



HAL
open science

Modifié. Corps, identité. Identité, corps

Kévin Bideaux

► **To cite this version:**

Kévin Bideaux. Modifié. Corps, identité. Identité, corps. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01416748

HAL Id: dumas-01416748

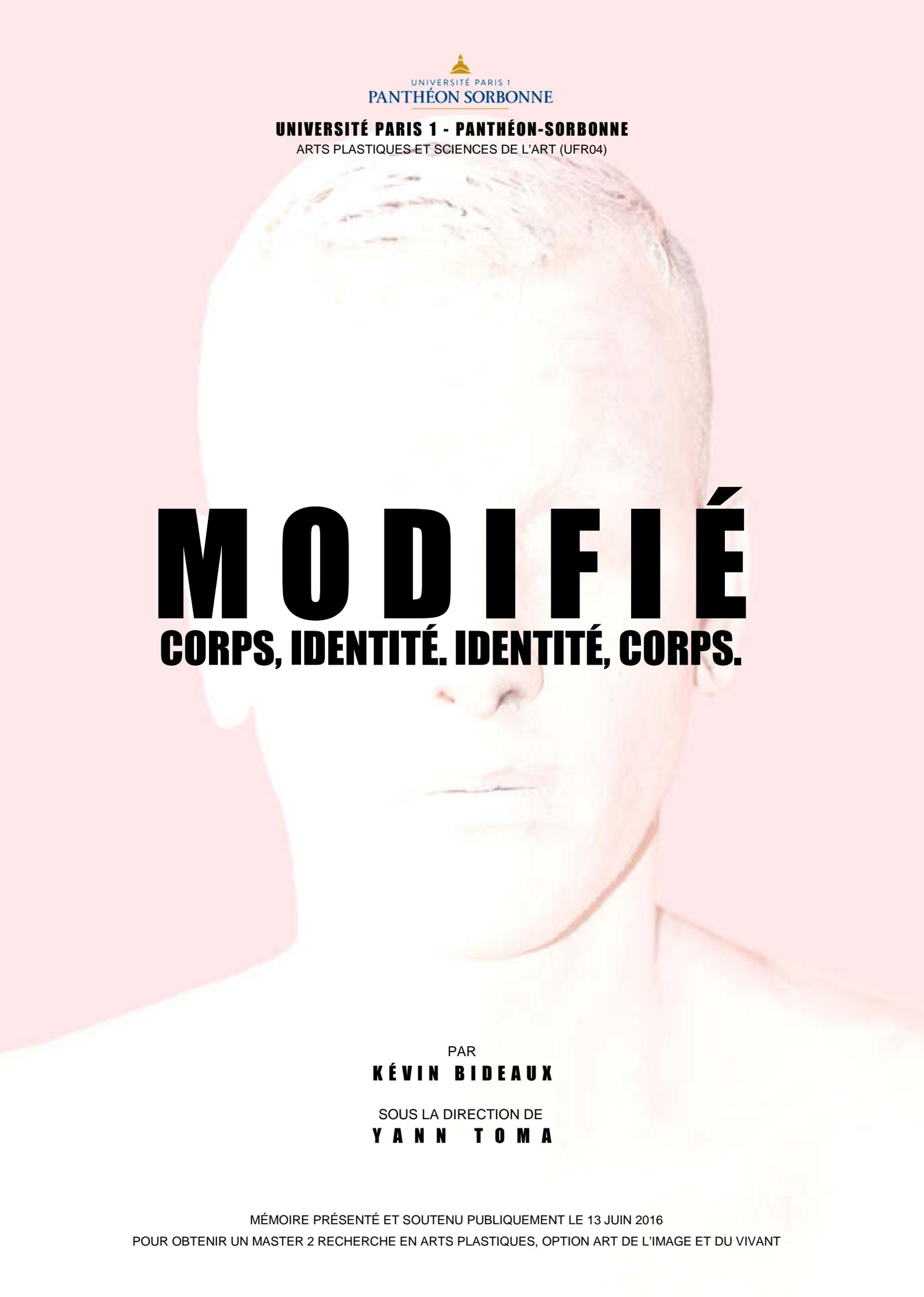
<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01416748>

Submitted on 14 Jan 2020

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.

UNIVERSITÉ PARIS 1 - PANTHÉON-SORBONNE
ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART (UFR04)



MODIFIÉ

CORPS, IDENTITÉ, IDENTITÉ, CORPS.

PAR
KÉVIN BIDEAUX

SOUS LA DIRECTION DE
YANN TOMA

UNIVERSITÉ PARIS 1 - PANTHÉON-SORBONNE
ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART (UFR04)

MODIFIÉ

CORPS, IDENTITÉ. IDENTITÉ, CORPS.

PAR
K É V I N B I D E A U X

SOUS LA DIRECTION DE
Y A N N T O M A

JURY :

YANN TOMA
DAVIDE NAPOLI
JEAN-LUC VERNA

MÉMOIRE PRÉSENTÉ ET SOUTENU PUBLIQUEMENT LE 13 JUIN 2016
POUR OBTENIR UN MASTER 2 RECHERCHE EN ARTS PLASTIQUES, OPTION ART DE L'IMAGE ET DU VIVANT

REMERCIEMENTS

À Yann Toma, mon directeur de recherches, qui m'a laissé la liberté de déployer ma recherche, tout en maintenant un niveau d'exigence que j'ai tenté d'atteindre, sans relâche.

À Marion Laval-Jeantet, ma professeure de quelques mois, qui a su faire émerger les bonnes questions à se poser pour mener à bien ma réflexion.

À Jean-Luc Verna, qui a accepté d'être jury lors de ma soutenance, et dont le travail artistique m'a touché et inspiré de diverses façons.

À Joana Tosta, my Love Girl, qui a rendu plus qu'agréable ces deux années d'études, et avec qui j'ai eu le plaisir de pouvoir collaborer le temps d'une œuvre et d'une exposition.

À Barbara Fulneau et Carolyn Mortier, pour leur aide précieuse et leur participation à *Entrave*.

À Émeline Gougeon pour son soutien, ses encouragements, et ses conseils.

À Azelle Huguet, Orlane Paquet, Chloé Dupont, Cloé Muro, Sabine Legrand et Iglia Cristova pour leur soutien, leur bienveillance, leurs conseils et les échanges enrichissants.

À Maëlle Gramond, pour ses talents photographiques et son soutien depuis toujours.

À Gwenaël Domenech, Gueda Guadio et Solène Bost pour m'avoir éclairé sur les chemins à prendre, les choix à faire.

À toute l'équipe historique de Body Staff : Nico, Bruno, Cédric et tout particulièrement Vinz qui ont œuvré, d'une manière ou d'une autre, à faire de mon corps un objet plastique et artistique.

À Luna Cobra, URD et Manon qui ont eux aussi travaillé ma chair.

À la « communauté » des bodmodés, à laquelle j'ai le sentiment d'appartenir malgré moi, toutes ces personnes qui sont autant de références et de sources d'inspirations, et qui ont, parfois malgré elles, contribué à ce qu'est mon corps, mon art aujourd'hui.

À ces modifiés qui ont su mettre des mots sur leurs transformations, que je partage ou non leur point de vue : Christophe Clairet, David Rafflegeau, Anthony Green, Eva Medusa, Ted Parrotman, Jester Mayhone.

À Olivier Thuillier, mon compagnon, pour son soutien au quotidien, pour son engagement, autant intellectuel que physique, dans mes travaux, pour sa présence, pour ses multiples corrections, pour son amour.

SOMMAIRE

PRÉLIMINAIRES : AUTOPLASTIQUE	8
PREMIÈRE PARTIE : CORPS, IDENTITÉ	12
CHAPITRE 1 : LE CORPS-SUBJECTILE	13
CHAPITRE 2 : VERS UN CORPS IDÉAL	33
CHAPITRE 3 : SOUS CONTRÔLES	47
DEUXIÈME PARTIE : IDENTITÉ, CORPS	74
CHAPITRE 4 : EXPÉRIENCE DU CORPS, EXPÉRIENCE DE SOI	75
CHAPITRE 5 : IDENTITÉ MOUVANTE	93
CHAPITRE 6 : UNE IDENTITÉ DE L'ÉCART	113
POUR NE PAS EN FINIR : ALLOPLASTIQUE	128
GLOSSAIRE	134
TABLE DES ŒUVRES PRÉSENTÉES	137
TABLE DES ILLUSTRATIONS	140
INDEX DES ŒUVRES PRÉSENTÉES	143
INDEX DES NOMS PROPRES	144
INDEX DES NOTIONS	147
BIBLIOGRAPHIE	149
ANNEXES	162
TABLE DES MATIÈRES	187
RÉSUMÉ / ABSTRACT	193

« *Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus, cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui.* »

— Maurice Merleau-Ponty¹

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*. Éditions Gallimard, Paris, 1964, p. 302

AUTOPLASTIQUE

« *L'homme met son empreinte sur l'homme. Le corps n'est pas un produit de la nature, mais de la culture.* »

— France Borel²

Adepte de la modification corporelle depuis l'adolescence, je propose dans le cadre de mon année de Master 2 — et dans la prolongation de ma première année durant laquelle je me suis efforcé de dessiner, au travers de l'image du *freak*³, les contours d'une œuvre-corps quand celui-ci est modifié — de réaliser une recherche sur cette pratique que je revendique comme artistique et que nous pourrions appeler autoplastie. Se créer soi-même, à partir du corps-matière qui se révèle être fait de chair, mais aussi se créer soi-même au sens identitaire du terme, c'est-à-dire s'assurer d'être bien soi-même, et surtout ce *moi* que l'on désire être. Travailler la forme du corps pour réduire l'écart entre soi et soi-même, un processus maïeutique pour devenir soi, ordonné par la métamorphose plastique. Nous verrons au cours des lignes qui vont suivre que cette matière est tantôt du corps, au sens organique du terme : de la viande ; tantôt du soi au sens psychologique du terme : un matériau immatériel mais qui transparaît tout de même au travers de la corporalité. Cheminement pas à pas où modifier le corps entraîne une modification du soi profond, qui entraîne à son tour une injonction du corps à se formater à ce nouveau soi, nous détaillerons les mécanismes aux multiples rouages et aux ressorts très étroits qui lient le biologique à l'esprit.

Précisons d'abord que par le terme « modifications corporelles » nous excluons ici les modifications naturelles du corps telles la croissance, la vieillesse ou la grossesse, ainsi que celles provoquées par la maladie (développement d'une tumeur, poussée d'excroissances) ou survenant lors d'un accident (brûlures, déformation de l'os suite à un choc), ou encore celles servant à réparer le corps suite à ces dommages (agrandissement des jambes, réparation d'une fente palatine, mise en place de prothèse). Celles qui nous intéressent sont « celles qui impliquent une intervention consciente et volontaire sur le corps⁴ », tout en excluant celles qui seraient réalisées en vue de s'accorder à un schème d'esthétique dominant, dont certaines sont entrées dans le domaine du quotidien (épilation, coupe de cheveux, chirurgie esthétique). Ne sont considérées ici que les modifications qui constituent une opposition à des normes sociales ou culturelles propres à un *hic et nunc*, et qui sera ici notre monde occidental contemporain : le tatouage, le piercing, les implants, la chirurgie, les scarifications. Il n'est cependant pas question de réaliser un exposé sur le tatouage, le piercing ou la chirurgie plastique : l'objet de cette recherche est davantage dans le corps modifié appréhendé de manière holiste, c'est-à-dire indissocié des modifications corporelles prises et étudiées indépendamment, que ce soit dans leur

² France Borel, *Le Vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*. Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1992, p. 18

³ « Monstre » en anglais. Se dit des personnes qui de par leur différence physique (nains, géants, siamois, etc.) furent exposées dans ce qui fut une institution des États-Unis du milieu du XIXe siècle à la moitié du siècle suivant : les *Freak Shows*. *Infra*, p. 116

⁴ Philippe Liotard, « Corps en Kit », *Quasimodo*, n°7, *op. cit.*, p. 10

signification esthétique (tatouage, piercing, implants) que dans le sens de l'acte de modification (tatouer, percer, inciser). Mais aussi indissocié de l'environnement dans lequel il évolue, des rapports qu'il entretient avec les autres, du regard porté sur lui. Ce qui intéresse cette recherche, c'est davantage le *tatoué*, le *percé*, l'*implanté* et le *scarifié* en tant que corps vivant, sans que nous ne puissions occulter ces autres aspects complémentaires, cités précédemment. C'est pourquoi nous analyserons aussi ces relations tatouage/tatouer, piercing/percer, implant/implanter, et d'autres encore, mais sans jamais les satelliser, afin de traiter de manière transversale notre recherche sur l'autoplastie en tant que démarche artistique.

Mettons-nous d'accord, il n'est pas question de démontrer en quoi mes modifications corporelles sont plus extraordinaires que celles des autres, ni à démontrer en quoi mon corps est artistique là où d'autres corps modifiés ne le seraient pas. Bernard Brunon ne réalise pas de peintures plus extraordinaires que d'autres entreprises, il n'empêche que *That's Painting Production* est une entreprise-artiste, alors que d'autres ne le sont pas. Notre propos se portera sur la particularité de la démarche autoplastique à exercer un certain formatage, ou plutôt un reformatage de son propre corps, lui faisant *subir* des contraintes physiques. Ces opérations, parfois chirurgicales, sont pour la plupart définitives et ont pour objectif de réduire l'écart entre mon corps naturel, celui dont je dispose depuis ma naissance, et le corps idéal, celui vers lequel je souhaite, ou plus précisément, souhaiterais tendre. Parallèlement, nous serons amenés à nous interroger sur l'impact du travail du corps sur la personne-même : en effet, « il est naïf de penser ou de dire qu'ils [les tatouages et les piercings] ne sont fait que pour soi⁵ », et en créant l'écart entre la nature qui se veut norme et mon propre corps, j'ai *de facto* modifié les rapports que j'entretenais avec l'autre en creusant un écart avec sa propre considération de ce que doit être le corps. De cet écart créé, nous verrons comment le processus d'individuation s'en voit modifié, et par les modifications mêmes, mais aussi dans le rapport qui me lie aux autres. Il est une adaptation au corps modifié, une adaptation identitaire qui se fait de l'intérieur, sous la peau et par la peau.

Cette recherche s'articulera autour d'un élément central qui représentera l'œuvre majeure de ce sujet : mon corps. À ma disposition depuis ma naissance, il est devenu à l'adolescence le siège de mutations naturelles que nous avons communément vécues, puis de métamorphoses artificielles, allant de la coloration *flashy* des cheveux que j'arbore encore aujourd'hui, à mes premiers piercings glissés dans les oreilles. Rapidement, les piercings se sont multipliés, puis plus tard sont apparus les tatouages, et en dernier lieu les chirurgies plastiques. Réalisées d'abord sans conscientisation réelle de l'acte, je les considère aujourd'hui comme une œuvre plastique au même titre qu'une sculpture. Je lui ai même donné un titre à ce corps, le *Prométhée contemporain*, un nom que nous aurons l'occasion d'explicitier plus loin.

Corps vivant, pensant et en relation avec d'autres corps, cette œuvre à la particularité de se confondre avec l'artiste : je suis une œuvre en même temps que je suis un artiste, et — nous le verrons — bien plus encore. De fait, nous effectuerons des recherches non seulement sur les qualités plastiques de ce corps, autant dans ses formes que dans ses impacts sur le regardeur, que dans le rapport poétique qu'entretient l'artiste avec son œuvre, ce qui revient dans notre cas à analyser le rapport de moi à moi-même, puisque œuvre et artiste se confondent. Le corps sera alors appréhendé comme une œuvre, mais aussi comme un sujet, et la modification du corps pourra se vivre comme une expérience que nous analyserons scientifiquement, prenant note des effets, des émotions, comme un chercheur réaliserait des expériences sur des souris de laboratoire.

Une sélection d'œuvres, essentiellement photographiques, accompagneront cette œuvre-corps centrale. Réalisées dans le cadre de cette recherche, elles n'auront pas qu'un simple rôle

⁵ David Le Breton, *Signes d'identité*. Éditions Métailié, Paris, 2002, p. 131

d'accompagnement, elles feront partie intégrante de la démarche artistique, déplacement de la pratique du corps-subjectile à d'autres media. Elles seront tantôt des illustrations d'effets du corps modifié, tantôt de réels questionnements soulevés par leur forme et par leur processus de création.

Corps-œuvre et corps dans les œuvres forment un ensemble à appréhender autant individuellement qu'en tant qu'un ensemble formé, c'est-à-dire comme manifestations multiples d'une démarche créatrice artistique. Nous ferons un va-et-vient constant, corps et représentations se faisant écho sans cesse, et d'autant plus que le format de l'exercice du mémoire ne permet pas l'appréhension du corps *en vrai*, et que seules ces représentations vous parviendront dans ces pages. Est également joint à ce mémoire un CD reprenant ces illustrations en haute définition, ainsi qu'une performance présentée sous forme de vidéogramme.

Nous l'avons déjà dit, quand artiste et œuvre se confondent, réaliser une recherche sur le corps, c'est donc réaliser une recherche sur l'artiste, une démarche presque psychanalytique. Autrement dit, en modifiant mon corps, c'est littéralement *moi* que je modifie, car le but du corps idéal n'est que le relief d'un moi idéal qui doit transparaître par la forme. La peau, enveloppe du corps, devient alors l'écran d'une identité non visible, une interface bilatérale où chaque pression, chaque tension, chaque incision réalisée d'un côté (celui du monde réel et matériel, ou celui du soi) transparaît de l'autre, engendrant son lot de perturbations.

Mon travail sera donc de résoudre cette question, qui est de savoir comment la modification corporelle révèle la perméabilité entre le soi et le corps ; ou autrement dit, comment une modification corporelle entraîne des modifications ontologiques ?

Modifié est un pendant textuel du documentaire *Modify*, réalisé par Jason Gary et Greg Jacobson en 2005. Dans toutes ces corrélations entre corps et identité, entre soi et soi-même, entre soi et les autres, il y a ce corps, un corps modifié ; « modifié » et non plus « modifier », car ce n'est pas tant l'acte que le résultat qui nous intéresse. Il se veut interface, point de rencontre entre ce qui se passe au-dedans et ce qui existe au dehors, entre le moi et le non-moi. En réalisant cette recherche, j'espère démontrer que le corps modifié, en tant que résultat d'une pratique autoplastique, est aussi une démarche alloplastique, c'est-à-dire qui tente de modifier son environnement, qui essaye de stimuler les consciences, de questionner. *Modifié*, c'est l'itinéraire d'un artiste, celui d'une œuvre, celui d'un corps.

Ce mémoire se présente en deux parties qui offrent une progression du tangible à l'immatériel, de la perception directe du corps en tant que forme, à celle de ce même corps en tant qu'individu. Mais, dans une partie comme dans l'autre, corps et identité seront en réalité mêlés, inextricablement entremêlés, car nous savons d'ores-et-déjà que corps et identité ne sauraient être dissociés. Chacune des parties se veut appréhender la problématique selon deux angles majeurs, l'un toujours éclairé par le second. Si la première partie « Corps, Identité » se veut une réflexion sur le corps modifié par l'angle du corps, éclairé par la thématique identitaire, la seconde « Identité, Corps » axera son propos sur l'identité, éclairée par le corps.

Cette recherche sera étayée de propos théoriques relevant de la théorie de l'Art, de l'histoire de l'Art, mais aussi de la philosophie, de la sociologie, de la psychologie et de la psychanalyse. Corps physique et corps psychologique se retrouveront ici sur un même plan-surface, celui de la peau, que le corps modifié tend à transcender. De nombreuses références artistiques ancreront notre démarche dans le champ de l'Art contemporain et en particulier des Arts corporels, tout en maintenant un lien avec nos prédécesseurs de toutes époques. Nous nous appuierons également sur les corps, mais aussi sur les propos d'autres corps modifiés, qu'ils aient conscientisé ou non leur rapport au corps, qu'il aient théorisé ou non de façon artistique leurs modifications corporelles qui repoussent parfois les limites du concevable.

