas de chronologie dans mes cicérones.

Ribera aima les nus. Entre tous, il préférait le cuir des Pères du désert, minés par le soleil, la pénitence et les moustiques. Il aima aussi les enfants boiteux, pour la plupart couverts de dartres. Et les vieillards, pour la débandade de leur peau.

Une date : 1858. La topologie invente le ruban de Möbius, surface improbable pour laquelle les notions d'envers et d'endroit n'ont plus cours. C'est la fin du Janus bicéphale, l'effondrement de la dichotomie recto/verso, et l'avènement de la subtile géométrie des épithéliums.

Une autre date. 1950. La peau n'est pas une surface, mais une interface. Le mot vient d'être forgé. Il désigne la frange de séparation entre deux états distincts de la matière, la limite commune entre deux systèmes, qui permet entre eux des échanges d'informations. L'homme n'est pas un système isolé. Sur sa peau se joue l'interconnectivité des choses de ce monde. Grâce à cette antenne enveloppante, les moindres changements que l'œil n'aperçoit que longtemps après dans la consistance, la texture, le désir ou l'apaisement des choses mondaines, l'homme le sent au même instant.

Ils ignoraient donc tout cela, vers 1840, nos écrivains pionniers de la peau, les Flaubert, les Balzac. Pourtant ils y venaient. La preuve : Flaubert et sa lèpre, ce flou soudain posé sur la limite entre l'étoffe et la peau, entre le monde et moi, entre ton corps et le mien. Flaubert, qui s'était fait le champion du mou, de l'informe, du pendant et de la rédemption par l'ulcère et la lèpre.

Ils étaient sans savoir, les premiers adorateurs de la peau, que la science de la fin de leur siècle, abandonnant la vieille dialectique de l'écorce et du noyau, autoriserait bientôt ce paradoxe : le centre de l'homme est situé à sa périphérie.

Aujourd'hui, la peau est tension, soutien de la verticalité de tous mes corps, invisible interstice, qui se fait possibilité, latence et chair des choses, dans un effet de retour et de retournement. Désormais, l'homme est sans orifice. Les narines, la bouche, l'anus, le vagin, l'hymen, les tympanes ne sont que plis de peau, invaginations, repliements de la matière. Tout en moi, y compris mon cerveau, est pli poussé à l'infini, pli sur pli, pli selon pli. Ma peau est labyrinthe. Je suis infinie. La rectitude, le poli n'existent plus. Toute surface est diversifiée par des plis.

Et me voilà découvrant une autre écriture. Je suis au début des années 2000. Je découvre le pli. Je remets l'organique en question.

On peut se demander si la *Fabrica* de Vésale, montrant comment investir l'intérieur de l'homme corporel, du dehors vers le dedans, en le fendant, l'éventrant, l'écorchant, le dépouillant comme un oignon, n'induisait pas un mouvement rétrograde : en effet, le regard occidental, qu'il fût médical, littéraire ou pictural, allait désormais s'en tenir au fait que le centre de la vitalité était à l'intérieur d'un espace scénique limité par les draperies d'une peau à fendre, et que le scalpel de la médecine orthodoxe aurait désormais pour tâche de mettre à nu. Ainsi, Vésale faisait-il de la dissection l'instrument par excellence de la connaissance et de l'homme un être matériel se débitant facilement en tranches orientables dans l'espace.

On voit comment le modèle de l'anatomie, désormais métaphore, devient outil de pensée. Le scalpel est associé à la quête de la vérité. L'intériorité est à disséquer et la *veritas* à faire jaillir des profondeurs. La dissection devient procédé. Le rasoir se détourne des chairs pour aller tailler ailleurs les voies de la connaissance.

Avec Vésale, le dragon et la sirène disparaissent. Car les créatures fabuleuses n'existent que dans la mesure où l'on n'a pas encore eu le temps de les disséquer. Valéry dit cela.

Je prends conscience alors que la trousse de dissection est l'organe vital de la littérature romanesque occidentale. Le jeune romancier se doit d'être à son tour un prosecteur ?

Il y a des tables de dissection psychologique, évidemment. Mais ça ne change rien au problème. On attend du romancier qu'il étudie méticuleusement son milieu comme un vrai petit Claude Bernard.

Bernard Noël a raillé ces théories littéraires : « La crudité est une promesse / on va voir enfin par le tranché / ce qui fut caché dans l'épaisseur / tout chercheur est un porte-burin / un couteau qui raisonne en artiste / et tant pis pour ce qui va saigner ».