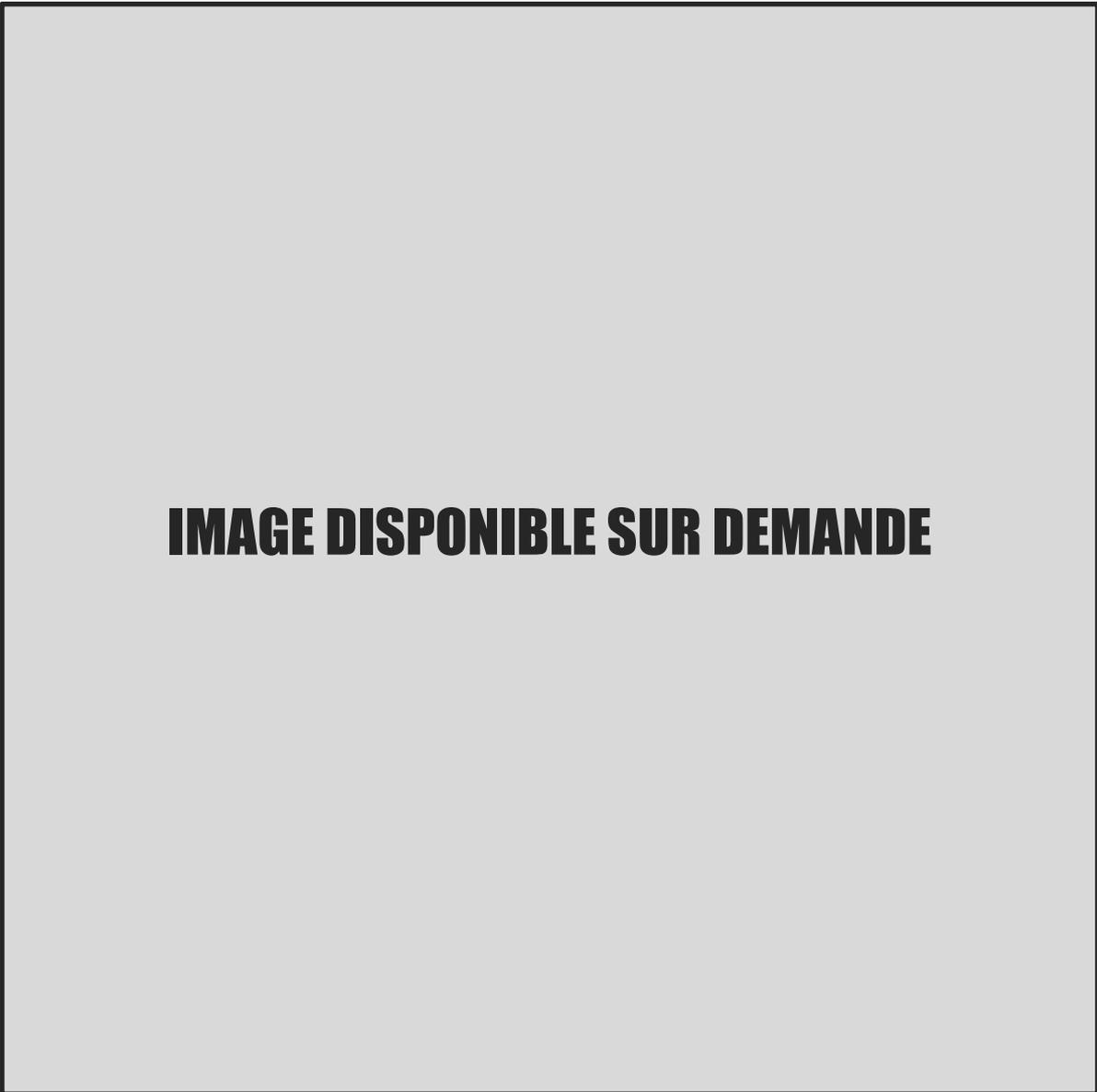


IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. 1 : *Tentative pour rentrer dans le cadre #3*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.

PREMIÈRE PARTIE

CORPS

IDENTITÉ

CHAPITRE 1 :

LE CORPS-SUBJECTILE

« Malléable, le corps se prête au répertoire des transformations. Telle une terre, il se laisse pétrir. La culture parvient à l'affiner ou à l'épaissir. Support idéal pour les prothèses, il se plaît aux agrandissements. [...] Le corps : un volume à géométrie variable. »

— France Borel⁶

INTRODUCTION : UNE DÉMARCHE ARTISTIQUE ?

Nous commencerons par nous intéresser aux modifications corporelles opérées sur le corps, prises unes à unes, dans le détail : le tatouage, la chirurgie et le piercing. Il sera question d'analyser les *bodmods*⁷ à la fois comme résultat plastique visant à modifier le corps, mais aussi comme une démarche, ou plutôt un geste, qui contraindrait ce corps à se conformer à un objectif esthétique préalablement fixé. Autrement dit, nous nous intéresserons dans ce chapitre au piercing, au tatouage et à la chirurgie, autant qu'au *fait* de percer, tatouer ou opérer, sans jamais perdre de vue qu'au fond, nous nous intéressons au percé, au tatoué, à l'opéré. C'est par cette diffraction du corps modifié au travers de ces différents items que nous ne pourrions que mieux cerner les enjeux de cette recherche par la suite. Pour parfaire cette analyse, nous ancrerons concrètement la pratique de la modification corporelle dans le champ d'une pratique artistique contemporaine, nous appuyant sur des artistes qui ont traité de près ou de loin ce rapport tout particulier au corps. Il semble en effet important, si ce n'est nécessaire, d'offrir un nouveau regard sur cette pratique de la modification du corps qui naît avec l'humanité, et qui connaît un sursaut d'intérêt en Art avec la vague des arts corporels des années soixante-dix, puis qui se répand comme une traînée de poudre dans les années 2000. Il serait tout naturel de se demander ce que mes travaux ont à offrir de plus au *monde* des modifications corporelles, à une époque où — soi-disant — plus personne n'y prête vraiment attention.

Ne voyons pas dans ce chapitre une prolongation à notre introduction préalable : la recherche commence dès à présent : en analysant le processus et les effets de toutes ces métamorphoses opérées sur le corps, nous pourrions déjà esquisser des réponses à nos hypothèses et permettre la progression dans notre réflexion.

Comment une pratique plutôt commune et ancestrale de la modification corporelle s'inscrit comme démarche artistique contemporaine ? C'est la première question que nous nous sommes posée.

⁶ France Borel, *op. cit.*, p. 53

⁷ De l'anglais « body modification », « modification corporelle »

Il ne s'agit pas de discuter du statut artistique (ou non) d'un corps modifié, mais davantage de pousser le raisonnement en portant un regard aiguisé sur les répercussions artistiques d'une telle œuvre. Les objectifs de ce chapitre sont donc de dérouler une pratique que nous qualifierons d'originelle, car elle est à l'origine de toutes les autres productions présentées et pour la plupart produites dans le cadre de cette recherche.

Depuis toujours existe en moi cet élan vers la modification du corps, même si réfréné par l'autorité parentale. J'ai pu découvrir à la télé les premiers émois de la France face à un piercing sur la langue ou dans le nez, notamment lors de l'apparition à la télévision de Lukas Zpira, bodmoder⁸ réputé, et j'ai commencé à modeler mon corps dès mes seize ans, lorsque les premières boucles d'oreilles succédèrent aux colorations capillaires.

Nous proposerons une description esthétique, technique et poétique des différentes modifications opérées à ce jour, et nous mettrons en perspective le corps modifié avec des œuvres d'artistes reconnus pour leur pratique du *body art* en particulier, mais pas seulement.

1.1. À FLEUR DE PEAU

1.1.1. L'ART DU TATOUAGE ?

Incrustation de pigments dans la peau, le tatouage est certainement l'une des modifications corporelles les plus étendues et connues⁹ de par le monde. Cet engouement pour le tatouage se manifeste très concrètement avec le développement de sites internet spécialisés¹⁰, ou par la prolifération, depuis quelques années seulement, d'émissions télévisées qui en font à la fois l'objet et le sujet de leur concept¹¹. Le tatouage « fait couler beaucoup d'encre(s)¹² » et des publications fleurissent de toutes parts : des livres de photographies comme *100 Portraits de Tatoués*¹³ de Nicolas Brulez aka The Tattoorialist, et des magazines où les motifs et les portraits de tatoueurs défilent, entrecoupés de publicités pour diverses conventions et marques de matériels spécifiques¹⁴. Car c'est une réelle industrie qui s'est construite autour du tatouage, une industrie grandissante qui suit le déploiement du tatouage chez toutes les catégories sociales, et non plus seulement chez les marginaux.

Dans ces émissions et ces livres, le tatouage, autant que le tatoueur, sont mis en exposition — dans un mode scénarisé certes — dévoilant tout le processus de création du tatouage, de la demande du client au tatouage fraîchement essuyé. Souvent le terme d'« artiste » est employé pour désigner les tatoueurs, et

⁸ Personne pratiquant les « bodmods ». Se dit généralement du professionnel réalisant des modifications corporelles autres que le piercing et le tatouage

⁹ Elle se banalise à tel point qu'en 2010, l'IFOP recense que 10% des français arborent un tatouage, et 6% des non-tatoués désireraient franchir le pas, IFOP pour Dimanche Ouest France, *Les français et les tatouages*, juillet 2010. En ligne : http://www.ifop.com/media/poll/1220-1-study_file.pdf

« Une tendance en hausse, qui a permis aux artistes tatoueurs de démocratiser leur profession : selon des estimations, il y en aurait entre 3 500 et 4 000 en France actuellement. », Thomas Roure, « Le tatouage en 5 questions », *Metro News*, 6 mars 2014

¹⁰ Citons *La galerie du tatouage* (<https://www.galeriedutatouage.com/>) ou *Tattoos.fr* (<http://www.tattoos.fr/>)

¹¹ De nombreuses émissions télévisées américaines sur le tatouage voient en effet le jour, avec dès 2005 *Miami Ink*, une télé-réalité qui suit la vie d'un salon de tatouage à Miami Beach, codirigé par Amy James et Chris Núñez. Concept repris plusieurs fois avec dès 2007 *LA Ink* et *London Ink*, puis en 2011 *NY Ink*. Les concours de tatouage se développent également en 2012 avec deux émissions au concept identique qui font leur apparition de manière quasi simultanée : *Ink Master* et *Best Ink*. Des tatoueurs s'y affrontent sur modèle vivant sur des thèmes imposés et sont jugés par des professionnels reconnus du métier, comme Hannah Aitchison, Oliver Peck ou Chris Núñez

¹² Cette expression est reprise du sous-titre de l'exposition du Quai Branly sur le tatouage, présentée plus bas

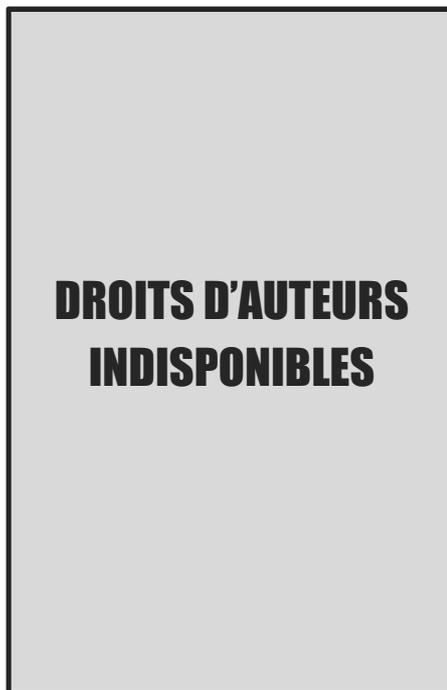
¹³ Nicolas Brulez (the Tattoorialist), *100 portraits de tatoués*, Édition Tana, Paris, 2014

¹⁴ Comme *Inked*, *Tatouage Magazine* ou *Rise Tattoo Magazine*

même davantage, ce sont les tatoueurs eux-mêmes qui se définissent en tant que tel. Le tatouage serait donc un art, pourtant si peu étudié sous cet angle, comme le laisse penser les organisateurs de l'exposition dédiée du Quai Branly : « Le champ universitaire s'est déjà penché sur les valeurs ethnologiques ou anthropologiques du tatouage, avant d'en explorer le terreau sociologique et les significations psychologiques [...] le champ artistique et celui de l'histoire contemporaine restent encore à investir.¹⁵ »

C'est dans cette optique que l'exposition *Tatoueurs, Tatoués* présentée au Quai Branly de Paris¹⁶ en 2014 et 2015 (III. 1) sous la direction d'Anne et Julien de la revue artistique *Hey!*¹⁷ fut donc conçue, « en offrant un nouvel éclairage sur le tatouage », et en « soulign[ant] également le geste de l'artiste, les échanges entre tatoueurs du monde entier et l'émergence de styles syncrétiques. »¹⁸ Mais si cette exposition a le mérite d'offrir au tout venant un accès facilité à cet univers de moins en moins marginal, informant le spectateur et lui ouvrant de nouvelles perspectives sur l'appréhension de cette modification corporelle, il manque selon nous, justement, ce questionnement artistique, délaissé au profit d'approches anthropologiques qui sont la spécialité de ce musée. Certes nous y trouvons exposés certains outils du tatouage, des plus anciens aux plus modernes, des photographies de tatouages, voir même des ouvrages réalisés sur de la peau synthétique, quelques dessins de tatoueurs aussi, mais rien ne transparaît du caractère artistique de cette pratique de plus en plus répandue. Exposer des dessins préparatoires n'est pas — en tout cas pas dans la manière dont nous envisageons le tatouage — aborder le tatouage sous l'angle de l'Art. Cela se présente certes comme un pan de l'analyse poétique de la pratique, mais n'explore en rien le sujet en soi : le tatouage en tant que tel, une forme d'encre sur un support de chair *vivante*. Bien plus qu'un simple dessin, c'est d'un art vivant dont il s'agit, et même plus, d'un art-vie¹⁹. Aussi, il n'est possible d'appréhender artistiquement le tatouage (et toute autre *bodmod* d'ailleurs) qu'en prenant en considération le corps qui le soutient, sans quoi, un tatouage ne serait rien d'autre qu'un dessin et ne nécessiterait ni appellation particulière, ni traitement particulier. C'est bien parce qu'il est réalisé sur un corps vivant que le tatouage se différencie des autres pratiques graphiques.

Pourtant il aurait tout à fait été possible de donner à cette exposition une véritable dynamique artistique puisque quelques artistes ont abordé le tatouage, et suffisamment intelligemment pour que ça ait le mérite d'être valorisé.



III. 1 : Affiche de l'exposition *Tatoueurs, tatoués* au Quai Branly, 2014-2015

¹⁵ Musée du Quai Branly, « *Tatoueurs, Tatoués*. Dossier d'exposition à destination des enseignants et de leurs classes », 2014, p. 3.

En ligne : http://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user_upload/enseignants/MQB_TATOUEURS-TATOUES_dossier-enseignants-et-classes.pdf

¹⁶ *Tatoueurs, tatoués*, exposition du Musée du Quai Branly, Paris. Du 6 mai 2014 au 18 octobre 2015

¹⁷ Anne et Julien, *Blog officiel de la revue Hey!*, 2015. En ligne : <http://www.heyheyhey.fr/fr>

¹⁸ Musée du Quai Branly, *op. cit.*, p. 3

¹⁹ Ici « vie » est à comprendre dans la définition que donne Michel Henry de la vie, c'est-à-dire que la vie est la faculté « de se sentir et de s'éprouver soi-même en tout point de son être », Michel Henry, *La Barbarie*. Éditions Grasset, 1987, p. 15, une définition qui s'a(e)ncre davantage dans le sociologique et le psychologique que dans le biologique

L'artiste espagnol Santiago Sierra exploite le caractère définitif du tatouage pour en faire une marque définitive sur des corps qu'il aura payés. Ces corps sont ceux de personnes vivantes, et dont les conditions sociales précaires facilitent leur acceptation de marquer leur corps d'une ligne permanente en échange d'argent. Il a effectué cette opération à Mexico en 1998, tatouant une ligne verticale de trente centimètres dans le dos d'un mexicain dont la peau était vierge et qui n'avait pas l'intention de réaliser de tatouage, en échange de cinquante dollars²⁰. Il reproduit l'opération à La Havane en tatouant une ligne de deux-cent-cinquante centimètres sur six chômeurs cubains, positionnés côte à côte, payés trente dollars chacun (III. 2). En Décembre 2000, il tatoue une ligne horizontale de cent-soixante centimètres sur le dos de quatre femmes toxicomanes en échange d'une dose d'héroïne²¹.

Le travail de l'artiste s'est beaucoup basé sur le paiement d'anonymes en échange d'actions souvent absurdes ou inutiles (se masturber devant une caméra, bloquer l'entrée d'un musée, travailler trois-cent-soixante heures d'affilée, etc.), révélant ainsi la misère dans laquelle vivent de nombreuses personnes. L'utilisation du tatouage apparaît alors comme un stigmaté apposé sur la peau de ces individus, comme pour surligner leur état précaire comme on tatouait les voleurs un temps jadis. Ces lignes sont la matérialisation de leur misère, elles marquent à jamais leur dévotion à un artiste en échange de quelques billets.



III. 2 : Santiago Sierra, *Ligne de 250 cm tatouée sur 6 personnes*, 1999



III. 3 : Art Orienté objet, *Skin culture*, 1996-1997

Différemment, le duo français Art Orienté objet (composé de Marion Laval-Jeantet et de Benoît Mangin) réalise des cultures de ses propres cellules épithéliales en laboratoire, qui sont ensuite greffées sur du derme de porc avant qu'y soit réalisés des tatouages d'animaux dessus (III. 3), « très précisément [le] best of du tatouage animalier 1996 aux États-Unis²² ». Il y a dans ces œuvres quelque chose comme une possibilité d'expérimenter les devenir-animal deleuziens, une démarche déjà entamée la même année avec *Trying animals on my skin*²³ où le corps photographié de Marion Laval-Jeantet est présenté nu et décoré de tatouages temporaires représentant un florilège des animaux les plus tatoués.

Apparaissant comme une modification biotechnique contemporaine, le tatouage paraît ici comme valorisation d'un exploit scientifique davantage qu'un ornement corporel. Le motif étant ici complètement dissocié du corps qui le supporte, « un impensable devenu pourtant courant dans le

²⁰ Santiago Sierra, *Ligne de 30 cm tatouée sur une personne rémunérée*, 1999

²¹ Santiago Sierra, *Ligne de 160 cm tatouée sur 4 personnes rémunérées*, 1999

²² Marion Laval-Jeantet, « Self-animalité ». Dans [plastik], n°2 (« In vivo, L'artiste en l'œuvre ? »), 3 juin 2011

²³ Art Orienté objet, *Trying animals on my skin*, 1996

domaine scientifique, et qui trouve de nombreux échos dans les fantasmes sur le clonage : celui du corps “hors corps”²⁴ », ce qui, de fait, éloigne considérablement cette pratique plastique de l’autoplastie.

En présentant dans les galeries ces échantillons de peau conservés dans des boîtes Pétri, ils interrogent également le statut du vivant par la monstration de fragments, vivants par définition, mais complètement détachés d’un fonctionnement *organique*. Ils se détournent aussi des habituelles peaux tannées, mortes, qui sont les objets-tatouages les plus communément vus, à l’instar des peaux de cochons tatouées par l’artiste Belge Wim Delvoye²⁵. Plus encore, en ayant réussi à obtenir une culture mixte de leur deux peaux, les artistes proposent une sorte d’alternative à la reproduction sexuée, passant par le clonage *in vitro*, et amorçant une certaine immortalité biologique des créateurs à travers leur œuvre.

Par rapport à ces quelques œuvres, nous nous en détacherons puisqu’il n’est pas question de considérer le tatouage comme une œuvre, mais bien le fait d’être, ou plutôt, de vivre tatoué. C’est pourquoi nous réfutons le fait de tanner la peau tatouée post-mortem comme prolongation de l’œuvre du corps modifié, comme le propose la NAPSA (association nationale pour la préservation de l’art de la peau) via son site *Save my ink*²⁶. S’il y a Art, il n’est *que* dans le fait de vivre tatoué et non dans le tatouage en lui-même, en tant que matérialisation d’un motif sur la peau. De fait, si le tatouage est une marque relativement définitive, l’œuvre est bien au contraire éphémère, puisqu’elle disparaîtra en même temps que le corps ne sera plus en capacité de vivre, révélant la fragilité du lien qui unit l’œuvre à l’artiste.

1.1.2. DESSIN SUR SOI

Le tatouage s’offre à nous d’emblée comme une pratique plastique graphique et picturale, consistant à inscrire sur le corps dessins et écritures, pour donner du sens à la toile vierge qu’est la peau. C’est peut-être ce qui vint parasiter l’exposition du Quai Branly, cette focalisation dans le dessin que nous faisons du tatouage, et à raison : véritable dessin sur soi, les tatouages sont des motifs tracés à même la peau²⁷, « le mot même de “tatouage” vient du tahitien *tatau*, “dessin”²⁸ », et certains tatoueurs n’hésitent pas à se faire appeler « dessinateur intradermique²⁹ ».

Dessinateur avant tout, Jean-Luc Verna, artiste français « sculptural, tatoué, percé³⁰ » (III. 4), fait de nombreux rapprochements entre sa pratique du dessin qui est sa « colonne vertébrale qui tient tout le reste », et le « rapport à [s]on corps, par exemple à la gestion de sa forme, aux corrections qu’[il lui] ajoute, aux ornements évidemment »³¹. Pour l’artiste, dont le corps est un thème important de ses représentations dessinées (III. 5), le dessin sert à figurer le corps dans la forme, autant qu’il sert à le présenter dans une fonction alors subjectile, la peau devenant papier. Ce n’est sûrement pas par hasard si la teinte du papier sur lequel il réalise ses œuvres est étrangement proche de celle que pourrait prendre la peau. Dans un dialogue permanent et incessant, le dessin révèle le corps et le corps révèle le dessin.

24 *Ibidem*

25 Ces cochons sont élevés spécifiquement afin d’être tatoués de leur vivant. Abattus, leur peau est ensuite tannée, puis exploitée par l’artiste. En ligne : <https://www.wimdelvoye.be/work/art-farm>

26 En ligne : <https://savemyink.com/Home/PreservedTattoos>

27 D’ailleurs, les tatoueurs exposent dans leur boutique leur *book* où se succèdent photographies de tatouages réalisés et dessins de tatouages à réaliser

28 France Borel, *op. cit.*, p. 148

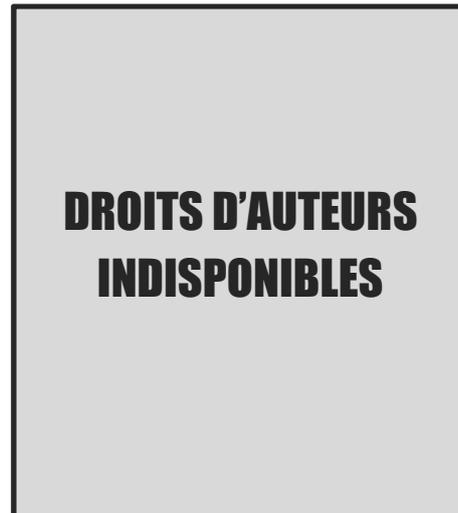
29 C’est le cas de Bruno C., tatoueur et auteur du livre *Tatoueurs qui êtes-vous ?*, Éditions Feynerolles, Bruxelles, 1974

30 Camille Fallen, « Jean-Luc Verna : “Vous n’êtes pas un peu beaucoup maquillé ? —Non” », *ParisART*, 2011

31 Thomas Lapointe, « Jean-Luc Verna : “Je suis du genre plastique” », *Revue ENTRE*, [s.d.]



III. 4 : Jean-Luc Verna, *Kouros Agrigente Grèce, 500 av. J-C * Patti Smith, live, intro de Horses Barbara, salut Valse Frantz, 70's*, 2011



III. 5 : Jean-Luc Verna, *Une sexualité*, 2013

Nous aurions aussi tendance à associer (ou à ne pas réussir à l'en dissocier) le tatouage à la peinture, « des ressemblances flagrantes exist[ant] entre les pratiques du tatouage et de la peinture³² », parce qu'ils usent en général tous les deux de la couleur pour signifier des formes, et parfois un fond, et que la couleur est souvent — et à juste titre — associée à cette pratique plastique. Pourtant, nombreux sont les tatouages réalisés à l'encre noire, mais l'utilisation du noir, même en dégradés, pour remplir des surfaces ou réaliser des ombres, est vue davantage comme une transcription achromatique d'un réel coloré, tout comme les films en noir et blanc sont une transcription du réel soustrait de ses vraies couleurs³³.

Alain déjà avait souligné dans *Le Système des Beaux-Arts*³⁴ cette proximité qui existe entre dessin et peinture : difficile de faire le distinguo entre ce qui est peinture et ce qui est dessin, entre ce qui est couleur et ce qui est ligne, ou dans un langage plus approprié à la pratique du tatouage, entre ce qui est remplissage et ce qui est tracé. Mais ce que l'auteur nous précise également, c'est que « l'œuvre propre du peintre est toujours de présenter la forme par le moyen de la couleur seulement³⁵ ». Or, ce qui compte le plus dans le tatouage, c'est qu'il soit lisible en tant que forme, une forme déterminée par ses contours. La preuve en est que même exempt de sa couleur, un tatouage garde sa lisibilité, il est toujours définissable en tant que forme.

Si le travail du tatoueur commence donc comme le dessinateur sur le papier, sur lequel il va tracer les esquisses du dessin qu'il souhaite réaliser, ou plus précisément, du dessin que le client souhaite voir réaliser, il faut encore transférer le motif du papier à la peau via un calque sur papier carbone appelé

³² Tattoos.fr, « Tatouage et Peinture », *Tattoos.fr*, [s.d.]

En ligne : <http://www.tattoos.fr/tatouage/tatoueur/tatouage-et-peinture>

³³ Il est aussi des tatouages comme la calligraphie qui ne sont pas associés à la peinture, mais ils le sont alors à l'écriture, échappant alors aux arts plastiques *en tant que forme*. Quand il s'agit de tatouages dits « graphiques », nous utiliserons des termes comme « abstraction », ou « géométrie » pour les qualifier, ôtant de notre vocabulaire l'idée même du dessin.

³⁴ « Il faut convenir que la peinture et le dessin se mélangent aisément, sans que l'on puisse s'en plaindre. Il y a une manière de peindre qui détermine les formes par des lignes; et la ligne est un moyen propre du dessin. Inversement il y a des dessins sans lignes, qui sont réellement des peintures en blanc, noir et gris », Alain (Emile Chartier), *Le Système des Beaux-Arts*. Éditions Gallimard, 1920, p. 147

³⁵ *Ibidem*

« stencil ». L'application du transfert est soumise à des variations dans la pose, des variations conséquentes au geste du tatoueur dont la main vibre, glisse parfois. Du dessin au transfert, puis du transfert au dessin, des éléments de matière et des gestes viennent introduire une constante de variation qui fait que du motif initial au motif final, il n'y a jamais de réelle exactitude, mais une similarité forte. Il y a quelque chose de la gravure dans le tatouage, dans le fait qu'il faille passer par un support intermédiaire sur lequel nous gravons le motif avant de le transférer sur un autre support.

Mais le tatouage va se différencier encore du dessin car le passage du support bidimensionnel à la troisième dimension du corps produit des changements de forme et de proportion du dessin. Tatouer ce n'est pas dessiner sur une feuille, tatouer, c'est dessiner sur le corps, dessiner sur des volumes irréguliers, des grandes surfaces planes du dos aux circonvolutions d'une cheville, en passant par la rondeur des fesses et la sphéricité du crâne. Chaque zone du corps demande une approche différente, et dans le placement du dessin, et dans la technique de tatouage. Le tatoueur doit également prendre en compte de nombreux autres paramètres comme la mobilité du corps et les modifications que cela peut entraîner sur le motif, ou encore la qualité de la peau³⁶, sans oublier son évolution dans le temps³⁷. L'inclinaison du dermatographe³⁸ sera, elle, imposée non seulement par les effets que l'on souhaite donner à la réalisation, mais aussi par la configuration du corps et des parties attenantes à celle tatouée, et peut-être elles-mêmes déjà tatouées. Ainsi, si pour tatouer le dos toute latitude est donnée au tatoueur pour épanouir son geste sur la surface étendue, encre le cou demande à la main de se tordre afin d'éviter toute confrontation avec le menton ou les épaules. La deuxième main du bodmoder est également mise à contribution afin de tendre la peau ou repousser la chair pour accéder à une zone, tandis qu'il se déplace autour du corps pour l'encre de la meilleure manière qu'il soit. Le corps du tatoueur n'est plus seulement réduit métonymiquement à sa main tenant le dermatographe, c'est tout son corps qui est mis à contribution, projeté sur le corps-subjectile.

S'il existe des similitudes entre le dessin et le tatouage, il est techniquement impossible de les fondre l'un dans l'autre. C'est pourquoi nous émettons de lourdes réserves sur *Tatoueurs, tatoués*, que nous comparons à l'expérience qu'aurait un sculpteur qui arriverait dans une exposition dédiée au médium, mais dont seuls les dessins préparatoires seraient exposés. Non pas que cela n'ait pas son intérêt, mais plutôt que nous submerge un sentiment de tromperie, car la promesse était toute autre.

1.1.3. MOTIFS

Il serait mentir que de dire que les motifs employés dans les tatouages n'ont pas d'intérêt. Jamais je n'accepterai qu'on me tatoue un motif sans que je n'en connaisse les contours, les couleurs et l'emplacement exact, pas même si Santiago Sierra déboursait une somme importante. Cependant, dans le cadre de cette recherche, je ne suis pas persuadé que le détail de chacun des tatouages soit d'un grand intérêt, puisqu'à mon sens, l'important réside dans le fait qu'il y ait ces motifs gravés dans la chair, et ce peu importe lesquels : j'aurais pu tatouer une infinité d'autres motifs que la recherche n'aurait pas variée d'un iota, à moins bien entendu que le travail plastique ne se soit focalisé sur l'application de motifs aux sens et objectifs bien particuliers sur le corps, ce qui n'est pas le cas.

³⁶ Propre à chaque « catégorie de peau » (peau blanche, peau noire, peau asiatique, ...) et définie génétiquement, mais aussi propre à chaque individu qui ne disposera pas des mêmes affinités avec les encres (certaines personnes ont des allergies à certaines couleurs), ou des mêmes capacités de cicatrisation

³⁷ Dans un premier temps, le dessin à peine terminé, « frais », est luisant et vif. Puis il va perdre de son éclat, faire des croûtes par endroit, avant que la peau ne se mette à peler. C'est à ce moment que l'on peut se rendre compte des imperfections de réalisation qui seront rectifiées lors d'une séance de retouches proposée en général un mois après le tatouage. Puis, le tatouage va se patiner, perdre un peu de son éclat et se fondre d'avantage avec la peau. Les tracés vont « diffuser », c'est-à-dire perdre de la netteté et s'épaissir, créant une impression de flou sur les contours

³⁸ Machine électrique utilisée pour réaliser des tatouages

Aussi, nous précisons juste que la majorité des motifs sont des créations existant auparavant et qu'ils n'ont pas été conçus pour moi. Ils sont issus des univers du jeu vidéo et des dessins-animés (III. 6), deux univers qui ont bercé mon enfance, mon adolescence, et continuent de faire perdurer en moi un appétit d'imaginaires. Sorte de motifs-ready-made représentant des éléments de mon enfance, de ma culture, ils n'ont donc pas de sens autre que d'être des éléments qui me plaisent et me font souvenir.

Nous pourrions aussi aborder le sujet de la thématique chromatique majoritairement rose, mais celle-ci est inscrite dans une problématique à laquelle je ne pourrais répondre autrement que par une autre recherche.



III. 6 : Détail des motifs tatoués sur mon bras droit. Photographie du Tattoorialist, 2012



III. 7 : Capture d'écran de mes dossiers contenant les motifs futurs et passés pour mes tatouages, 2015

Je suis le décisionnaire des motifs qui seront appliqués sur mon corps, et mon tatoueur me guide dans des considérations techniques qui font qu'on ne peut tatouer des éléments trop petits ou dans certains plis du corps, sans endommager ledit motif. C'est donc dans une étroite collaboration, et grâce à des liens qui se tissent dans le temps, que s'opère la progression de l'encre à la surface de mon corps. Dans ce *work in progress*, la liste des motifs qui sont et seront tatoués est décidée dans les grandes lignes à l'avance, grâce à une banque d'images que j'alimente sur mon ordinateur (III. 7). Les images y sont classées dans des dossiers correspondant aux parties du corps fragmenté virtuellement : jambe droite, bras gauche, dos, etc., et chaque dossier contient un panel des éléments que je désire voir marquer sur ma peau. Tous ne seront pas forcément tatoués, car c'est une liste mouvante et que je dois parfois réaliser des choix dans la construction de mes assemblages, tout comme ils peuvent ne pas être tatoués aux endroits initialement prévus, car leurs contours ne correspondent pas à mes réalités anatomiques, ou simplement par manque de place.

Il peut aussi arriver qu'un motif en éclipse un autre, en fonction des aspirations du moment, après avoir rejoué à un jeu vidéo, ou après avoir revu un film par exemple. Le corps des autres peut aussi être une inspiration et influencer la mise en forme des motifs sur ma propre peau. Tatouer un motif devient alors la cristallisation d'un état d'esprit à un instant t , et il aurait pu en être tout autre s'il avait été réalisé quelques mois, voire même quelques jours plus tard ou plus tôt. C'est la concrétisation de choix, qui entraînent conséquemment le renoncement à d'autres formes qu'aurait pu prendre le corps. Ainsi, même s'il m'est possible d'esquisser une ébauche de ce que sera mon corps après un certain nombre de séances sous les aiguilles, il est des éléments, autant extérieurs au corps qu'émanant de mon moi profond qui font qu'il ne sera potentiellement jamais possible d'offrir une projection exacte de ce que sera le tégument au final, et ce, même si je décide ce que je grave sur moi.

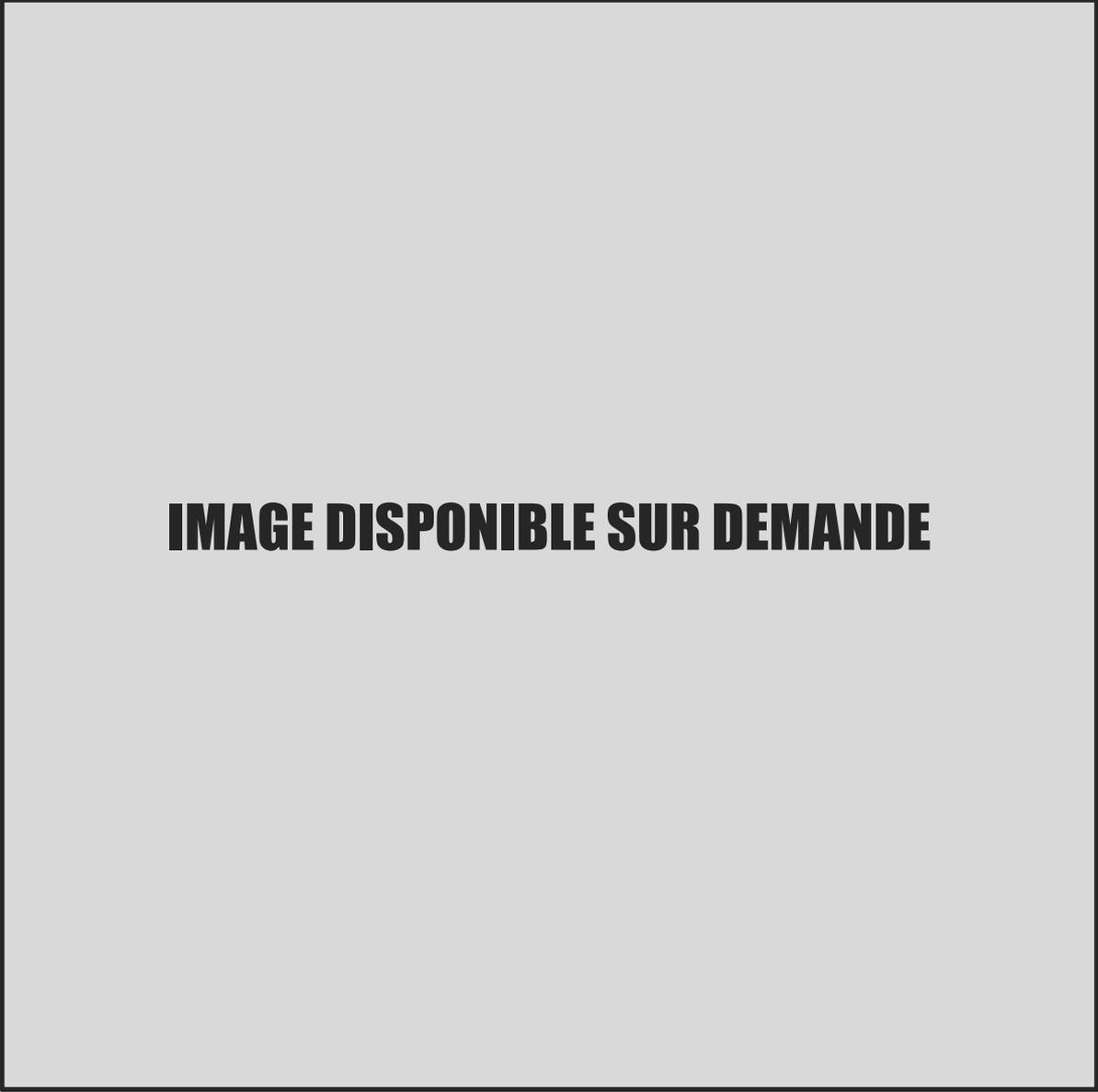


IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. II : *Tentative pour rentrer dans le cadre #2*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.

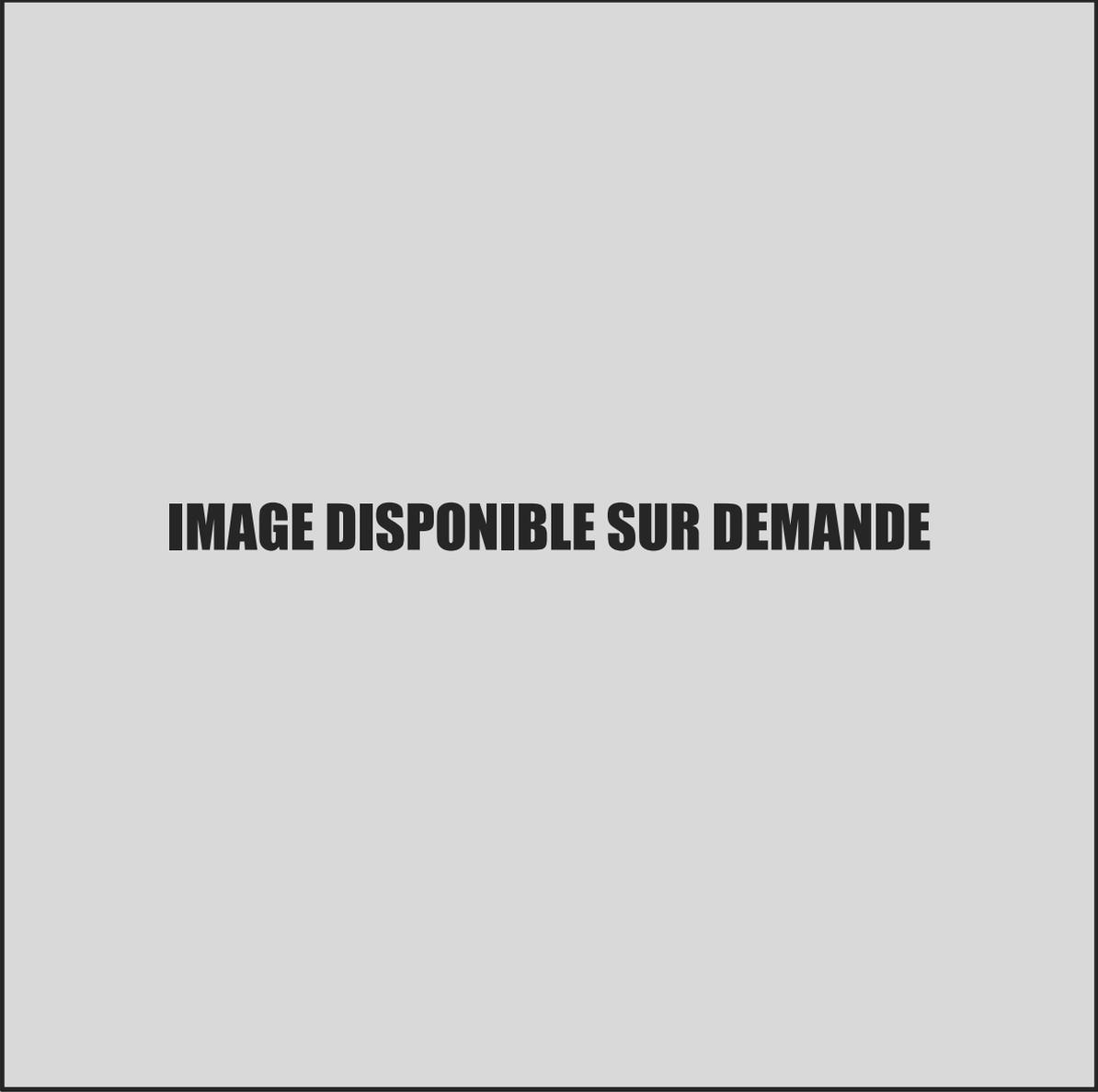


IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. III : *Tentative pour rentrer dans le cadre #5*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.

1.2. LA CHAIR ET L'INERTE

1.2.1. LA PEAU PERCÉE

Cette modification corporelle des plus basiques et courantes, « relativement bien intégrée³⁹ », consiste en l'insertion d'un bijou en métal, en corne, en os ou en tout autre matériau biocompatible, dans un trou qui aura au préalable été réalisé par une aiguille biseautée pouvant transpercer la chair. C'est cette modification corporelle qui est mise en valeur dans *Galatée percée*, *Ce qu'il restera de moi* et *Entrave*, des œuvres que nous aurons l'occasion d'analyser plus loin. En réalité, par piercing (aussi appelé *body piercing*), il faut comprendre l'acte de percer⁴⁰ et non le bijou en tant que tel. Mais par association du geste, mais aussi — nous pensons — afin de créer la distinction ferme entre les bijoux dits « classiques » (un bracelet, un collier, une boucle d'oreille) et d'autres bijoux insérés dans le corps et moins conventionnels, nous appelons également piercing le résultat apparent de l'acte.

Bien souvent, le bijou est placé sur des parties molles du corps (oreilles, lèvres, parties génitales, tétons), ou les orifices (narines, bouche) qui sont aussi des zones du corps particulièrement propices au perçage (III. 8). Chaque piercing porte un nom (medusa, septril, snug, hélix) souvent en lien avec la zone percée (l'arcade, le septum nasal, le nombril), et chacun a également une origine précise souvent associée à des rites tribaux (c'est le cas notamment des piercings génitaux), mais qui sont aujourd'hui répétés par mimétisme, réappropriation culturelle les vidant par ailleurs de tous le sens qu'ils pouvaient avoir jadis. Certains piercings sont néanmoins des inventions contemporaines (frenum, arcade) et ne trouvent d'autre origine que celle de vouloir inscrire une originalité dans un univers ancestral⁴¹.

De rite initiatique réalisé en collectivité, le piercing devient aujourd'hui un « rite personnel de passage⁴² » effectuant un glissement du culturel à l'individuel. Ainsi, lorsque des Modern primitives⁴³ comme Fakir Musafar, ou Ron Athey à une époque, se sont inspirés de processus de modifications ancestraux pour se les approprier, elles n'ont à notre époque définitivement plus le même sens.



III. 8 : Détails des piercings bucco-nasaux, 2015



III. 9 : Implant micro-dermal sur le front, 2015

³⁹ David Le Breton, *Signes d'identité*, op. cit., p. 79

⁴⁰ « to pierce » en anglais signifie « percer »

⁴¹ Pour plus de détails sur les piercings et leurs emplacements possibles, voir « Liste des principaux piercings réalisables sur le corps réalisée à partir de différents extraits du site *Votre piercing* », Annexe 1, p. 164-169

⁴² David Le Breton, *Signes d'identité*, op. cit., p. 159

⁴³ Fakir Musafar a défini par « Modern primitives » (ou Primitifs modernes) l'ensemble des « personne[s] non-tribale[s] qui répond[ent] à des besoins primaires liés au corps », V. Vale et Andrea Juno, « Fakir Musafar », *Re/Search*, n°12 (« Modern Primitives »). Éditions Re/Search, San-Francisco, 1989

Ce groupe rassemble des amateurs de modifications corporelles d'origines tribales et s'en inspirent pour les reproduire, tentant de rechercher les sensations initialement ressenties par ceux qui les pratiquaient.