C'est fini pour Rabelais. Il ne vaincra plus. Il n'est pas nécessaire de briser l'os pour en tirer la substantifique moelle, d'écorcer la noix pour en extraire le cerneau, de concasser le noyau pour enfin libérer son germe.

Nous tenons, dans la peau humaine, « la dernière mue, un merveilleux organe à travailler le sens, à interroger la surface troublée / par le désir d'intelligence ». C'est Bernard Noël qui l'écrit.

Il va marquer l'avènement conscient de la part peaucière de la littérature – peaucière avec un c, pour se différencier des mégissiers, taxidermistes, et autres pelletiers.

Je note, j'apprends. J'écris. C'est-à-dire j'essaie de comprendre mon geste d'écrivain et tous les linéaments qui relient mon écriture à ma peau.

Vito Acconci pratique l'art corporel. En 1970, il se montre à la fois écrit et écrivant, dans *Trademarks* : « Mordre autant de parties de mon corps que je peux atteindre. Appliquer de l'encre d'imprimerie dans les morsures ; appliquer les empreintes de morsures sur diverses surfaces. »

Trop organique pour moi maintenant. Trop médiéval. Effet parchemin.

Qu'on pense quelle activité violente il fallait déployer autrefois pour marquer cette surface physique qu'est la peau d'un animal. Il fallait la briser, la malmener, la blesser pour ainsi dire, avec un instrument particulièrement pointu. Le copiste attendait au-dessus d'un macchabée de bestiau que le visible enfin se libère. Et tout projet d'effacement impliquait qu'on malmenât plus encore la surface : les scribes médiévaux, dans leur effort pour effacer les parchemins, devaient recourir aux pierres ponce et autres grattoirs. L'écriture représentait donc toujours un exercice physique éprouvant – écorchant forcément la surface sur laquelle il se pratiquait. Écrire procédait d'une chirurgie invasive. L'écrivain était un bon boucher.

Moi, j'écris à l'écran, je n'ai plus besoin de toucher pour sentir, j'effleure seulement. Mon écrit est de la graine de traces. Il est eau. L'écriture aujourd'hui, moderne poétique de la peau, n'écorche plus le papier. Fi des parois scarifiées. Elle se tient loin du manuscrit, du parchemin, de cette peau de veau mort-né, encore sanguinolente, dont le vélin tira sa palpitante origine. Elle n'est plus une écriture mordeuse de chair, qui tatoue le texte sur la peau des livres – et c'est pourquoi d'ailleurs elle se mémorise si mal.

Elle dit qu'il n'est plus nécessaire de faire saigner la peau pour que l'écriture suinte vive, elle procède virtuellement, elle s'inscrit à l'écran liquide.

L'écriture est bain.

Victor Segalen est mort vers 1914, je crois. C'est le vrai révélateur de la peau dans l'écriture.

Il est médecin. Mais il n'a jamais su jouir du regard. Bizarre pour un mec : d'ordinaire on exalte la pulsion scopique des hommes. Au contraire, Segalen se comporte en aveugle. Il a cet « œil haptique » dont parla Gilles Deleuze. La pulpe de ses doigts est voyante. Il n'observe pas, il n'ausculte pas, mais il palpe. Son exploration du monde et de l'autre est avant tout palpatoire. La jouissance se déporte d'un centre impossible vers la périphérie de l'être. Sur l'étendue souple de la peau se concentre tout le bonheur possible. Un hystérique ! Fin de l'hégémonie du visuel.

Victor Segalen va se charger de donner, par l'écriture, une vision intime de ses sensations cutanées : « La peau est un admirable organe étendu, mince et subtil, et le seul qui puisse, pour ainsi dire, jouir de son organe jumeau : d'autres peaux, d'un grain égal ou différent, d'une tactilité, d'un dépoli sensible... Le regard seul a cet immédiat dans la réponse, mais voir est si différent d'être vu ; cependant que toucher est le même geste qu'être touché... Et cependant les poètes et grands imaginaires, si féconds en échanges d'âmes à travers les prunelles, à travers des mots et la voix, à travers des moments spasmodiques si grossièrement réglés par la physiologie, – les poètes ont peu chanté l'immédiat et le charme et la jouissance de la peau. »

Voilà le travail que j'ai à poursuivre maintenant : chanter l'immédiat et la jouissance de la peau. Continuer à accueillir la peau dans l'écriture. Essayer peut-être de rééquilibrer les recherches des plasticiens, bien plus avancées, et celles du littéraire.