Affiliés au piercing dans le sens où la procédure consiste à trouser la peau pour y insérer un bijou en-dessous, les implants transdermiques sont une version « lourde⁴⁴ » du piercing. Créée par Steve Hayworth à Toronto, puis améliorée par Samppa von Cyborg, la technique consiste à insérer une plaque pourvue d'un pas de vis entre l'os et la peau. On perfore alors la peau afin de permettre de visser des bijoux divers sur les pas de vis⁴⁵. Des évolutions technologiques ont permis aux implants transdermiques de diminuer leur risque de rejet potentiel par le corps et de se miniaturiser, jusqu'à proposer des versions moins invasives : les microdermaux et les *skin divers*, permettant de les placer un peu partout sur le corps, et notamment sur le visage où leur impact visuel sera le plus important.

Cependant, toute l'anatomie n'est pas prête à accepter ces bijoux modernes, et après une expérimentation certaine nous pouvons avancer que les bras, les jambes ou le ventre ne sont pas des zones propices à la stabilité des microdermaux, même si leur durée de vie peut atteindre jusqu'à trois ans. Au contraire, la planéité et la stabilité des os du crâne en font un emplacement fiable pour garder ces bijoux dans le temps, en plus de simuler comme des résurgences de possibles cornes, même si leur éclat gemmaire contrebalance avec cette évocation d'une créature diabolique (III. 9).

Notons que l'expulsion par l'organisme de l'acier entraîne des conséquences cicatricielles, possiblement recouvrables par du tatouage si l'on en éprouve le désir.

1.2.2. VOIR AU TRAVERS

Une fois réalisés et cicatrisés, il est possible d'élargir certains piercings, de les « stretch »⁴⁶, à l'aide d'une tige en forme de cône au diamètre grossissant de la pointe à la base que l'on appelle *taper*, pour y introduire de plus gros bijoux progressivement, pleins ou creux. C'est une pratique que l'on retrouve dans beaucoup de tribus africaines ou amérindiennes, et notamment au Tchad où les femmes à plateaux arborent d'immenses disques de bois sur leur lèvre inférieure (III. 10). ORLAN, qui aime fusionner son visage avec des esthétiques venues d'ailleurs apparaît d'ailleurs ornée d'un plateau de bois triangulaire dans *Self-Hybridation africaine, femme Surmas avec labret et visage de femme euro-stéphanoise avec bigoudis*⁴⁷. Joel Patric, plus connu sous le nom de Bodymoded Punky, est un jeune Allemand aux nombreux piercings stretchés (notamment autour des lèvres et sur les narines), dont ces impressionnants *plugs* placés dans ses joues (III. 11). Ils lui ont valu une cyber-notoriété, ainsi qu'une récente entrée dans le Guinness World Record⁴⁸ sous l'intitulé « *Most flesh tunnels (face)* » (ce que nous pourrions traduire par « le plus d'écarteurs sur le visage »). Son corps se trouve ainsi pourvu malgré lui de nouveaux orifices maintenus ouverts par des bijoux adaptés, qui, comme un hublot, se font fenêtre sur le monde invisible du corps que nous dissimule l'opacité de la peau.

44 « Lourd[e] par leurs effets visuels, par les imaginaires qu'[ils] sollicitent, par les réactions émotives qu'[ils] génèrent dans le grand public », Philippe Liotard, « Le poinçon, la lame et le feu : le corps ciselé », *Quasimodo*, n°7, *op. cit.*, p. 23

45 *Ibidem*

46 « Stretching », *BMEZINE.com Encyclopedia*, 31 janvier 2015

En ligne : <http://wiki.bme.com/index.php?title=Stretching>

47 ORLAN, *Self-Hybridation africaine, femme Surmas avec labret et visage de femme euro-stéphanoise avec bigoudis*, 2002. Photographie couleur, 125x156 cm

48 Record obtenu en 2014. En ligne : <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/211173-most-flesh-tunnels-face>



III. 10 : Marc Allégret, *Portrait d'une femme à plateaux*, 1925-1926



III. 11 : Autoportrait de Joel Patric, 2014

J'ai procédé à l'élargissement de certains piercings, sur différentes parties du corps, et avec des diamètres variables, des plus communs dans le monde de la modification corporelle que sont les lobes d'oreilles, jusqu'au septum⁴⁹, en passant par le nombril qui a échoué et le dernier en date : le philtrum⁵⁰. De dimensions variables (seize millimètres pour les oreilles, huit pour le septum et quatre pour le philtrum), j'y ai introduit différents bijoux, pleins (*plugs*) ou creux (tunnels), ayant chacun des effets différents : si les premiers font un effet de masse et créent un contraste de matière et de couleur entre la chair et le plastique, la pierre ou le bois, les seconds créent réellement une ouverture sur le corps, ou plutôt une ouverture *au travers* du corps, permettant de voir ce qui se passe de l'autre côté. Cependant, le fait que le piercing nasal ne soit que très peu visible (il ne se remarque réellement que de profil) et que le bijou placé sur la lèvre ne laisse pas deviner l'ouverture qu'il comble, sème le trouble entre esthétique et dépassement du corps (et de soi). La perforation de gros diamètre n'a ici aucune résonance visuelle, et seul son porteur est réellement conscient (y compris jusque dans sa chair), des ouvertures qu'il a ici et là créées. L'ouverture créée par le piercing, puis agrandie par le stretching n'aurait alors pas qu'une signification physique puisque les yeux ne peuvent que la deviner, voire simplement la supposer. Outre l'esthétique et les considérations culturelles (notamment en Afrique) que ce geste peut avoir, le fait même de percer la peau, de créer un passage entre l'extérieur et l'intérieur du corps, dépasse amplement la phénoménologie de la vision et se transcende au-delà de la matérialité de la chair.

1.2.3. UN ART DE L'ASSEMBLAGE

Esthétiquement, toutes ces excroissances de métal, de plastique, de bois ou de pierre s'égrènent à la surface de ma peau, tout en laissant suggérer leur ancrage concret, au plus profond de la chair. Véritables prothèses et identifiables en tant que telles, elles réussissent le mélange de l'animé et de l'inanimé. C'est cette tension permanente entre l'organique et l'inerte, et donc de deux éléments de

⁴⁹ Piercing réalisé dans la partie charnue de la cloison nasale

⁵⁰ Fossette située au centre de la lèvre supérieure

constitution et de rôle différents, qui nous laisse penser que le piercing s'apparente aux pratiques artistiques de l'assemblage.

En art, nous entendons par assemblage une « œuvre à trois dimensions dans laquelle sont réunis divers matériaux ou objets hétérogènes⁵¹ », version tridimensionnelle du collage, et qui fut initié au début du XX^e siècle par différents artistes du mouvement Dada ou des surréalistes, dont notamment Marcel Duchamp. Tout comme le *Sans titre (sculpture qui mange)* de Giovanni Anselmo⁵², rencontre incongrue d'une salade et d'un bloc de granit, le piercing, bien qu'intégré à la chair une fois cicatrisé, laisse subsister cette tension entre deux matériaux en apparence incompatibles, voire opposés, mais qui par leur simple réunion, forment néanmoins un tout cohérent.

Nous pourrions aussi considérer le piercing comme un collage, car la peau se présente comme une surface plane modelée sur un squelette dont elle prend les dimensions volumiques. Cependant, le piercing n'est pas la simple irruption d'un élément extérieur du corps sur la peau. Notamment parce qu'il ne se colle pas sur la peau comme se colle la toile cirée sur *Nature morte à la chaise cannée*⁵³ : il se mêle à la peau, il la traverse et devient prothèse du corps, extension de celui-ci⁵⁴. Le piercing ne doit donc pas s'appréhender par rapport à la peau comme surface, mais bien par rapport au corps dans son entièreté, comme un prolongement ponctuel de celui-ci, d'où une assimilation à l'assemblage plutôt qu'au collage.

Dans *Entrave* (III, IV et V), performance réalisée en collaboration avec Joana Tosta et dont la captation vidéo est visible grâce au CD joint, l'assemblage du tissu textile et du tissu épidermique se fait hybridation en même temps que nos deux pratiques artistiques s'hybridaient également : le vêtement devient une véritable extension du corps, une prothèse ancrée dans la chair et qui la recouvre comme une nouvelle peau. Cette performance incarne alors une illustration du livre *Le Vêtement incarné* de l'historienne de l'Art France Borel : le vêtement vient se superposer à l'« anatomie première », « inacceptable »⁵⁵, et en le recouvrant, en le dissimulant, le tissu réussit l'exploit d'« exhibe[r] ostensiblement son humanité⁵⁶ ». Si d'ordinaire le vêtement s'enfile, ici il se mêle à la chair par le truchement d'épingles entomologiques, il devient le corps, non plus le corps bestial de la nature, mais bien un corps social et intégré à un groupe⁵⁷. C'est la tension entre l'inerte du tissu blanc et l'organique du corps, liés ensemble par l'acier des aiguilles, qui constitue un ensemble homogène et cohérent qui fait sens, qui interpelle.



Joana Tosta :

« Si le vêtement ne protège pas le corps, il doit le mettre en danger...
Si le vêtement ne couvre pas le corps, il doit le révéler...
Si le vêtement ne met pas le corps en valeur, il doit déprécier...
Si le vêtement empêche l'expression du corps, il doit l'entraver... »

À propos de la performance *Entrave*, 2016

⁵¹ Larousse, « Définitions : assemblage », Larousse, [s.d.]

En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/assemblage/5790>

⁵² Giovanni Anselmo, *Sans titre (sculpture qui mange)*, 1968. Salade, granit. 70 x 23 x 37 cm

⁵³ Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912. Peinture à l'huile, toile cirée, carte et corde sur toile. 29 x 37 cm

⁵⁴ Et ce même s'il est en réalité séparé du corps par une membrane qui se forme autour de lui

⁵⁵ France Borel, *op. cit.*, p. 15

⁵⁶ *Ibid.* p. 17

⁵⁷ *Ibidem*



IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. IV et V : *Entrave*, 2016. Réalisée avec Joana Tosta. Performance filmée. Vidéo 1 minute 05. Captures d'écran.

1.3. LE CORPS-SCULPTURE

1.3.1. LA CHIRURGIE BODMOD

La chirurgie plastique est une pratique qui « connaît un développement considérable⁵⁸ » initialement réservée au domaine de la médecine. C'est une « partie de la chirurgie ayant pour objet la restauration des formes et textures normales en cas de malformations, d'accidents, d'exérèse, etc.⁵⁹ » que des bodmoders et des bodmodés ont détournée afin de modifier à coup de scalpel certaines parties de leur corps. Certainement considérée comme le geste plastique sur le corps le plus radical, la chirurgie plastique est de fait qualifiée par France Borel de « manifestation la plus violente et la plus déguisée de la tendance aux mutilations dans le monde occidental contemporain⁶⁰ », la déplaçant même alors du statut de modification à celui de dégradation compulsive du corps. Quand cette chirurgie est mise à contribution dans l'élaboration d'une esthétique précise (et souvent dominante), nous parlons alors de chirurgie esthétique définie comme une « spécialité chirurgicale regroupant l'ensemble des interventions consistant à améliorer l'apparence physique d'un individu⁶¹ », passant de la restauration, la réparation, à l'amélioration, la customisation.

Cette chirurgie plastique, il nous convient donc de la diviser en trois catégories que nous allons distinguer afin de n'en cerner que la partie qui suscite notre intérêt. Mais avant, nous voudrions circonscrire le terme de chirurgie au geste seul de changer les contours du corps à l'aide de scalpel ou d'autres outils médicaux, soit en enlevant certaines parties (de la peau, de la graisse, de l'os ou de la chair), soit en en redéfinissant la structure (en tordant, brisant, suturant). Je renvoie tout ce qui concerne les implants (mammaires ou autres) dans une autre catégorie (que nous n'aborderons pas car je ne l'ai pas expérimentée) qui est celle de l'ajout de matière *de l'intérieur* dans laquelle se rangent les implants sous-cutanés en général. En effet, la pose d'un implant, même si elle est succédée et précédée des gestes chirurgicaux d'incision, puis de suture, implique l'ajout d'un composant étranger au corps et questionne donc d'autres considérations relevant du corps prothétique que nous avons abordé de manière plus superficielle avec le piercing.

La première de ces catégories regroupe tous les actes chirurgicaux ayant pour but de réparer le corps dans sa forme générale, de telle sorte qu'il corresponde aux normes communément admises de ce que devrait être le corps de notre espèce. Ces défauts du corps peuvent avoir pour origine une anomalie congénitale (absence d'un membre, fente palatine, etc.), ou bien être la conséquence d'une pathologie ou d'un accident (brûlures nécessitant une greffe de peau, redressement d'un os suite à un choc, etc.). Appelée chirurgie réparatrice, elle a donc pour but de remettre dans le droit chemin l'esthétique d'un corps, de le rendre valide, afin qu'il ne dénote pas par ses particularités apparentes ou bien qu'il ne gêne pas au bon fonctionnement dudit corps.

⁵⁸ David Le Breton, *L'Adieu au Corps* (1999), Éditions Métailié, Paris, 2013, p. 31

⁵⁹ Larousse, « Expressions : plastique », *Larousse*, [s.d.]

En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plastique/61502/locution?q=chirurgie#317924>

⁶⁰ France Borel, *op. cit.*, p. 207

⁶¹ Larousse, « Expressions : chirurgie », *Larousse*, [s.d.]

En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chirurgie/15454/locution?q=chirurgie#129380>

La seconde catégorie est celle que nous appelons couramment chirurgie esthétique et qui a pour vocation, non pas de faire rentrer le corps dans la norme de ce que doit être un corps, mais de « se sculpter, se (re)mettre en “forme”, se mouler dans les normes véhiculées par les photos et les magazines⁶² », de rentrer dans la norme du corps beau, celui « de ladite “race aryenne” au nez droit et fin⁶³ ». Implants mammaires, rhinoplastie ou liposuccion sont autant d’actes de modification du corps qui détournent les techniques du médical (qui a pour but originel de soigner) à des fins purement esthétiques, artificielles. Il n’est plus question de soigner le corps, mais davantage de « réduire l’écart éprouvé entre soi et soi⁶⁴ », de combler une blessure narcissique en se rapprochant d’un modèle, d’un « étalon[s]⁶⁵ ».

C’est cette même chirurgie esthétique qu’entreprend ORLAN dans ses *Opérations chirurgicales-performances*⁶⁶ (III. 12) au début des années 90, et, même si l’artiste française nous a affirmé lors d’un entretien n’avoir « fait ça [que] parce que c’était novateur, que personne n’avait jamais fait de l’art avec la chirurgie esthétique⁶⁷ », il n’en reste pas moins qu’elle réalise le processus concédé à cette branche opératoire en redessinant son corps à son image. Ça n’est pas pour rien si l’artiste s’est baptisée d’un nouveau nom, se créant patronymiquement une nouvelle identité, parallèlement à celle qu’elle se construit avec le bistouri.



III. 12 : ORLAN, *Couture et suture, 4ème chirurgie, Opération réussie*, 8 décembre, 1991



Denis Baron :

« Il faut noter qu’à la grande différence des modifications corporelles des body artists, où implants exodermiques et scarifications chirurgicales [...] sont apparentes et “hors-nature”, les modifications précédemment citées [la chirurgie esthétique] sont politiquement acceptées car elles se lovent dans le moule social »

Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira. Paris, Éditions l’Harmattan, 2007, p. 82

La dernière catégorie, qui est celle qui nous intéresse principalement ici, est l’ensemble des pratiques chirurgicales ayant pour vocation non pas de réparer le corps, ni d’en faire un corps beau, mais bien d’entamer une démarche autoplastique afin de modifier le corps, de « le détourner de son parcours biologique et social prédéfini.⁶⁸ » Ces modifications peuvent être pratiquées par des chirurgiens professionnels, mais aussi par des professionnels spécialisés dans ces pratiques de modification de la forme du corps, et que Philippe Liotard, sociologue fasciné par les bodmods, nomme *body hackers* car

⁶² France Borel, *op. cit.*, p. 209

⁶³ France Borel, *op. cit.*, p. 208

⁶⁴ David Le Breton, *L’Adieu au Corps*, *op. cit.* p. 31

⁶⁵ France Borel, *op. cit.*, p. 209

⁶⁶ ORLAN a programmé neuf opérations chirurgicales entre 1990 et 1993. Chaque opération est mise en scène précisément par l’artiste : le chirurgien est habillé par ses soins, elle s’entoure de ses œuvres d’art, elle récite des textes de Michel Serres ou d’Antonin Artaud ; et même s’il semble que ses vidéos des opérations soient tel un documentaire, ORLAN précise que les scènes ont parfois été tournées plusieurs fois, jusqu’à ce que l’image soit conforme à ses exigences

⁶⁷ Kévin Bideaux, « Entretien avec ORLAN », 20 mai 2015. Annexe 2, p. 171

⁶⁸ Philippe Liotard, « Les body hackers sont parmi nous », *Bodies in process - Corps en chantier*, 17 juin 2015. En ligne : <https://bodiesinprocess.wordpress.com/2015/06/17/0006-les-body-hackers-sont-parmi-nous/>

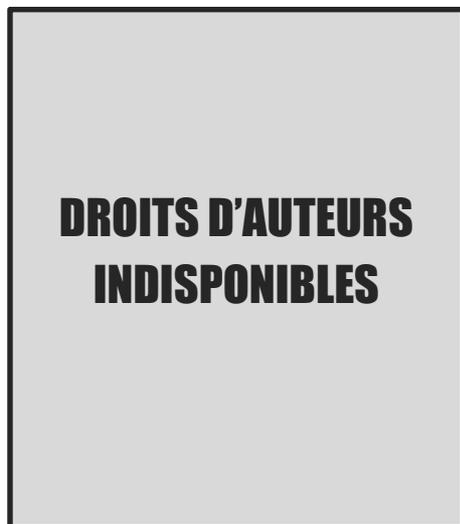
« ils [ou elles] proposent un autre itinéraire que celui que les institutions balisent.⁶⁹ » Dans mon cas, ce sont URD⁷⁰ et Luna Cobra⁷¹ qui officieront à modifier respectivement ma langue et mes oreilles.

Nous distinguerons alors cette dernière catégorie de chirurgie et nous la baptiserons « chirurgie bodmod » afin d'en faciliter la distinction. Parmi les opérations proposées, nous retrouvons la bifurcation linguale, qui consiste à diviser en deux le muscle de la langue, la modification de la forme des oreilles (*ear reshaping*⁷², ou *ear pointing*⁷³ quand il s'agit d'en faire des oreilles d'elfe) ou du nez, les ablations de parties du corps (nombril, tétou, doigt, oreilles) appelées aussi *nullifications*. Nous nous focaliserons ici sur les deux premières puisque ce sont à ce jour les seules que nous avons expérimentées.

1.3.2. LANGUE FENDUE

Tout le livre de Hitomi Kanehara tourne autour de l'obsession de Lui, le personnage principal, qui depuis sa rencontre avec Ama, « l'homme-serpent⁷⁴ », souhaite à tout prix obtenir une langue bifide. J'ai moi-même procédé à cette opération en avril 2014, après de longues années d'hésitation à savoir si je désirais réellement obtenir une telle langue, mais surtout si je n'allais pas tout simplement regretter qu'elle ne fasse plus un seul bloc.

Il existe plusieurs méthodes pour réaliser ce que l'on appelle un *tongue splitting* (« séparer la langue », en anglais). Une première méthode consiste à percer la langue, agrandir l'orifice suffisamment pour trancher le morceau de muscle qui se réduit à la pointe⁷⁵. La seconde fait fi de la première très artisanale et se procède en tranchant directement la langue avec un scalpel chauffé à blanc. En procédant ainsi, la chair à vif est aussitôt cautérisée au passage de la lame. Le résultat donne une bifurcation aux bords abruptes, francs, moins naturels que la dernière méthode (celle pour laquelle nous avons opté) qui se réalise aussi au scalpel, mais en suturant ensuite les bords. Dans tous les cas, il est préférable de trancher le frein sublingual afin de pousser au plus loin la longueur de la fente.



III. 13 : Portrait d'Erik Sprague. Date et auteur inconnus

Nous ne pouvons décemment pas aborder le sujet de la langue fendue sans parler de la comparaison établie jusque dans le titre du livre de Hitomi Kanehara : la bifurcation linguale n'échappe que difficilement à l'imaginaire reptilien qu'elle suscite. Serpents, lézards et autres monstres écaillés, se fendre la langue c'est se rapprocher de ces créatures aussi fascinantes que terrifiantes. De la froideur des écailles à la venimosité potentielle, les serpents et autres reptiles sont en effet souvent associés à des mythes néfastes comme Échidna, Ladon ou l'Hydre de Lerne. Lourde de toute cette symbolique, cette modification redouble de puissance quand le porteur envisage d'accorder l'ensemble de son corps sur le même thème. Deux exemples bien connus de la sphère des modifications corporelles viennent tout de suite comme une

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ Body-R-Evolution, 3 bis, rue de la Paix, 77500 Chelles. En ligne : <http://body-r-evolution.fr/>

⁷¹ Mu, 42, rue Guillaume Tell, 21000 Dijon. En ligne : <http://mubodyarts.com/>

⁷² « Refaçonner » en anglais.

⁷³ « Pointer les oreilles » en anglais

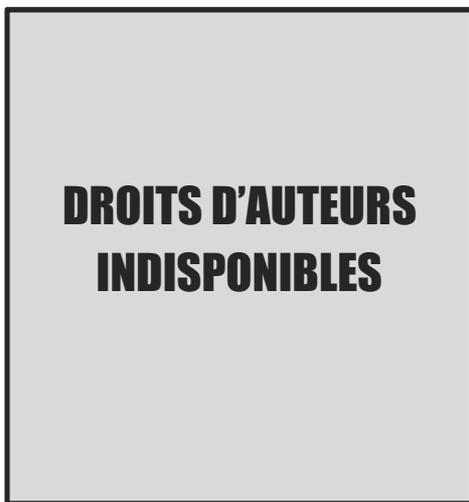
⁷⁴ Hitomi Kanehara, *Serpents et piercing* (2003). Traduit de l'anglais par Brice Matthieussent. Éditions Grasset, Paris, 2006, p. 11

⁷⁵ Tout le procédé est détaillé dès les premières pages du roman de Hitomi Kanehara, *op. cit.*, p. 8

évidence : il s'agit d'Eva Medusa et d'Erik Sprague (III. 13) aussi connus sous les noms de Dragon lady et the Lizardman.