Et puis, mon travail d'amante : contribuer à construire l'autre, par la caresse.

Une vie ne remplit pas une peau, elle n'achève pas un épiderme. *Non finito*. Tes caresses n'en finiront jamais de dessiner ma peau. Car elle est toujours forcément esquisse, maintenue au plus près de son invention, dans la tension de ce surgissement. Un épithélium est en puissance, jamais en acte, il déborde le monde de tous côtés. Inachèvement justifié car la perception elle-même de mon corps, sur la page du monde où tu vis, n'est jamais finie.

Ainsi ma peau, ta peau, ma page, ta page, sont-elles toujours en train d'advenir. Elle ne s'étalent pas, tapageuses. Elles ne se dépensent pas sous nos yeux, pourtant elles sont indéfiniment impliquées dans notre monde, mais ne s'y épuisent pas.

Oui, la peau, la page, évitent d'advenir enfin.

Régine Detambel est écrivain. *Le Jardin clos* (Gallimard, 1994), *La Verrière* (Gallimard, 1996), *La Chambre d'écho* (Seuil, 2001) et *Pandémonium* (Gallimard, 2006) comptent parmi ses romans les plus aboutis. Ses ouvrages, traduits dans une dizaine de langues, témoignent de l'attention portée au corps jouissant ou souffrant. Elle a publié en 2007 un *Petit éloge de la peau* (Folio), et son essai intitulé *Le Syndrome de Diogène, éloge des vieilles* est paru chez Actes Sud en janvier 2008. Le site internet www.detambel.com recense l'ensemble de ses parutions et permet de la contacter.

Pour citer ce texte, utiliser la référence suivante : DETAMBEL Régine, « Le chemin sous la peau », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 166-171.

Remerciements

Ce colloque n'aurait pu être organisé sans le soutien financier qu'ont apporté :

- l'UMR 7171 « Ecritures de la modernité » (CNRS-Paris 3),
- l'EA 120 (Ecole doctorale de littérature française et comparée de l'université Paris 3-Sorbonne nouvelle),
- le Conseil scientifique de l'université,
- le plan pluriformation « Lettres et arts au xx^e siècle » de cette même université,
- le Ministère de la recherche,
- et enfin le Mac/Val lui-même.

Au sein du musée, nous remercions tout particulièrement, pour leur soutien actif et complice, Frank Lamy, Muriel Ryngaert, ainsi que la directrice du Mac/Val, Mme Alexia Fabre, et l'ensemble des équipes techniques et d'accueil.

L'organisation de cette manifestation doit enfin beaucoup à la diligence de Dominique Simon, gestionnaire et chargée de communication au sein de l'UMR 7171.

Les plasticiens Philippe Ramette et Eduardo Kac ont participé aux débats par le biais de conférences-projections qui n'ont pu être reprises dans ce volume, non plus que l'intervention de Jean-Pierre Triffaux. Nous leur exprimons à tous trois notre gratitude pour la qualité de leurs apports.

Table des matières

Hugues Marchal et Anne Simon – Présentation	1
Le séminaire <i>Organismes : écriture et représentation du corps interne au XX^e s.</i>	7
1. Limites du sujet	
Michel Collot – L'espace-corps	9
Michel Pierssens – Ectoplasmes et invisibles fluidiques	17
Magali Le Mens – L'œuvre comme sécrétion corporelle	36
2. Morcellement	
Lorraine Duménil – Un corps en puissance d'explosion : Artaud, Bellmer	49
Juliette Feyel – Le corps hétérogène de Georges Bataille	62
Béatrice Jongy – Les écorchées : Chloé Delaume et Filipa Melo	71
3. Scènes anatomiques	
Julien Milly – L'intérieur exposé : <i>Trouble everyday</i> de Claire Denis	81
Sylvie Roques – Des organes hors du corps chez Valère Novarina	92
Julie Perrin – Les corporéités dispersives du champ chorégraphique	101
4. Matières	
Anne Simon – Du cadavre plastiné au vivant normalisé	109
Moniques Richard – Projection du corps et fictions technologiques	125
Monique Manoha – De l'organe à l'ornement	137
5. Faire surface	
Stéphane Dumas – Les peaux flottantes : l'écorchement créateur de Marsyas	153
Itzhak Goldberg – Sous la peau	161
Régine Detambel – Le chemin sous la peau	166
Remerciements	172
Table des matières	173

Achévé et mis en ligne en septembre 2008.
Les auteurs sont seuls responsables et propriétaires de leurs textes.