1.3.3. OREILLES REFORMÉES

Par incisions et sutures, la chair et le cartilage sont fragmentés, déconstruits, afin de les repositionner pour leur donner une nouvelle forme. Le *reshaping* consiste donc à modifier les contours du corps, comme un repentir du travail de la biologie anatomique. Il existe une série de chirurgies qui consiste à modifier la forme d'une partie du corps, elles se réalisent principalement sur les oreilles, mais cela peut également se faire sur le nez, comme l'a fait Emilio Gonzalez sur Henry Damon désormais connu sous le nom de Red Skull (III. 14) lui donnant un air mortifère. Christophe Clairet s'est, lui, fendu la lèvre lui-même créant une encoche sur sa bouche, tandis qu'Eva Medusa, sous la main du même Emilio Gonzalez a procédé à une ablation totale des deux pavillons des oreilles, qu'elle s'amuse à appeler « double Van Gogh », car rappelant la mutilation du célèbre peintre (III. 15).



III. 14 : Portrait de Red Skull par Wyatt Swain, 2015



III. 15 : Autoportrait d'Eva Medusa, 2015

Quand elle est réalisée sur les oreilles, cette opération se fait généralement appeler *ear pointing*, puisque le résultat recherché est couramment celui d'oreilles d'elfes ou autres diabolins. Si cette forme est celle la plus couramment demandée, c'est sûrement que dans le domaine auriculaire, les oreilles pointues sont celles qui, en plus d'être développées naturellement par certaines personnes, ornent le plus les créatures fantastiques issues de l'univers de Tolkien, puis repris dans les jeux vidéo et les films, ce qui nous les rend comme communes. Les oreilles d'elfes deviennent alors un *must to have* dans le monde de la modification corporelle. C'est d'ailleurs pour ce genre d'oreilles que j'ai opté lorsque je me suis rendu à Dijon, dans le studio de bodmod *Mu*, pour rencontrer Luna Cobra, bodmoder américain et une des rares personnes dans le monde à réaliser cette opération.

Symptomatique d'une génération, l'influence de l'iconographie du fantastique, véhiculée par les jeux vidéo et des films tels *L'Histoire sans fin*⁷⁶ ou *Le Seigneur des anneaux*⁷⁷ a bien certainement impulsé cette aspiration esthétique. Talentueuses et raffinées, les elfes sont l'incarnation de la perfection, autant physique qu'intellectuelle, et leur aspect humanoïde en fait un modèle concrètement accessible, du

⁷⁶ Wolfgang Petersen, *L'Histoire sans fin*, 1984

⁷⁷ Peter Jackson, *Le Seigneur des Anneaux* (la trilogie), 2001-2003

moins corporellement. Discrète, cette modification insère un peu de perturbation, presque pernicieusement, permettant de se rapprocher d'une image d'un corps forgée dans l'imaginaire idéalisé, sans créer trop d'écart avec les autres corps.

CONCLUSION : L'ARTISTE EST UN CORPS

Cette analyse de l'autoplastie nous a permis de valoriser le travail artistique dans la modification du corps, autant d'un point de vue esthétique que pratique. Ainsi, tatouage, chirurgie et piercing, tout autant que le dessin, la sculpture ou l'assemblage, peuvent être considérés comme des pratiques artistiques, et être mises en écho avec les pratiques d'autres artistes, qui ont pu travailler sur leur corps, mais pas uniquement. C'est d'ailleurs à partir de cette assise d'une pratique corporelle particulière (la bodmod) que nous pourrions dans les chapitres suivants aborder d'autres travaux sans que nous n'ayons à nous en justifier par une caution artistique plus classique. Corps et représentations du corps formeront dans notre recherche un tout cohérent, dont chacune des composantes se mettra en résonance avec l'autre, sans prédominer pour autant.

Nous avons également amorcé l'analyse poétique de la pratique en y considérant la place du corps dans l'œuvre, c'est-à-dire la fonction de support de l'artiste, sur lequel il projette les gestes plastiques. Dans l'autoplastie, l'artiste est un corps dont l'œuvre est ce même corps : corps-subjectile, corps-medium, corps-agent, mais aussi corps biologique, psychologique et social, ayant d'autres fonctions que celles d'être une œuvre, ou un artiste.

C'est donc davantage dans ce sens (celui de la place du corps de l'artiste au cœur de son œuvre, où le corps tient toujours une place centrale, quand il n'est pas entièrement œuvre) que notre recherche va évoluer, questionnant plus précisément le rapport de l'œuvre à l'artiste, et de l'artiste à l'œuvre, par cette interface qu'est le corps. Nous en convenons, dans ce cas précis où œuvre, artiste et corps se confondent, ces recherches nous mèneront à nous questionner sur des aspects plus identitaires et psychologiques du travail, puisqu'il sera surtout question de rapports de moi à moi-même, et par extension, du rapport que l'on entretient chacun avec son propre corps.

« *Le corps anatomique, dans la mesure où il arrête lui-même son développement [...], s'ouvre par-là aux influences modélisatrices : au lieu de l'être qu'il risquait infailliblement de devenir, c'est désormais le devenir qui prend possession de son être et le caractérise.* »

— François Dagognet

78

INTRODUCTION : UN CORPS IDÉAL

Couper les cheveux, ôter les poils, maquillage, tatouage, chirurgie esthétique et même vêtements, nous usons de dizaines d'artifices afin de rendre conforme notre corps à l'image que nous nous faisons d'un corps idéal, ce corps que nous estimons comme étant celui que nous devrions avoir. C'est pourquoi nous avons tous cet idéal de corps vers lequel nous souhaitons tendre. Le corps naturel n'a jamais été suffisant, et depuis la nuit des temps nous le soumettons à diverses manipulations, des plus légères aux plus radicales.

Ce corps idéal n'est pas expressément *notre* corps idéal, c'est un corps formaté par une collectivité, fantasmé par un groupe. « Les modifications corporelles échappent au seul individu, elles dépendent d'une collectivité homogène qui, à un certain moment, réalise un consensus secret lui dictant de s'attaquer à telle ou telle partie de l'anatomie.⁷⁹ » Autant la taille fine des Européennes que les femmes à plateaux du Tchad, les critères de beauté influencent grandement notre conception du corps idéal, que nous cherchions à nous y conformer, ou que nous voulions créer une rupture avec ce schéma dominant.

Dans le cas des bodmods, il y a une sorte de mixte dans la conception d'un corps idéal : il y a à la fois cette volonté d'échapper aux dictats de la nature, de notre anatomie, doublée de cette envie de dévier de la norme esthétique en pratiquant des modifications inusuelles ou en quantité bien trop nombreuses. Et en même temps, il y a comme une répétition d'un certain schéma de normes, des normes alternatives certes, mais qui influencent aussi dans le choix des modifications à venir. Que ce soient de nouveaux emplacements de piercing, des idées de dessins pour des tatouages ou de nouvelles interventions chirurgicales, la *communauté bodmod* influence grandement le corps modifié, créant également certains effets de mode.

⁷⁸ François Dagognet, *Le corps* (1992). Paris, PUF, 2008, p. 109

⁷⁹ *Ibid.*, p. 18

Il en reste que ce corps idéal, fantasme d'une perfection anatomique, ou matérialisation de son soi profond, se présente comme un objectif à atteindre. Mais bien que la chair puisse devenir matériau de création, sa mise en conformité à notre corps idéal passe par de multiples manipulations, des contraintes que le corps doit subir. « Mon corps est ce qui m'ancre dans la conscience de celui que je suis tout en me permettant de me transporter ailleurs, de me projeter dans une conscience de moi différent, transformé, modifié, de m'imaginer devenir vraiment celui ou celle que je suis... en devenant autre.⁸⁰ »

Quelles sont donc les caractéristiques de ce corps idéal qu'il faut avoir à tout prix ? Mais surtout, les modifications corporelles permettent-elles réellement de réduire cet écart entre corps et corps idéal ? Nous verrons dans ce second chapitre les motivations explicites ou implicites qui peuvent pousser à modifier son corps. Ambitions esthétiques d'atteindre un idéal de beauté non-conforme et course contre le temps seront les deux idéaux corporels que nous analyserons, et nous ferons appels à d'autres travaux plastiques, autres que le corps en tant que corps, produits dans ce sens. Nous focalisant sur les données que nous avons pu expérimenter, ces recherches n'ont donc rien d'exhaustif ou de figé dans le temps.

2.1. LA QUÊTE DE LA BEAUTÉ

2.1.1. GALATÉE

Le rapport entre le corps et l'objet plastique peut s'ancrer anthropologiquement dans le mythe de Pygmalion et Galatée : Pygmalion, célibataire, a « sculpt[é] dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable.⁸¹ » Il tomba amoureux de sa statue si réaliste, et le jour célébrant Vénus, il la pria de lui donner « une femme semblable à la vierge d'ivoire.⁸² » Entendant sa requête, la déesse donna vie à la statue, et l'ivoire devint chair. Pygmalion épousa sa statue et lui donna une jeune fille, Paphos.

L'histoire du corps modifié dans l'art, c'est donc celle de Pygmalion et Galatée inversée : travaillant sur le corps vif à la manière d'un sculpteur, l'artiste, personnifié par Pygmalion, réifie le corps et en fait une sculpture, *personnifiée* par Galatée.

Si le rapprochement se fait si facilement entre corps et sculpture, c'est que lorsque nous pensons à la sculpture, c'est d'emblée des images de statues classiques qui nous sautent aux yeux, que ce soit la *Vénus de Milo*⁸³ ou le plus récent *Penseur*⁸⁴ d'Auguste Rodin. En somme, sculpture résonne en nous comme une statue, c'est-à-dire une image humaine. Et quoi de plus humain qu'un corps



III. 16 : Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, 1890

⁸⁰ Philippe Liotard, « Se tatouer le visage pour se démarquer...quelle banalité », *Bodies in process - Corps en chantier*, 18 août 2015. En ligne : <https://bodiesinprocess.wordpress.com/2015/08/18/0015-se-tatouer-le-visage-pour-se-demarquer-quelle-banalite/>

⁸¹ Ovide, *Les métamorphoses*. Éditions Gallimard, Paris, 1992, p. 329

⁸² *Ibid.*, p. 330

⁸³ *Vénus de Milo*, vers 100 av. J.-C.

⁸⁴ Auguste Rodin, *Le Penseur*, 1882. Bronze. 180 x 98 x 145 cm



III. VI : *Sans titre*, 2015. Corps, peinture acrylique blanche. Tirage argentique couleurs.
45 x 60 cm.



III. VII : *Galatée percée*, 2015. Corps, peinture acrylique blanche, métal. Tirage argentique couleurs. 45 x 60 cm.



III. VIII : *Galatée tatouée*, 2015. Corps, peinture acrylique blanche et noire. Tirage argentique couleurs. 45 x 60 cm.

humain ? C'est le cas notamment de *La sculpture qui chante*⁸⁵ de Gilbert et George où le duo britannique d'artistes chante du haut de son socle, ou du corps d'ORLAN qu'elle sculpte par la chirurgie esthétique où le chirurgien « tourne autour du corps comme un sculpteur autour d'un bloc de pierre mal dégrossi et, impitoyable, taille dans les proéminences, impose sa loi à la matière humaine.⁸⁶ »

Il nous faut cependant faire attention à nuancer cette comparaison, car quand « la sculpture imite le plus réel de l'objet⁸⁷ », le corps lui est le réel livré tel quel, dans son organicité la plus primaire. Le corps s'il est une statue n'est pas la création d'un artiste, mais celle de la nature.

La réalisation des trois œuvres photographiques regroupées sous le nom de « série des Galatées » (*Sans titre* (III. VI), *Galatée percée* (III. VII), *Galatée tatouée* (III. VIII)) est très fortement influencée par le mythe grec dont elle reprend le nom. De l'ivoire du mythe, reste la même couleur de teint, pour créer un lien frontal avec lui. Le corps devient alors sculpture, la chair se métamorphosant en ivoire, je deviens Galatée. C'est en réalité une Galatée prise au contre-pied puisque si originairement de statue elle devint femme, ici c'est en partant de la chair qu'elle se mue en statue minérale. Notons également un glissement du genre féminin au genre masculin, ce qui ne conduira pas à changer le nom de l'œuvre car les mythes sont inaltérables.

Mais pouvons-nous considérer le corps comme une sculpture ? Pas exactement, ou du moins pas dans son état naturel. En effet, avec *Sans titre*, le corps naturel, vierge de toute marque corporelle paraît tel un matériau brut, n'ayant même pas la noblesse de pouvoir être nommé. Considéré ainsi, le corps naturel semble comme inabouti, dénué de tout intérêt esthétique ; il en perdrait presque son essence religieuse de création divine, ou plus rationnellement, de création de la nature. Le corps semble appeler la modification pour parfaire sa forme, pour s'extraire de la nature qui « confond l'homme avec la bête⁸⁸ », et le sculpter apparaît alors comme un ultime recours à l'acceptation esthétique de ce corps, comme un raffinement de la chair.

L'absence d'yeux se veut comme une absence d'âme, puisque les yeux seraient le reflet de celle-ci. Dépourvu de cet organe, le corps semble comme perdre son humanité, son âme, son essence, vidé de toute transcendance possible. C'est aussi un moyen de donner de l'impersonnalité à ce corps, de le priver de ce qui pourrait en faire quelque chose de vivant, d'en faire ce quelque'un que je pourrais considérer comme un alter-ego.

Qu'est-ce donc que sculpter le corps ? Deux possibilités de création, d'aboutissement du corps, sont proposées avec *Galatée percée* et *Galatée tatouée*, manifestées par la pratique du piercing et du tatouage, présentés ici par leur radicalité de forme qui se borne au visage, siège de l'identité. S'en prendre au visage, c'est non seulement s'en prendre au corps mais aussi s'en prendre à l'individu.

S'agissant de *Galatée percée*, le piercing se présente en nombre, en métal et coloré en noir. Il crée un contraste chromatique évident, mais aussi de matière : le métal s'oppose non seulement à l'organique du corps, créant un rapport d'opposition du vivant à l'inerte, mais aussi à celui de l'ivoire suggéré, créant alors un rapport naturel/fabriqué. Là encore, aucun œil n'est présent sur la photo-sculpture, le supplément d'âme est donné par l'ajout de bijoux : c'est le geste plastique qui permet à l'ivoire de devenir vivant, ou plutôt de prendre vie.

Concernant le tatouage, il est figuré par de la peinture noire, s'inspirant des moko traditionnels des maoris, hachurant littéralement la face blanche.

Par ailleurs, notons que l'exploitation de ces images sur dibond, c'est-à-dire un support un relief, de la matière tangible, contribue à renforcer le lien à la sculpture, projetant la photographie dans la troisième dimension, même si timidement.

⁸⁵ Gilbert et George, *La sculpture qui chante*, 1970

⁸⁶ France Borel, *op. cit.*, p. 54

⁸⁷ Alain, *op. cit.*, p. 143

⁸⁸ France Borel, *op. cit.*, p. 17

Paradoxalement, ce geste qui consiste à modifier le corps et qui d'habitude est perçu comme une atteinte à l'intégrité du corps, apparaît dans cette série comme une étape indispensable à l'acceptation du corps comme acceptable et abouti. Modifier le corps semble devenir la condition *sine qua non* pour pouvoir exister, s'ancrer dans l'histoire, ici, celle d'un mythe.

2.1.2. MYTHOLOGIQUE

« Explicites ou implicites, les normes de la beauté existent. Elles permettent aux cultures de forger une identité dans un modèle⁸⁹ », et c'est ce modèle qui est incarné dans la « série des *Galatées* » : le tatouage et le piercing rentrent alors parfaitement dans cette quête d'un modèle de beauté puisqu'« absorbé par une utopique beauté, il [l'homme] est prêt à s'écarter de son statut naturel⁹⁰ », mêlant encres et métaux à son corps, ne se suffisant plus à lui-même pour atteindre ses idéaux. C'est pourquoi nous apprécions aussi dans la sculpture que les lignes du corps soient prononcées, que la statue devienne un archétype de l'homme ou de la femme, beauté impérieuse, modèle divin de beauté figé à jamais dans la pierre. Ce n'est pas tant moi qui est figuré dans les *Galatées*, c'est mon corps qui porte la figure du mythe. En ce sens, l'œuvre s'éloigne alors des aspirations d'ORLAN qui n'a eu de cesse de vouloir s'opposer à ces images de beautés calibrées, que ce soit en reprenant *La Naissance de Vénus*⁹¹ de Botticelli dans *Naissance d'ORLAN sans coquille*⁹², ou bien en se faisant sculpter son buste dans le marbre (III. 17), détournant le drapé ancestral en l'assimilant à celui des robes des nonnes. Encore, « par ces opérations [esthétiques], elle désire mettre en avant le ridicule de l'imposant critère normatif de la beauté.⁹³ »



III. 17 : ORLAN, *Étude documentaire : Le Drapé-Le Baroque*, 1978



III. 18 : Pierre et Gilles, *Narcisse*, 2012

En voulant créer un transfert du corps vers la mythologie sculpturale, les *Galatées* se tournent davantage vers les procédés de Pierre et Gilles où le corps est sublimé tant par sa mise en scène que par

⁸⁹ France Borel, *op. cit.*, p. 31

⁹⁰ Denis Baron, *Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira*. Paris, Éditions l'Harmattan, 2007, p. 58

⁹¹ Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, 1484-1486. Tempera sur toile. 172,5 x 278,5 cm

⁹² ORLAN, *Naissance d'ORLAN sans coquille*, 1974. Photographie noir et blanc contrecollée sur bois. 97 x 170 cm

⁹³ *Ibid.*, p. 59

les retouches plastiques apportées directement sur le support photographique. Le corps des modèles devient archétype d'une magnificence divine, d'autant plus quand les clichés rapportent à la mythologie, esthétique stéréotypée où les visages sont harmonieux et les corps finement détaillés. Mathieu Charneau, acteur français, incarne dans *Narcisse* (III. 18) un jeune éphèbe à qui l'on concède qu'il aime à se contempler ainsi dans le reflet de l'eau tant son corps tend à nos idéaux de perfection. De même que le *Mercur*⁹⁴ exposé au Musée d'Orsay en 2013 lors d'une exposition dédiée au nu masculin, *Masculin/Masculin*⁹⁵, reprend les codes esthétiques d'une virilité gréco-romaine : un corps presque architectural, digne de l'*Homme de Vitruve*⁹⁶, qu'Enzo Junior a sculpté à coup de culturisme et que les artistes ont souligné à la peinture, propulsant le modèle au rang de dieu olympien.

Ce n'est certainement pas fortuit si grand nombre de mes œuvres portent le nom de mythes comme Galatée, Prométhée ou Saturne. Le mythe permet d'ancrer anthropologiquement des concepts, les abandonnant aux légendes ancestrales qui défient les lois du temps et de l'espace.

2.2. EN ROUTE VERS L'ÉTERNEL

2.2.1. À CONTRE-TEMPS

Il est une chose qui intrigue dans le corps modifié, c'est sa capacité à imposer son rythme à la biologie. Nos corps sont en effet soumis à de nombreux changements que nous avons décidé ici de ne pas analyser car ils relèvent du naturel : la croissance, la grossesse, la prise ou la perte de poids, la vieillesse, ... Toutes ces modifications s'incluent dans une chronologie immuable et identique dans les grandes lignes pour tous, à quelques cicatrices près. Aucun corps n'échappe au temps : tous vieillissent, puis périssent.

Si le corps modifié n'échappe pas à cette règle, il opère néanmoins à doubler la frise du temps d'une seconde qui lui est propre et sur laquelle il impose un certain contrôle. Chaque nouvelle modification corporelle artificiellement produite contribue à marquer cette frise, et ce de manière immuable également. Chaque piercing, chaque tatouage, chaque opération crée un changement définitif sur le corps, crée une scission dans la courbe du temps, chaque modification crée une rupture : il y a désormais un avant et un après.

Mais *a contrario* des changements naturels, il y a une violence dans la modification. Vieillir, grossir, grandir ne sont des phénomènes mesurables qu'avec du recul : c'est lorsque nous n'avons pas vu quelqu'un depuis quelques mois que nous arrivons à juger d'un changement de ce type, et les parents ne voient leurs enfants grandir qu'à la lumière des photos d'anniversaires ou de kermesses. Tandis qu'un tatouage, ça démarque immédiatement le corps, ça crée une rupture brusque dans sa conception et dans sa perception.

Modifier son corps répond donc à une angoisse consciente et inconsciente de vieillir puis de mourir, car le corps, « lieu de l'individualité et de l'identité personnelle, est en même temps cette chose périssable instable dont les composants n'ont rien de rassurant, rien de différent en nature de la chair animale que l'on mange.⁹⁷ » Ce n'est pas pour rien si nous réalisons des piercings essentiellement sur des parties très molles, vulnérables (les oreilles, les lèvres, les parties génitales) : c'est pour leur donner de la consistance, du squelette, pour les éloigner du caractère carné de leur composition.

⁹⁴ Pierre et Gilles, *Mercur*, 2001. Photographie peinte à la main. 117,3 x 87. Galerie Jérôme de Noirmont, Paris

⁹⁵ Exposition *Masculin/Masculin* du Musée d'Orsay, du 24 septembre 2013 au 12 janvier 2014

⁹⁶ L'*homme de Vitruve* est le nom communément donné au dessin à la plume, encre et lavis sur papier, intitulé *Étude des proportions du corps humain selon Vitruve* et réalisé par Léonard de Vinci aux alentours de 1492

⁹⁷ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*. PUF, Paris, 2006, p. 141



Jean-Luc Verna :

« Je me pare de tatouages comme on se pare d'une résille qui permet de se montrer en étant caché, de se rendre supportable à soi-même quand on se regarde dans le miroir, quand on n'a plus 20 ans. »

Entretien avec Martin Caye et Sophie Brignoli, 2014

Dans la préface qu'il dédie au premier livre de Nicolas Brulez, Jean-Paul Cluzel, président de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais, et accessoirement très fortement tatoué, écrit que « la jeunesse va de pair avec la pérennité et l'indélébilité du tatouage », et s'« il est souvent avancé qu'âge et tatouage ne font pas bon ménage [...] un tatouage [...] garde son pouvoir d'attraction et de séduction »⁹⁸, car il forme une sorte de distraction pour le regard qui ne sait plus s'il doit se focaliser sur les dessins, colorés ou non, ou bien sur le corps altéré par le temps. La modification artificielle semble prendre le pas sur la modification naturelle du temps, comme un filtre qui s'interposerait entre nos yeux et le corps, des « artifices qui lui donneront l'occasion d'oublier sa finitude et l'empreinte du temps.⁹⁹ »

2.2.2. MEMENTO MORI¹⁰⁰

La mort au bout du chemin inquiète l'Homme et les artistes depuis toujours, et les vanités, ces natures-mortes aux présages funestes, se multiplient au cours du XVII^e siècle, et notamment chez les peintres flamands. À la Renaissance, quelques artistes s'autofigurent même en présence de crânes, confrontant non plus la vie à la mort allégorique, mais leur propre vie à cette dernière. Autoprojection dans la fin de l'être, David Bailly se représente par exemple, dans *Vanité au portrait* (III. 19), accompagné d'un portrait de lui plus jeune, symbolisant le temps qui passe, ainsi que d'un crâne, d'un bouquet de fleurs fanées et d'une bougie éteinte de laquelle s'échappe de la fumée, sur la droite du tableau. Les bulles de savon quant à elles symbolisent la fragilité de la vie et s'opposent aux deux sculptures qui font force d'éternité. Nous pourrions également citer *l'Autoportrait avec scène de magie*¹⁰¹ du peintre néerlandais Pieter Broddingh van Laer, dans lequel nous retrouvons, sous couvert d'un rite de sorcellerie, le crâne, renversé sur la gauche, mais aussi la bougie éteinte au centre de la toile, et sur la droite la figuration de deux mains aux ongles crochus, semblant d'incarnation d'une mort imminente.



III. 19 : David Bailly, *Vanité au portrait*, 1826-1871

Les contemporains n'échappent pas à cette crainte de leur fin biologique, et ils conjurent ce funeste sort par de nouvelles formes de vanités qu'ils représentent à leur côté. Pour Andy Warhol et son *Autoportrait avec crâne*¹⁰², la mort semble peser sur sa tête comme l'épée au-dessus de la tête de

⁹⁸ Nicolas Brulez, *op. cit.*, p. 9

⁹⁹ Denis Baron, *op. cit.*, p. 71

¹⁰⁰ « Souviens-toi que tu vas mourir » en latin

¹⁰¹ Pieter Broddingh van Laer, *Autoportrait avec scène de magie*, 1638-1639. Huile sur toile. 78,8 x 112,8 cm

¹⁰² Andy Warhol, *Autoportrait avec crâne*, 1977

Damoclès. Robert Mapplethorpe, un an avant son décès des suites du sida, préfigurait celle-ci dans un *Autoportrait*¹⁰³ où un crâne orne sa canne, tenue fermement par sa main, seule partie de son corps avec son visage fatigué qui surgit des ténèbres photographiques. Ou encore *In Voluptas Mors*¹⁰⁴, une célèbre collaboration de Salvador Dali et du photographe Philippe Halsman, dans laquelle le surréaliste pose devant un crâne formé d'un agencement de corps nus féminins, rencontre frictionnelle entre Éros et Thanatos.

Mais il est aussi des autoportraits dans lesquels artiste et vanité se confondent, comme cet autoportrait *Sans titre*¹⁰⁵ d'Ana Mendieta en 1976, où l'image d'un squelette est projetée sur son corps nu, l'image mortifère coïncidant presque exactement avec le corps de l'artiste ; une mort projetée littéralement sur un corps encore vivant, jeune, frais. Un corps éclairé, là aussi concrètement et plastiquement, par l'ombre d'un devenir angoissant. Saverio Lucariello, lui, inverse le principe-même de la vanité en incarnant le crâne ornant les natures mortes. Posant près d'un chou (III. 20) ou entouré de pastèques¹⁰⁶, il prend le rôle de la mort au sein même de la vanité.



III. 20 : Saverio Lucariello, *Vanitas au chou*, 1995



III. 21 : ORLAN et SISMO, *Crâne*, 2013

Ce qu'il restera de moi (III. IX) exploite les qualités inorganiques du piercing, leur réalité de matériau, et cette opposition relative à l'organique. Cette œuvre est un assemblage d'un crâne en résine et de bijoux de piercing, qui sont rigoureusement les mêmes que ceux présents sur mon corps. Cette œuvre est donc évolutive puisque je dois ôter ou ajouter de nouveaux éléments symétriquement à ceux que j'ajoute à mon corps.

Si le crâne est peint en rose, c'est que cette couleur se veut caractéristique de ce que je suis, et je me permets cet écart au réalisme afin de transcrire plastiquement ce souvenir de moi-couleur sur les restes post-mortem de mon corps. De toute façon, cette œuvre se moque des règles de l'anatomie, puisque les piercings ne sont en réalité pas implantés dans l'os, mais dans la chair, et de fait, une fois le corps mort et décomposé, ils devraient se désolidariser du corps. Avec *Crâne* (III. 21), œuvre qui appelle plastiquement un devenir-mort du corps de l'artiste, ORLAN a fait imprimer son crâne à l'aide d'une imprimante 3D d'après des scanners de sa propre tête. Les implants frontaux apparaissent également, calcifiés, témoins d'un corps qui n'est plus ; des implants qui, conçus en silicone, ne pourraient réellement rester en lieu et place de là où elle les a greffés. L'artiste a considéré le fait que cette prothèse

¹⁰³ Robert Mapplethorpe, *Autoportrait*, 1988. Épreuve au platine. 61 x 50,8 cm

¹⁰⁴ Salvador Dali et Philippe Halsman, *In Voluptas Mors*, 1951

¹⁰⁵ Ana Mendieta, *Sans titre (autoportrait)*, 1976

En ligne : http://26.media.tumblr.com/tumblr_kz6iqieWSA1qzhn4uo1_400.jpg

¹⁰⁶ Saverio Lucariello, *Vanitas aux fleurs et aux pastèques*, 2000. Épreuve chromogène. 180 x 125 cm

fasse corps pour en conserver les traces sur les restes de sa dépouille. Ces implants sont d'ailleurs le seul élément de l'œuvre qui nous permette de l'associer immédiatement au corps de l'artiste (quoi de plus similaire à un crâne qu'un autre crâne ?), tout comme le rose et les piercings deviennent éléments caractéristiques de mon existence charnelle.

L'implant et le piercing comme éléments à part entière du corps le demeurent même après sa mort, après sa disparition. Véritables parties du corps puisqu'ils en sont les prothèses, leur qualité matérielle soulève la question de la persistance du corps dans le monde réel, au-delà de la vie, mais aussi la question de la trace et du souvenir. « Ce qu'il restera de moi » peut se comprendre ici au sens littéral, en termes de matière, mais elle doit aussi interroger notre place dans le monde, et la persistance de nos corps dans la mémoire. Cette persistance du corps, ce besoin de laisser une trace, peut aussi être mis en lien avec la figure de la statue de la série *Galatée*. Ce qui est fascinant dans les statues, et en particulier dans celles en marbre (ou en ivoire), c'est leur qualité d'éternel, d'être figées à jamais dans le temps, et ce même si ce dernier est parfois cruel, comme avec la *Vénus de Milo* ou la *Victoire de Samothrace*¹⁰⁷.



III. IX : *Ce qu'il restera de moi*, 2015. Crâne en résine, peinture acétone rose, métal. 17 x 14 x 12 cm.

¹⁰⁷ *Victoire de Samothrace*, vers 190 av. J.-C. Marbre. 328 cm

2.2.3. CYBORGISATION

L'utilisation de l'image numérique poursuit cette quête d'immortalité : le format est éternel, sauvegardable à l'infini, transposable sur divers supports (papier glacé, clé usb, ordinateur). La destruction du fichier source ne suffit pas à détruire l'œuvre : créer des images numériques c'est en quelque sorte se forger une éternité, semer un peu de soi, un peu partout, du soi immatériel, inorganique, qui perdurera dans le temps et l'espace. Le numérique a cela de plus que les procédés argentiques qu'il s'extirpe de toute matérialité, qui au fond se révèle être toujours sous l'emprise du temps.

Si l'apport du numérique au corps lui permet de construire une sorte de mausolée immatériel, modifier son corps peut aussi renvoyer à d'autres fantasmes technologiques. Le piercing, par exemple, s'ajoute au corps, « le fabriqué se mêle à l'organique¹⁰⁸ », l'imputrescible et l'inaltérable s'immiscent dans un système organique régi par le cycle de vie et de mort. Tout comme le granit de Giovanni Anselmo survivra à la salade défraîchie au bout de quelques heures, les piercings survivront au corps, ce corps presque obsolète que les prothèses habillent et protègent, comme un exosquelette. Plus qu'un objet décoratif, le piercing serait donc davantage une ébauche de cyborgisation¹⁰⁹ du corps comme le font les *body hactivistes*¹¹⁰, courant lancé par Lukas Zpira.

Difficile en effet de ne pas faire le parallèle entre Samppa von Cyborg ou Lukas Zpira et des personnages de science-fiction comme *Terminator*¹¹¹ ou *Robocop*¹¹² qui incarnent ce rêve de fusion totale de l'homme et de la machine, d'autant que leurs démarches créatrices sont clairement en lien avec ce souci d'optimisation du corps, une volonté de « dépasser les frontières biologiques [...] rendue[s] possible[s] par une curiosité sans cesse en éveil de l'évolution des découvertes techno-médicales »¹¹³. Les *body hactivistes* « sous-entendent la nécessité d'action et de prise en main de nos destinées par la volonté perpétuelle de se réinventer », par l'intermédiaire de cette interface que Lukas Zpira appelle « Kør » et qui est la limite entre le corps et l'esprit.



Lukas Zpira :

« Je suis Lukas ZPIRA.01, une nouvelle expérimentation artistique basée sur la mutation, dont le concept est une tentative de fusion entre le corps et l'esprit que j'ai défini comme étant le « Kor » et qui prend racine en Lukas Zpira, né en 1993 des cendres d'un homme que vous ne connaissez pas. »

Cité par Catherine Souladie, *La performance dans les arts plastiques aujourd'hui : tatouage et piercing*. Art et Histoire de l'Art. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2012, p.114

¹⁰⁸ France Borel, *op. cit.*, p. 58

¹⁰⁹ Par cyborg, nous entendons une « entité mi-homme, mi-machine, dont le but avoué est un dépassement de l'humanité, une mutation post-humaine », Maxence Grugier, « L'Utopie Cyborg : Réinvention de l'Humain dans un Futur sur-technologique », *Quasimodo*, n°7, *op. cit.*, p. 22

¹¹⁰ « Le terme Body Hactivisme est né de la nécessité de définir une mouvance d'artistes, de chercheurs et de penseurs travaillant autour des mutations et utilisant les modifications corporelles comme médium. [...] les *body hactivistes* pratiquent, théorisent et inventent des modifications corporelles avant-gardistes et prospectives, influencées par la culture manga, la bande dessinée, les films et la littérature de science-fiction. », Lukas Zpira, « Manifeste du *body hactivisme* », *Lukas Zpira*, 2004. Annexe 3, p. 174

¹¹¹ James Cameron, *Terminator*, 1984

¹¹² Paul Verhoeven, *Rococop*, 1987

¹¹³ Annexe 3, p. 174

Actuellement, les relations entre le corps et la machine, donc la fusion entre la chair et le métal, sont de plus en plus explorées, et il n'est plus possible de trouver un livre traitant du corps qui ne citerait pas les travaux d'ORLAN ou de Stelarc, auxquels nous nous référons également. Mais les modifications corporelles répondent-elles toujours à une volonté de tendre vers une post-humanité, parce que le corps est devenu obsolète, incapable désormais « d'agir efficacement dans l'environnement technologique qu'il s'est créé¹¹⁴ » ?

Nous regrettons qu'un artiste comme Jean-Luc Verna ne soit pas plus souvent mis en avant dans tous ces ouvrages, car son approche du corps répond à une volonté d'atteindre un idéal pour soi davantage qu'à l'accession à un corps dominant et adapté au monde qu'il doit pouvoir continuer de dominer. Comme nous l'avons déjà dit, la démarche de Jean-Luc Verna est très en lien avec la pratique du dessin : dessinateur, il prolonge sa pratique jusque sur son corps, et son travail musculaire aboutit à un corps lui-même « dessiné ». La modification corporelle chez lui semble plus répondre à un besoin de surligner le corps, de l'ancrer dans sa réalité corporelle, qu'une tentative de dépasser ce corps.

Je n'ai pas vraiment fusionné mon corps à la technologie, et même si le piercing immicie du métal dans la chair, il ajoute aussi du bois et du plastique, sans aucune intention post-humaine. Le post-humain est une sorte de super-homme, un modèle qui a réussi à rentrer en harmonie avec son monde hyper-technologique, un homme supérieur qui a acquis de nouvelles capacités. Je me situe en réalité bien plus en marge, du côté de ceux qui veulent créer une rupture, non pas pour être rejetés, mais pour affirmer, réaffirmer le statut du corps et la libre possession de celui-ci.

La modification corporelle ne prend donc pas pour moi une valeur fonctionnelle comme on pourrait l'entendre, puisque je ne cherche pas à augmenter mes capacités, mais elle n'est pas non plus réduite à sa seule vocation esthétique, puisque malgré elle elle entraîne toute une mécanique identitaire. Le corps est une fonction en soi, tant dans des aspects biologiques triviaux, que dans sa forme. Si le corps dispose d'une articulations d'éléments précisément définis, ce n'est pas juste pour des raisons esthétique mais bel est bien parce que la forme corporelle telle que définie par la nature durant des millénaires d'évolution est nécessaire à la viabilité d'un corps dans un environnement donné : la forme est une fonction du corps, et tenter par de multiples artifices et techniques parfois issues des technologies modernes de la modifier, ce n'est pas seulement opérer un changement esthétique, mais bien changer fondamentalement la fonction-forme du corps. Mais parce que cette fonction n'est pas issue d'une volonté de surélever le corps jusqu'à une forme dominante et supérieur, mon travail s'éloigne donc de fait des aspirations posthumaines, mais ne peut se résumer à une simple lubie esthétique.

CONCLUSION : LAISSER UNE TRACE

Modifier le corps est une quête perpétuelle d'un idéal qui est propre à soi, une tentative effrénée de modeler la chair pour réduire l'écart entre ce que je suis en tant que corps, et ce que j'aimerais être en tant qu'image de corps. Sans trop nous avancer, nous pouvons déjà deviner que le but premier commun à tous bodmodés, est une certaine esthétisation. Non pas une tentative de devenir beau dans le sens que l'admet la société (c'est-à-dire conforme à une beauté normative), mais devenir beau *pour soi*, faire correspondre le corps biologique à l'image utopique que nous avons de ce corps.

Il y a aussi, d'une certaine manière, une fuite de la mort, la crainte de la disparition et une réelle conceptualisation de l'éphémérité du corps en tant qu'il est chair. Modifier son corps c'est aussi opérer l'espoir de le désincarner un peu, de lui retirer cette propriété du vivant qui est de mourir pour le

¹¹⁴ Jacques Donguy, « Le Corps obsolète » (1995), *Quasimodo*, n°5 (« Art à contre corps »). Montpellier, éditée par l'Association Osiris, 1998, p. 117

remplacer par de l'acier, du bois ou de l'encre. C'est aussi mettre un peu de dehors (piercing, encre) dedans, comme pour marquer en négatif notre environnement, créer du lien entre moi et non-moi. « L'homme a besoin de connaître, de rendre intelligible son corps pour amoindrir la frontière entre le monde extérieur et lui-même¹¹⁵ ». Laisser une trace.

Cette quête personnelle amorce déjà des objectifs plus vastes de l'autoplastie, puisqu'elle vise non seulement à créer du changement en soi et pour soi, dans son propre corps, mais se met aussi en relation avec un espace, un environnement avec lequel il interagit. Le fait même de modifier son corps est révélateur d'un rapport à l'autre, comme le démontre la vidéo *L-INK* de Lydie Jean-dit-Panel (III. 22), réalisée lors du Tattoo Art Fest à Paris en 2009, dans laquelle se succèdent, telle une fresque en mouvement, plus de mille bras



III. 22 : Lydie Jean-dit-Panel, *L-INK*, 2010. Capture d'écran

tatoués, unis ici par un lien d'encre où l'anonymat des corps permet une interconnexion globale, recomposant les morceaux en un tout où « l'autre » n'est plus une altérité. Ce rapport au monde du corps modifié est plus conscientisé qu'il n'y paraît, puisque perdure cette volonté de vouloir marquer son passage sur la terre sans pour autant nier la fin de sa propre existence. Mais à quel prix ?

¹¹⁵ Denis Baron, *op. cit.*, p. 182

CHAPITRE 3 : SOUS CONTRÔLES

« *L'idée de contrôle n'a jamais été un problème.* »

— Stelarc¹¹⁶

INTRODUCTION : À MON IMAGE

Modifier son corps, c'est lui imposer une forme nouvelle. Ce n'est pas le déformer, mais bien le *reformer*, lui donner une forme autre, une forme qui correspond à ce que j'attends de lui qu'il soit. Par ma volonté, puis par le geste, je fais donc subir à ce corps diverses interventions (tatouage, piercing, chirurgie) que nous avons analysées précédemment, et qui ont vocation à l'assouvir à mes désirs et d'atteindre un objectif de corps idéal, décrit précédemment lui aussi (beau et éternel). Mais gardons-nous de croire que le corps est telle la glaise, douce et malléable : la chair est une matière qui crée de la résistance, qui ne se laisse pas manipuler si facilement, et qui nous le fait sentir par des phénomènes physiologiques tels que sécrétions de fluides, sensation de douleur, processus de cicatrisation, qui sont autant de contraintes à mon ambition créative, que je dois considérer et parfois surpasser.

Modifier mon corps est la face émergée de l'iceberg. Il ne s'agit pas que de soumettre le corps à une volonté plastique, il s'agit de prendre possession de soi, cette interface organique qui nous relie au monde. Si les modifications sont les manipulations les plus visibles, les plus tangibles, j'ai diversifié ma pratique autour du contrôle du corps, de son image, de son rôle. Une considération du corps comme une prothèse du moi, comme le médium tangible qui permet les interactions avec l'environnement, une prothèse qu'il faut maîtriser, intégrer, car « la relation de l'individu à son corps se fait sous l'égide de la maîtrise de soi.¹¹⁷ »

Nous ne considérons pas qu'il existe une dualité corps/esprit, nous pensons au contraire que le corps et le moi sont une entité unique, fonctionnant de concert. Comme Julien Offroy de La Mettrie, nous pensons que « la pensée se développe visiblement avec les organes¹¹⁸ », que l'esprit n'est qu'une fonction organique du cerveau comme celle des jambes est de permettre la locomotion du corps et que « l'âme n'est donc qu'un vain terme dont on n'a point d'idée, et dont un bon esprit ne doit se servir que pour nommer la partie qui pense en nous.¹¹⁹ »

¹¹⁶ Gary Hall et Joanna Zylińska, « Expérimentations sur la Stelarc-Machine », *Stelarc : Mécaniques du corps*, Edité par le Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, Enghien-les-Bains, 2009, p. 50

¹¹⁷ David Le Breton, *L'Adieu au Corps*, op. cit., p. 32

¹¹⁸ Julien Offroy de La Mettrie, *L'Homme machine* (1747), Éditions Bossard, Paris, 1921, p. 189

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 189-190

PREMIÈRE PARTIE : CORPS, IDENTITÉ
CHAPITRE 3 : SOUS CONTRÔLES



III. X : *Protée : Pierre*, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.



III. XI : *Protée : Lion*, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.

Véritable obsession de bien être celui qui se contrôle, de prendre la main au travers de cette enveloppe opaque qui dissimule une intériorité qui s'organise et s'agite malgré moi, d'être littéralement soi en soi et pour soi, et d'avoir un corps à *son image*. Modifier mon corps semble être la matérialisation d'une ipséité, au sens heideggérien du terme, c'est-à-dire être sûr d'être bien celui qui décide¹²⁰, d'être bien soi-même, que le moi-corps reflète bien ce que je souhaite être¹²¹.

Nous ferons donc dans ce chapitre un tour d'horizon des contraintes imposées volontairement au corps, qu'elles soient physiques, mais aussi sociales. Mais nous verrons dans un même temps comment ces contraintes premières obligent derechef à contorsionner le corps afin qu'il rentre dans des moules, dans des cadres, desquels il s'est déjà extrait.

Nous aborderons donc les notions de limites et de cadre, et nous ferons l'inventaire des différentes relations qu'entretient le corps modifié avec ces contours, aussi bien conceptuels que physiques. Nous verrons donc quel contrôle est mis en place, quels mécanismes opèrent afin que le corps-œuvre tantôt s'extirpe, tantôt rentre dans des carcans socialement définis.

3.1. LIMITES

3.1.1. UNE PÂTE VIVANTE¹²²

Dans son travail de la peinture, Francis Bacon nous renvoie à cette viande qui compose notre corps : les visages du peintre semblent faire de la chair un magma de glaise figé par le pinceau. Une chair-pâte à modeler comme celle utilisée dans *Protée* (III. X et XI, puis III. XXVII à XXX, p. 99-100) pour illustrer le rapport formes/matière, référant à cette qualité du corps à changer de formes.

Dans cette sculpture évolutive, la matière, définie autant qualitativement que quantitativement, peut prendre des formes diverses et variées sous la main de celui qui la manipule. Le corps-matière, idéalisé ici sous une forme mono-composite et dénuée de toute sensation propre, reproduit les états de forme comme le fait le corps modifié, sans limite autre que celles intrinsèquement contenues dans le fait d'être de la pâte à modeler. D'ailleurs s'impriment avec une grande facilité dans la matière les traces des mains de celui qui modèle la pâte, créant un lien de trace entre matière et créateur. *Protée* me rappelle donc dans ce sens plusieurs œuvres de David Altmejd comme la série des *Watchers* et des *Bodybuilders* (III. 23), des sculptures de plâtres qui semblent s'être autoconstruites dans la matière par les mains qui les composent même. Les traces du modelage cohabitent avec l'agent même de la création dans des formes humanoïdes se dressant en égéries.

Cette possibilité de créer de la forme avec de la matière, de modeler un corps, n'est pas sans rappeler Job qui dans la Bible nous renvoie à cette création du corps : « souviens-toi que tu m'as façonné comme de l'argile¹²³ » s'exclame-t-il devant Dieu. Le corps peut se modeler et se remodeler à convenance, comme celui d'Olivier de Sagazan dans les *Transfigurations*¹²⁴ : l'artiste français y couvre son visage de glaise, le renvoyant à sa matière originelle. Et de ses mains, il en forme de nouveaux contours, les

¹²⁰ Vincent Descombes, « La question de l'individualité humaine », *Philosophie*, 106. Éditions de Minuit, Paris, 2010, p. 44

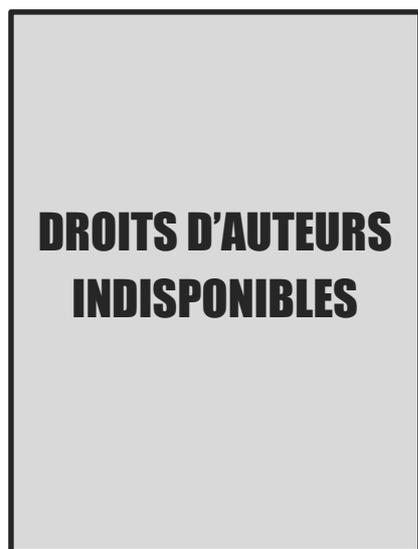
¹²¹ *Ibid.*, p. 38

¹²² Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 135

¹²³ Bible, Job, 10:9

¹²⁴ Série de performances ou vidéos-performances réalisées partout dans le monde par l'artiste depuis 1999. Olivier de Sagazan, « Performance Sagazan », *Olivier de Sagazan*, s.d.
En ligne : <http://nefdesfous.free.fr/perf8.htm>

façonne et les refaçonne : tantôt le nez s'allonge, tantôt la bouche disparaît puis réapparaît comme une fente béante.



III. 23 : David Altmejd, *Sans titre*
8 (*The Bodybuilders*), 2013



III. 24 : David Altmejd, *Vague*, 2011

Dans *Vague* (III. 24), toujours de David Altmejd qui est une succession de trois panneaux de plâtre perturbés par un mouvement de matière imprimé par les mains d'un artiste-œuvre, le mouvement de manipulation de la matière semble figé, arrêté en pleine action. C'est pour rendre compte de cette instabilité de la matière, de son inconstance de forme, des multiples possibilités offertes, que *Protée* doit être restituée avec diverses photographies. Figées par l'appareil, chaque possibilité de forme succède à une autre, précédant à une première, et n'a de réelle existence que dans l'instantanéité du maintien de sa forme. Insaisissable, l'œuvre ne peut exister que dans la somme de tous ses états qui la composent, chaque nouvelle altération suivant une précédente et précédant une suivante. La modification de forme semble être une inertie, un mouvement, un flux immatériel, qui se manifeste au travers de la matière. Il ne s'agirait donc pas tant de formes que d'une énergie qui serait alors les fondements de la modification, et qui ne pourrait être observée qu'au travers des conséquences matérielles qu'elle exerce. C'est un nouvel élément qui nous permet de créer des passerelles entre ce corps-matière qui change et un intérieur qui s'exteriorise, se transcende presque, pour, au travers de la forme du corps, créer une interaction entre un être et son monde.

Les formes que j'ai choisies sont celles décrites par Ovide dans ses *Métamorphoses*¹²⁵ lorsqu'il présente Protée, à savoir : un sanglier, un lion, un arbre, un taureau, une pierre et un serpent.

Mais, le corps est soumis à des règles biologiques qui exercent des contraintes certaines sur la capacité à vouloir le modeler à convenance. Aux possibilités de formes envisageables ne serait-ce que par la qualité même de la matière et sa quantité, se voit rajouter la contrainte du vivant, génétiquement déterminé. Constitué de divers matériaux (peau, muscle, os,...) aux qualités parfois radicalement différentes, la forme de chacun des composants du corps est déterminante des fonctions qu'il exerce dans celui-ci. Un fémur ne nous permettrait plus une marche fonctionnelle si nous le tordions, le tassions ou le divisions. Impossible donc de modifier le corps s'il ne pouvait plus être un corps, c'est-à-dire

¹²⁵ Ovide, *op. cit.*, p. 281

pourvu de vie, et capable de vivre. La modification même du corps est un procédé créatif limité par les qualités même du matériau qu'il exploite, par son organicité. À la fois subjectile et matériau, la diversité des possibilités est restreinte, et si nous ajoutons les réalités histologiques et la nécessité de maintenir la physiologie du corps, la palette se voit d'autant plus réduite. Le champ des possibles est très pragmatiquement limité dans son étendue par la réalité de la corporalité.

Modifier son corps, c'est littéralement frustrer sa créativité, c'est accepter de ne pas pouvoir franchir certaines limites. Et si certains se sont risqués à les franchir, comme Christophe Clairret qui s'est amputé d'un doigt, c'est dans l'acceptation de la diminution littérale de leur corps, mais aussi dans la réduction de leur capacité d'interaction avec leur environnement. Franchir les limites du corps engage la création de limites extracorporelles, la limite ultime étant celle de la vie, au sens de vivant. Moi-même, par l'ajout de matière sur mon corps, je m'impose des gestes d'hygiène supplémentaires, je contrains mon corps à des inflammations ponctuelles, je change la manière de me laver et de m'habiller, et même dans les actions les plus intimes, dans ma sexualité, je dois adapter les mouvements de mon corps afin de ne pas me gêner ou de ne pas blesser mon partenaire. Bien sûr, ces perturbations sont minimes et ne s'imposent pas comme un fardeau du jour au lendemain. L'adaptation se fait naturellement, presque inconsciemment. Mais il demeure qu'en prenant de la distance, en observant l'avant et l'après, nous pourrions faire la somme considérable des gestes du quotidien qu'il faut modifier.

3.1.2. DE LA PERFORMANCE

Si modifier son corps peut nous faire penser à une performance, c'est que cela paraît comme repousser les limites de son propre corps. Mais de ce point de départ, nous devrions faire deux distinctions.

Premièrement, il nous semble que nous parlons là de performance personnelle, introspective, et non de performance artistique au sens spectaculaire du terme. Modifier son corps se fait plutôt dans l'intimité, entre soi et soi-même, ou en interaction avec son tatoueur ou perceur. Et même s'il arrive d'être parfois en compagnie d'autres personnes, ils ne sont que des accompagnateurs, au mieux des témoins de la réalisation de l'acte, mais certainement pas des spectateurs. La modification en tant que telle fait partie du processus de création, et le tatouage ou la chirurgie pourraient être mis en parallèle au travail en atelier. Toute documentation de la modification en train de se faire n'est juste recevable qu'en tant que preuve de l'œuvre en train de se faire. C'est dévoiler le processus de création, expliquer ses mécaniques et dynamiques, ses outils, mais le geste en tant que tel n'a rien de performatif de notre point de vue.

Secondement, quand nous pourrions percevoir un certain dépassement des limites du corps, il convient de se repositionner dans la perception des limites. Toute extrême que peut être une modification pouvant aller jusqu'à l'amputation, il y a une rationalisation préliminaire de l'acte : le processus initial est connu, le résultat final est anticipé et désiré, et la douleur prévue est facilement minimisée avec des molécules diverses. Aussi, si pour le regardeur il y a comme un sentiment de franchissement d'une limite, il s'agit en réalité de sa confrontation avec un corps qui a franchi ses limites, les siennes, celles du regardeur. Les limites franchies sont celles de ce qui est acceptable pour le regardeur (« ces jugements fonctionnent comme révélateurs de ce qui est acceptable ou non¹²⁶ ») et sont donc différentes d'un individu à un autre, d'une culture à une autre. Pour le modifié, l'acte de modification n'est que la matérialisation de sa projection mentale d'un corps idéal qu'il s'est dessiné en pensée. La modification n'apparaît donc pas pour le modifié comme un dépassement de soi, mais davantage comme un rapprochement de soi, un soi idéal déjà défini en pensée.

126 Philippe Liotard, « Le poinçon, la lame et le feu : le corps ciselé », art. cit., p. 23

3.1.3. « ÇA FAIT MAL ? »

Il nous semblait nécessaire d'analyser « l'épineuse question de la douleur¹²⁷ » puisqu'elle est presque inévitable dans le cadre de la modification corporelle. Ouvrir son corps, c'est franchir de force une frontière physique qui met le corps en alerte et nous transmet le message de douleur. Griffer la peau pour y injecter de l'encre, la perforer pour y glisser un bijou, découper les chairs puis les recoudre : tous ces gestes ne sont bien entendu absolument pas sans douleur, ce qui peut parfois être une limite dans la réalisation des bodmods.

Mes séances de tatouages sont programmées sur des créneaux de six heures, des plages horaires qui comprennent l'ajustement des motifs, leur placement sur le corps, leur réalisation, les pauses et le pansement. Selon les zones à tatouer, je résiste plus ou moins bien à la contrainte de la douleur. Si les bras ne posent pas de problème particulier, le dos ou les mains nécessitent une plus forte concentration pour repousser les limites du supportable. Mais quoi qu'il en soit, la douleur cesse une fois le dermographe éteint.

Quand il s'agit de chirurgie, il n'y a aucune crainte à avoir quant à la douleur : l'utilisation d'anesthésiant désensibilise totalement oreilles ou langue, et on assiste en tant que spectateur à l'ouvrage réalisé sur son propre corps. C'est dans la cicatrisation, en fait dès la fin des effets des drogues, que la douleur commence. Mais contrairement au tatouage, aucune échappatoire possible, rien ne saurait stopper la douleur. Le geste est réalisé, le corps est meurtri, et seul le processus de cicatrisation accompli peut délivrer le corps de cette douleur.

Concernant le piercing, c'est dans le geste et dans la cicatrisation que perdure la douleur. D'abord violente, fulgurante, puis lancinante, stagnante, durant parfois plusieurs mois, la présence d'un corps étranger ralentissant le processus de cicatrisation. La tentation est parfois grande de ne plus résister et de retirer le bijou pour stopper la douleur.



Lukas Zpira :

« Tous mes implants actuels et à venir ne se font et ne se feront pas sans douleur et je l'accepte volontiers même si elle n'est pas recherchée. »

Entretien avec Philippe Liotard, 2003

« Le but n'est pas de rechercher volontairement la douleur. Il n'est pas d'avoir mal¹²⁸ », et bien entendu, il est possible de gérer cette douleur et de ne pas en souffrir, mais elle fait partie indéniablement de l'acte d'effraction du corps, elle « possède une valeur¹²⁹ », valeur que le sociologue David Le Breton a analysée dans *Anthropologie de la douleur*¹³⁰. Modifier son corps semble respecter des dogmes chrétiens qui veulent que nous payions l'offense à la nature par la douleur ressentie. « *No pain, no gain* », voilà un dogme du bodmod qui fait encore parler de lui¹³¹, à l'heure où les multiples molécules anesthésiantes mises à notre disposition nous permettent de nous soustraire à cette douleur. ORLAN elle-même trouve anachronique les body artists comme Ron Athey qui use de flèches dans *Saint*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 26

¹²⁸ *Ibid.*, p. 26-27

¹²⁹ *Ibid.*, art. cit., p. 27

¹³⁰ David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*. Éditions Métailié, Paris, 2006

¹³¹ David Le Breton, *Signes d'identité*, op. cit., p. 99

*Sébastien*¹³² en guise de rite d'expiation, ou Gina Pane qui s'écorche le corps afin de surpasser des douleurs psychiques. « Vive la morphine ! À bas la douleur ! », clame-t-elle dans son *Manifeste de l'Art Charnel*¹³³.

Comme ORLAN, mais aussi comme Stelarc qui dit que « la douleur n'a pas un but initiatique ou transcendantal¹³⁴ », je ne suis pas à la recherche de cette douleur, même s'il faut bien admettre que dans le cadre du piercing, la sortie de l'aiguille ou la fin d'un stretch est synonyme d'un plaisir certain, plus relatif à la cessation d'une douleur vive qu'à une douleur particulièrement ressentie.

Dans le cadre du tatouage, j'ai eu recours récemment au Tramadol¹³⁵ afin de supporter les séances d'encre du crâne, une zone particulièrement sensible et qu'il ne m'était pas possible d'endurer sans béquille. Satisfait depuis des effets de cette molécule, je dose le Tramadol en fonction des zones à tatouer afin de me rendre plus agréable les séances. Il faut bien admettre qu'après presque deux cents heures de piquage épidermique, la patience et la résistance à la douleur s'amenuisent. La douleur ne trouve donc dans ma démarche aucune signification particulière, elle est un détail que j'essaie du mieux que je peux d'annihiler. Ni plaisir, ni performance, la douleur n'a de sens que physiologique, elle ne fait que me rappeler les contraintes auxquelles est soumis mon corps dans cette quête du corps idéal, et même lorsque je performe, la douleur n'existe en réalité que dans les yeux de celui qui regarde.

Aussi, dans *Entrave*, si je n'ai pas ou peu souffert du passage des aiguilles au travers de ma peau, il peut résulter un sentiment de gêne dans l'œil du spectateur, gêne causée par la projection de la douleur potentiel à soi, une douleur qui bien certainement n'aura même pas été expérimentée. L'ambiance clinique, et donc froide, de la mise en scène contribue au maintien de cette sensation, créant un décalage certain entre le sentiment de douleur et la placidité des protagonistes.

3.1.4. DÉFINITIF

La particularité des modifications que nous analysons ici, c'est qu'elles ont un caractère définitif. Par définitif, nous entendons qu'elles peuvent perdurer dans le temps et que seule une décision de leur porteur peut les faire disparaître, ou plutôt tenter de le faire. En effet, le piercing peut se retirer aisément, le tatouage peut désormais être retiré au laser, et toute modification de forme chirurgicale saurait l'être de nouveau par cette même chirurgie. Cependant, si un retour en arrière est envisageable, il résultera toujours une cicatrice, le corps ne sera jamais plus exactement le même qu'il était avant la modification. Si la modification n'est pas concrètement définitive, modifier son corps est par contre un geste qui laissera pour toujours son empreinte.

Le caractère définitif du piercing, du tatouage ou de la chirurgie a son importance car il s'oppose à l'éphémère d'une coupe de cheveux, d'un maquillage ou d'une manucure. Définitif s'oppose à fantaisie. Une modification définitive s'ancre dans le quotidien, et il impose de l'assumer au jour le jour, et pour toujours. Une question récurrente revient sans cesse : « Comment vas-tu faire quand tu seras vieux ? ». Comme si mes tatouages étaient un caprice, comme si je n'avais pas réfléchi à la persistance de mes marques, alors même qu'elles seront une contrainte dans mon quotidien, notamment dans mon interaction avec les autres, car même si la relation aux modifications corporelles a évolué avec la prolifération du tatouage et du piercing, il reste que le corps modifié est un handicap social *a priori* notamment concernant tout ce qui sera visible, sur les mains et sur le visage¹³⁶.

¹³² Ron Athey, *Saint Sébastien*, 1999

¹³³ ORLAN, « Carnal Art/Art Charnel », *ORLAN*, 1992. Annexe 4, p. 175

¹³⁴ Gary Hall et Joanna Zylińska, art. cit., p. 32

¹³⁵ Le Tramadol est un antalgique dérivé de l'opium

¹³⁶ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce sujet dans la seconde partie. *Infra*, p. 88

Mes modifications ne sont pas une fantaisie puisqu'elles sont intrinsèquement indissociables de ce que je suis. Modifier son corps n'est pas réellement lui donner une nouvelle forme, c'est lui donner sa forme réelle, et c'est justement pour cela que les modifications doivent être définitives, car elles ne sont ni un caprice ni un effet de mode, elles sont ce qu'il doit être, ou plutôt ce qu'il aurait dû être. Mon corps est le reflet de mon moi psychique. Lukas Zpira disait à juste titre :



Lukas Zpira :

« Je suis fait de mes marques. Elles sont la force du symbole gravé à même la peau. Même si on pouvait tout m'effacer, je n'aurais qu'à fermer les yeux pour voir ce que je suis. Les marques que je porte en apparence ne sont que la face visible de ma métamorphose. »

Cultures en mouvement, 2000. Cité par David Le Breton, *Signes d'identité*, op. cit., p. 163

3.2. LE CORPS CONTRAINT

3.2.1. ANATOMOSculpTEUR

Si tatouer, inciser ou percer sont bel et bien assimilables à des gestes artistiques, le tatoueur, le chirurgien ou le perceur qui effectuent ce geste devraient alors pouvoir obtenir le statut d'artiste, et Philippe Liotard leur donne d'ailleurs le titre « de biosculpteurs ou d'anatomosculpteurs¹³⁷ ». Mais, parce qu'ils interviennent sur des clients, et qu'ils ne répondent qu'à une commande — commande qui d'ailleurs échappe au marché de l'art —, ne deviennent-ils pas alors plutôt des artisans vendant leurs services moyennant un prix fixé par un marché ? Si pour la chirurgie et le piercing qui s'extirpent de la pratique du motif et de la figuration pour tendre davantage vers le médical, la question semble vite réglée, il en est tout autre pour le tatouage qui, comme nous l'avons vu, présente des similitudes fortes avec le dessin et la peinture.

« Le mot “artiste” je n'sais pas trop quoi en faire¹³⁸ », déclare hésitante San, tatoueuse à Bruxelles en Belgique. Elle qui pourtant sort de l'Académie Royale des Beaux-Arts et a un diplôme pour enseigner les Arts plastiques ne parvient pas exactement à placer le curseur entre art et artisanat. Rien de réellement surprenant puisque déjà soulevé par Alain dans *Le Système des Beaux-Arts*¹³⁹. Il est vrai que le tatoueur réalise un dessin, une ébauche, toujours avant l'exécution du tatouage à proprement parler ; ce dessin est un amalgame de la volonté du client et de la patte du tatoueur. Mais le fait de répondre toujours à une commande exclut de fait le tatoueur de la distinction donnée de l'artiste. Comme me l'a si bien dit un jour mon tatoueur Vinz lors d'une énième séance dans son salon (et que j'essaie ici de retranscrire le plus fidèlement possible) : « quand le client décide, on est artisan », propos confirmé par Goran Ivic, tatoueur chez *Anomaly Tattoo* quand il dit :

¹³⁷ Philippe Liotard, « Corps en Kit », art. cit., p. 13

¹³⁸ Pierrick Robert et Pierre-François Loiseau, *Tatoueurs, ma parole : San*, 12 septembre 2014

¹³⁹ Alain, op. cit., p. 25



Goran Ivic :

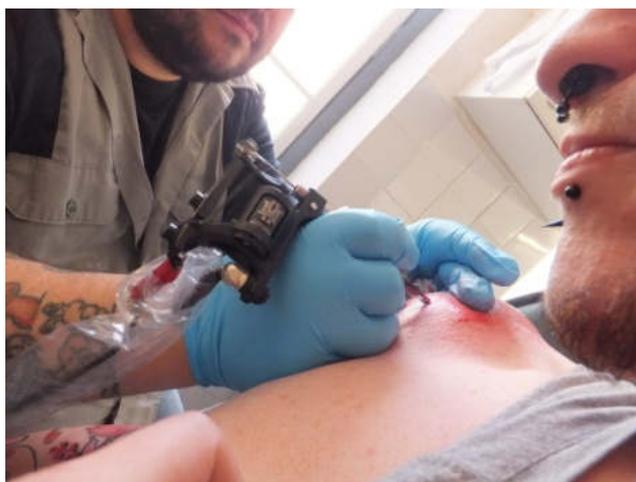
« Moi je me considère comme un artisan. J'ai un métier, j'ai un savoir-faire derrière qui ne consiste pas qu'à créer [...] Tu crées pas en fait, un artiste va faire une toile, il va les exposer dans une galerie [...] nous on travaille un peu sur commande en fait, on a des commerces, et je pense qu'il faut regarder la vérité en face. »

Pierrick Robert et Pierre-François Loiseau, *Tatoueurs, ma parole : Goran Ivic*, 19 mai 2014

Lukas Zpira dans la même série d'entretiens filmés confirme que « le fait d'avoir une machine dans les mains ne fait pas de qui que ce soit un artiste », avant de conclure que « le débat est ridicule. »¹⁴⁰ Il rajoute d'ailleurs dans un manifeste qu'il publie sur son Facebook personnel et que nous avons rapporté ici en annexe que « les revendications pseudo-artistiques [ne sont] qu'un simple alibi.¹⁴¹ » Quelle est alors ma place en tant qu'artiste dans ce rapport triangulaire entre le corps modifié, les bodmoders et le statut d'artiste ? Si le tatoueur n'est point un artiste, et le tatouage point une œuvre, quelle est donc mon œuvre, et en quel sens suis-je artiste ?

De mon propre point de vu de client tatoué, il est bien question d'œuvre unique : le motif choisi ne sera tatoué qu'une seule fois. Pourtant, de l'ensemble de mes tatouages, peu sont une création réellement originale : choisissant des personnages de jeux vidéo et de dessins animés pour parer mon corps, je ne me contente que d'en trouver des représentations déjà réalisées par d'autres et qui me conviennent dans leur esthétique. Ces dessins initiaux sont bien souvent des dessins commerciaux, donc destinés à une diffusion internationale. Motifs-ready made, ils sont certes des choix personnels, mais ne sont en rien personnalisés, et si par hasard nous y apportions une modification, ce serait pour l'agrémenter d'un autre motif, pour en modifier l'angle de vue ou la position d'un de ses membres. Aussi, quiconque pourrait choisir ces mêmes motifs pour en réaliser des tatouages, mais par mes choix de composition et d'agencement, il y aura toujours un caractère unique conféré à mes motifs. Parce qu'ils sont réalisés sur mon corps, qui est trivialement unique lui aussi, nous ne pourrions objecter que le corps en tant qu'il est modifié est lui aussi unique.

Mais alors, si c'est le tatoueur qui réalise l'ouvrage, comment se positionner en tant qu'artiste alors que lui-même ne le serait pas ? C'est qu'il faut davantage s'interroger sur qui est à l'origine de l'œuvre plutôt que de chercher à identifier celui qui réalise le geste. Plutôt que de voir le tatoueur comme une personne réalisant un tatouage, il faudrait d'avantage le considérer comme un agent de l'œuvre, comme un des multiples outils mis à la disposition de l'artiste. Nous savons depuis longtemps que l'artiste reconnu n'est pas toujours celui qui réalise « matériellement » les œuvres : Takashi Murakami, Damien Hirst ou Jeff Koons délèguent également leurs



III. 25 : Vinz en pleine réalisation d'un tatouage.
Photographie de Noliko Shinozaki, 2012

¹⁴⁰ Pierrick Robert et Pierre-François Loiseau, *Tatoueurs, ma parole : Lukas Zpira*, 13 juin 2014

¹⁴¹ Lukas Zpira, « De la normalisation des pratiques hørns nørms ». Article posté sur Facebook en Février 2015. Annexe 5, p. 177

directives pour la réalisation de leurs œuvres, tout comme Rembrandt à son époque, ce que détaille Judith Benhamou-Huet dans son livre *Les artistes ont toujours aimé l'argent: D'Albrecht Dürer à Damien Hirst*¹⁴².

Dans la série *Pygmalion* (III. XII et XIII), la main du sculpteur chypriote est résumée métonymiquement par son outil. Nulle question ici de burin ou de ciseau, mais d'un dermatographe et d'une aiguille, qui sont respectivement les outils nécessaires au tatouage et au piercing. Ces nouveaux outils de la sculpture corporelle sont présentés dans cette œuvre sous forme de ready made, valorisés sur le socle initialement prévu pour la sculpture. La présentation du dermatographe comme outil artistique rappelle le logo du Syndicat National des Artistes Tatoueurs (SNAT)¹⁴³, un pinceau ayant remplacé les aiguilles au bout de la machine. Mais encore, la valorisation de l'outil comme œuvre se retrouve aussi dans la démarche d'Yves Klein quand ce dernier met en scène les éponges de son atelier dans des toiles monochromes et des sculptures. Les outils de l'anatomosculpteur ont fusionné aux outils du peintre et du sculpteur, créant un lien entre des œuvres des Beaux-Arts et le corps-œuvre qu'est le corps modifié.

À la fois outil et œuvre, ils trouvent leur importance, en tant que symbole du processus, au même titre que le résultat traité dans le triptyque photographique de la série des *Galatées*. S'il est possible de les présenter indépendamment de cette série photographique, il me semble que l'impact perdrait de l'intensité, les *Pygmalions* ne seraient plus que des objets insolites, comme ceux présentés au Centre Pompidou à Paris lors de l'exposition *Le surréalisme et l'objet*¹⁴⁴. Il importe donc que ces objets fassent écho, qu'ils communiquent avec les *Galatées*, car le pouvoir qu'ils incarnent ne pourrait être effectif qu'en présence de l'objet sur lequel ils exercent ce pouvoir. Disposés en sentinelles face à ces photographies, les *Pygmalions*, tel le Cerbère, semblent en effet imposer un contrôle sur le corps représenté, comme pour les assurer de la paternité de leur création et vérifier qu'elle ne dévie pas de leurs plans.

Ceci soulève un problème que Lukas Zpira a lui aussi soulevé lorsqu'il dit que « le tatouage devient la seule affaire des "Tatoueurs", le piercing des "Pierceurs", les modifications corporelles des "Bodmoders", seuls (auto-proclamés) détenteurs de la connaissance et du droit de toucher notre corps.¹⁴⁵ » En devenant des experts reconnus dans la modification du corps, détenteurs du savoir corporel, ces anatomosculpteurs ne font en effet que retourner un besoin de libre disposition du corps à leur propre avantage, « essayant de faire valoir leurs droits sur l'usage que nous avons de notre corps¹⁴⁶ », comme si eux seuls pouvaient en modifier les contours. C'est pourquoi en m'autoproclamant artiste créateur de mon corps œuvre, je reste détenteur de ce corps, je m'assure de bien en posséder le contrôle. Les *Pygmalions* prennent alors une valeur cathartique, permettant d'extérioriser cette crainte de ne pas être maître de son corps et que c'est bien moi qui en définit les contours. En créant de mes mains ces objets qui personnifient les professionnels œuvrant sur mon corps, je réalise une forme de boucle (je modèle ceux qui modèlent mon corps) qui me permet de prendre l'ascendant sur eux.

¹⁴² Judith Benhamou-Huet, *Les artistes ont toujours aimé l'argent: D'Albrecht Dürer à Damien Hirst*. Éditions Grasset, Paris, 2012

¹⁴³ Le SNAT est une association de loi 1901 créée en 2003 ayant pour objectif de défendre les tatoueurs et de les rassembler autour d'une charte éthique

¹⁴⁴ *Le surréalisme et l'objet*, exposition Centre Georges Pompidou, Paris, du 30 octobre 2013 au 3 mars 2014

¹⁴⁵ Annexe 5, p. 177

¹⁴⁶ *Idem*

PREMIÈRE PARTIE : CORPS, IDENTITÉ
CHAPITRE 3 : SOUS CONTRÔLES



III. XII : *Pygmalion (dessinateur)*, 2016. Dermographe. Dimensions variables.



III. XIII : *Pygmalion (sculpteur)*, 2016. Aiguilles biseautées. Dimensions variables.

3.2.2. TENTATIVES POUR RENTRER DANS LE CADRE

Modifier le corps c'est donc en quelque sorte lui imposer un contrôle quasi-permanent : biologique, psychologique, social, artistique, etc. Il y a toujours cet objectif de correspondre à une norme fixée par le corps lui-même, et non à la norme sociétale arbitrairement imposée. Cette nécessité de devoir rendre conforme le corps afin de rentrer dans une certaine norme (ce qui nous concerne tous à des niveaux différents) nous permet de créer un lien fort avec l'une des premières œuvres d'ORLAN, *Tentative pour sortir du cadre avec masque n°1* (III. 26), mais de manière inversée, c'est-à-dire que plutôt de chercher à sortir d'un cadre social explosé déjà, il est plutôt question désormais d'une contrainte pour rentrer dans ce cadre, celui de la société, mais aussi celui que je m'impose, afin de pouvoir penser vivre de mon art et pouvoir affirmer un art hors-cadre.

Tentative pour rentrer dans le cadre (III. I, p. 11, III. II, p. 21 et III, p. 22, III. XIV à XVII, p. 60-63, III. XXXVI, p. 125, III. XXXVII, p. 132) fait écho à ORLAN dans un jeu d'oppositions certaines. Quand elle tente de sortir du cadre, « familial et social¹⁴⁷ », il est plutôt ici question de rentrer dedans désormais: dans le cadre social, mais aussi dans le cadre des conventions d'exposition de l'art contemporain. Et plus littéralement, dans le cadre en tant qu'objet qui encadre une œuvre picturale. Ce cadre nous renvoie aussi au rectangle définissant le cadre de la peinture, et qui pour Leon Battista Alberti dans *De Pictura*¹⁴⁸ est une fenêtre sur le monde, sauf que dans ce cas, où le corps représenté fait partie de ce monde, il est davantage question de réussir à faire rentrer le monde du réel (le corps) dans le cadre pictural, celui de la représentation artistique, et non plus ouvrir le cadre au monde du réel. Quand ORLAN est une femme tentant également de sortir du carcan patriarcale qu'on lui impose, je suis un homme, blanc qui plus est, qui bien qu'incarnant le privilège, se plie aux normes d'un monde plein de conventions. Une opposition d'époque se fait aussi sentir, puisque quand l'artiste stéphanoise use de la photographie argentique en noir et blanc, c'est l'image numérique en couleur qui est utilisée ici. ORLAN se présente le visage caché derrière un masque de *kabuki*, tandis que c'est davantage tout le corps qui se dissimule derrière les artifices du tatouage. Si la mise en avant du corps et la possibilité de s'auto-réifier se veut une affirmation féministe pour ORLAN qui « révèle le corps comme le lieu d'un débat et d'explorations¹⁴⁹ », en posant nu dans cette série de photographies, il n'est pas question ici de véhiculer une quelconque revendication du corps libre, mais davantage, comme Skip Arnold, je cherche à montrer « un matériau, le corps¹⁵⁰ ». Enfin, une opposition technique sépare ces deux œuvres : quand ORLAN a programmé un retardateur pour réaliser ce cliché, j'ai fait le choix de me faire photographier par une tierce personne. En procédant ainsi, c'est-à-dire en m'observant de l'extérieur, je mets de la distance entre mon moi-corps et moi-même, jouant ainsi de ce rapport très particulier qui relie le corps modifié au regardeur.



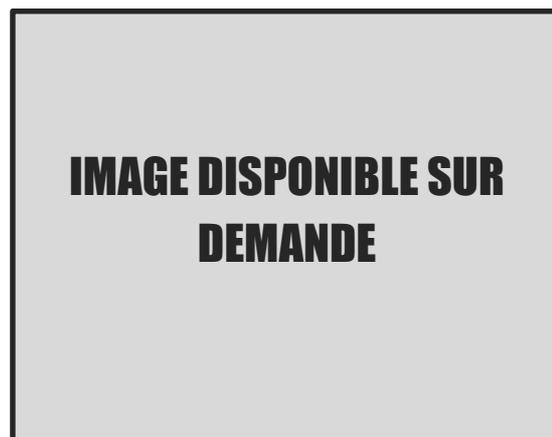
III. 26 : ORLAN, *Tentative pour sortir du cadre avec masque n°1*, 1965

¹⁴⁷ Sophie Thompson (Dir.), *ORLAN*. Éditions Flammarion, Paris, 2004, p. 12

¹⁴⁸ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1436

¹⁴⁹ Sophie Thompson, *op. cit.*, p. 216

¹⁵⁰ Skip Arnold, « In conversation with J. S. M Willette, 1992. Cité dans Tracey Warr, *Le corps de l'artiste*. Éditions Phaidon, Londres, 2011, p. 91



III. 27 et 28: Préparation aux prises de vues pour *Tentatives pour rentrer dans le cadre*, 2015

Cette série de neuf photographies de un mètre sur un mètre ont été prises à l'échelle, c'est-à-dire que je me suis positionné au sol, contorsionnant mon corps de telle sorte qu'il rentre dans le cadre imposé de un mètre carré, nécessitant de l'aide pour pouvoir ajuster les positions du corps (III. 27 et 28). En réalisant ces clichés, j'ai voulu illustrer les contraintes auxquelles le corps modifié fait face, obligé de happer le corps biologique dans du papier glacé pour en faciliter l'exposition et la vente. C'est aussi une manière d'imager comment le corps doit suivre une certaine rigueur, se conformer à un carcan social, mais aussi comment on lui impose un cadre qu'il doit respecter. Car si mon corps rentre dans un cadre, c'est avant tout dans celui que je lui ai imposé.

Il ne s'agit pas là d'un véritable travail de photographe, il n'y a pas de réelle recherche sur la qualité de la lumière, des ombres, de la couleur, du grain, du contraste. Loin de porter un intérêt qualitatif à la photographie, j'ai tout de même veillé à respecter un paramètre qui est celui du cadrage, car il est ici au cœur de la pratique et du concept. Sur un carré de tissu blanc qui forme le fond, j'ai délimité mon carré avec de l'adhésif. Les photographies ont été prises en hauteur, d'aplomb, dans un champ plus large que celui délimité, et c'est ensuite que les images furent rognées suivant ces lignes.

Le cadre, au sens physique du terme a également ici toute son importance, puisqu'il souligne les effets du cadrage. Il permet de créer une frontière matérielle, réelle, qui ne laisse plus supposer de possibilité de hors-champ. C'était la préoccupation première de cette série : que le cadrage corresponde à une réalité de champ, et non plus à une extraction compartimentée de la réalité. L'image se devait d'être la représentation d'un corps contraint de rentrer dans un caisson, se heurtant à des frontières physiques, comme Yann Marussich dans *Ex-Pression (le corps-tableau)* (III. 29), un dispositif composé d'« une plaque en plexiglas rectangulaire avec un cadre rouge est accrochée contre un mur tel un tableau », où il est littéralement « pressé entre le verre et le mur », les spectateurs pouvant à loisir « desserrer ou serrer petit à petit [avec une clé] les écrous maintenant le cadre rouge pour en extraire son contenu »¹⁵¹.



III. 29 : Yann Marussich, *Ex-Pression*, 2009

¹⁵¹ Yann Marussich, « Ex-Pression », *Yann Marussich*, 2009.
En ligne : <http://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=27>

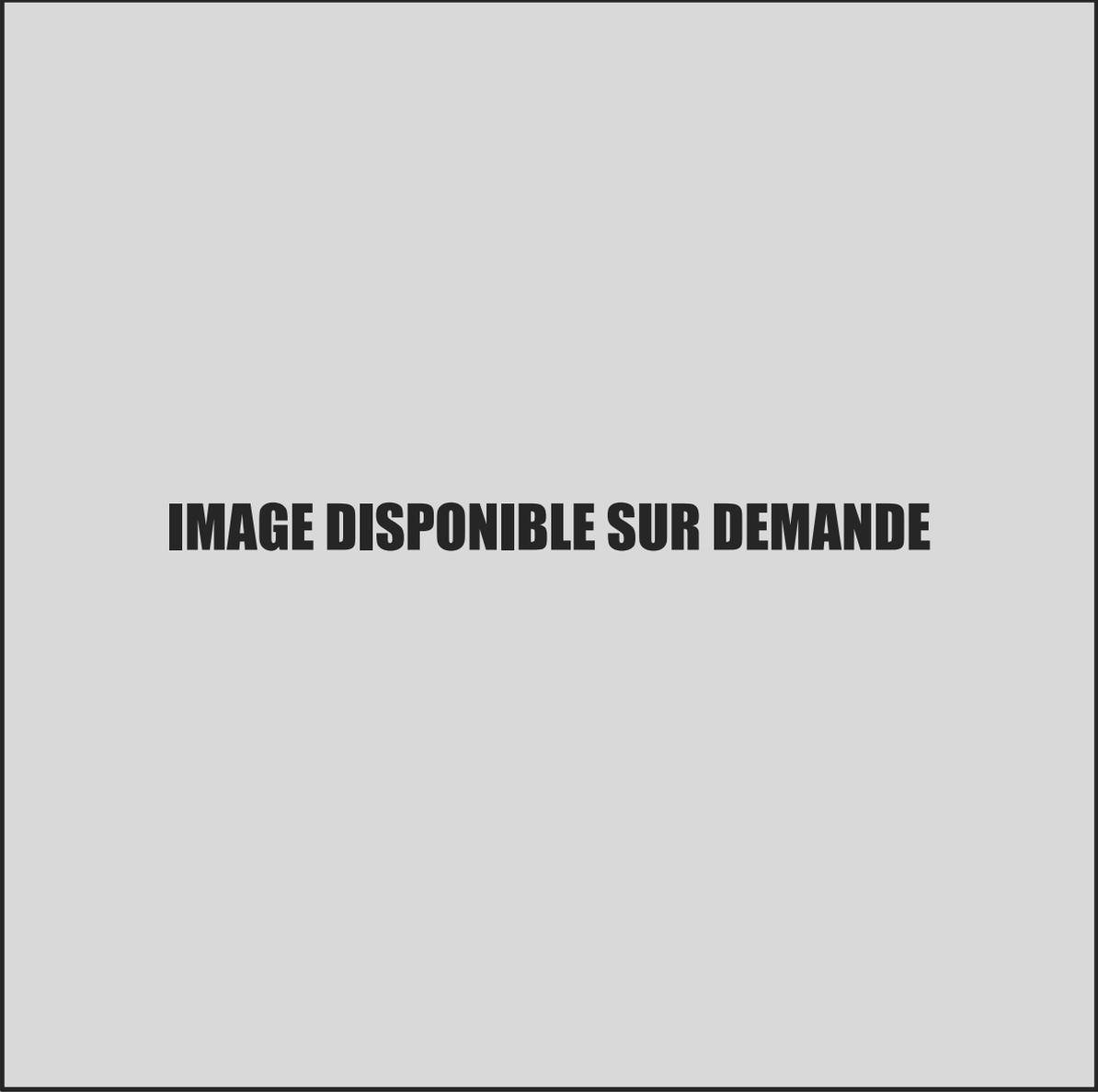


IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. XIV : *Tentative pour rentrer dans le cadre #1*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.

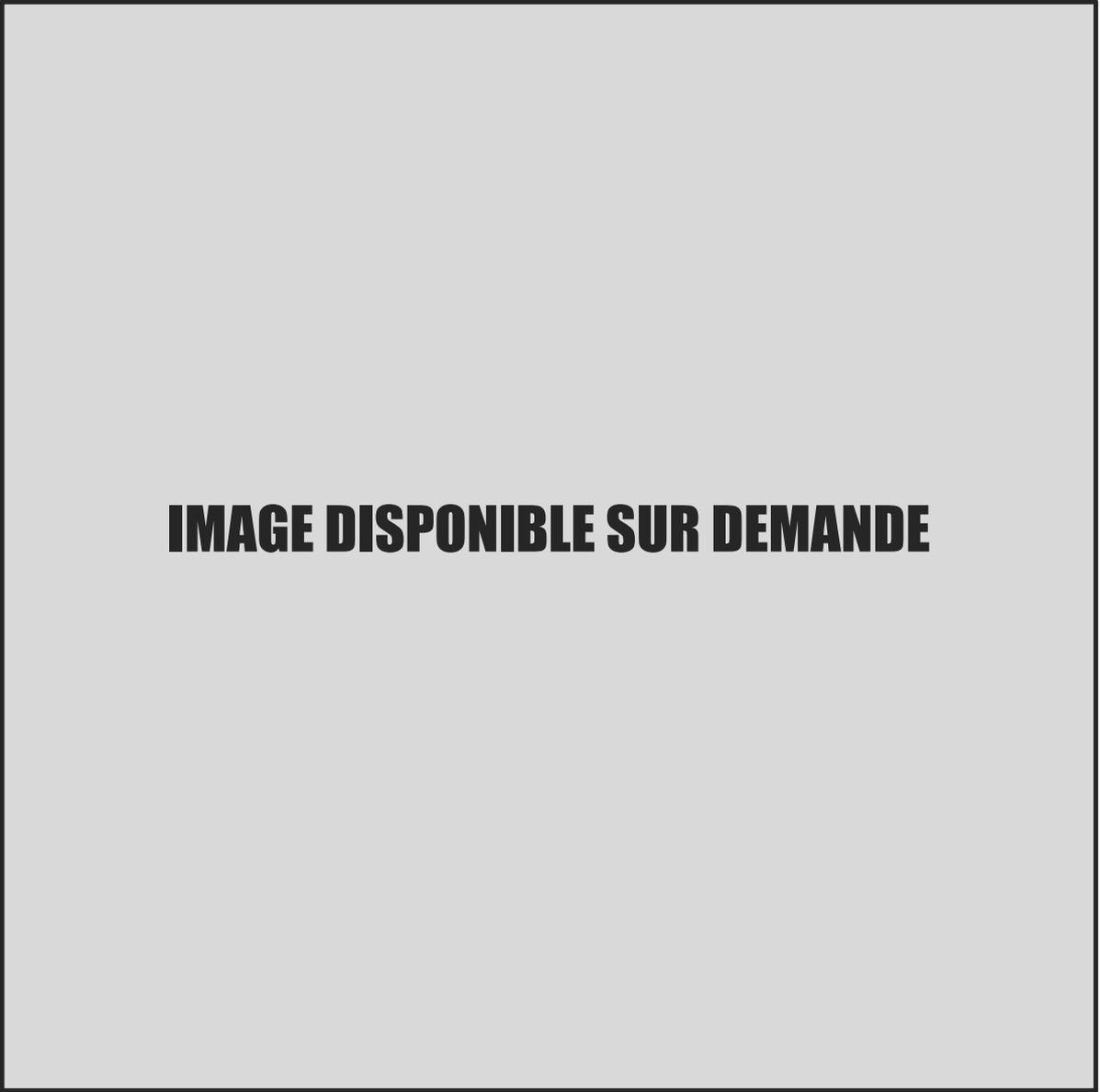


IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. xv : *Tentative pour rentrer dans le cadre #4*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.

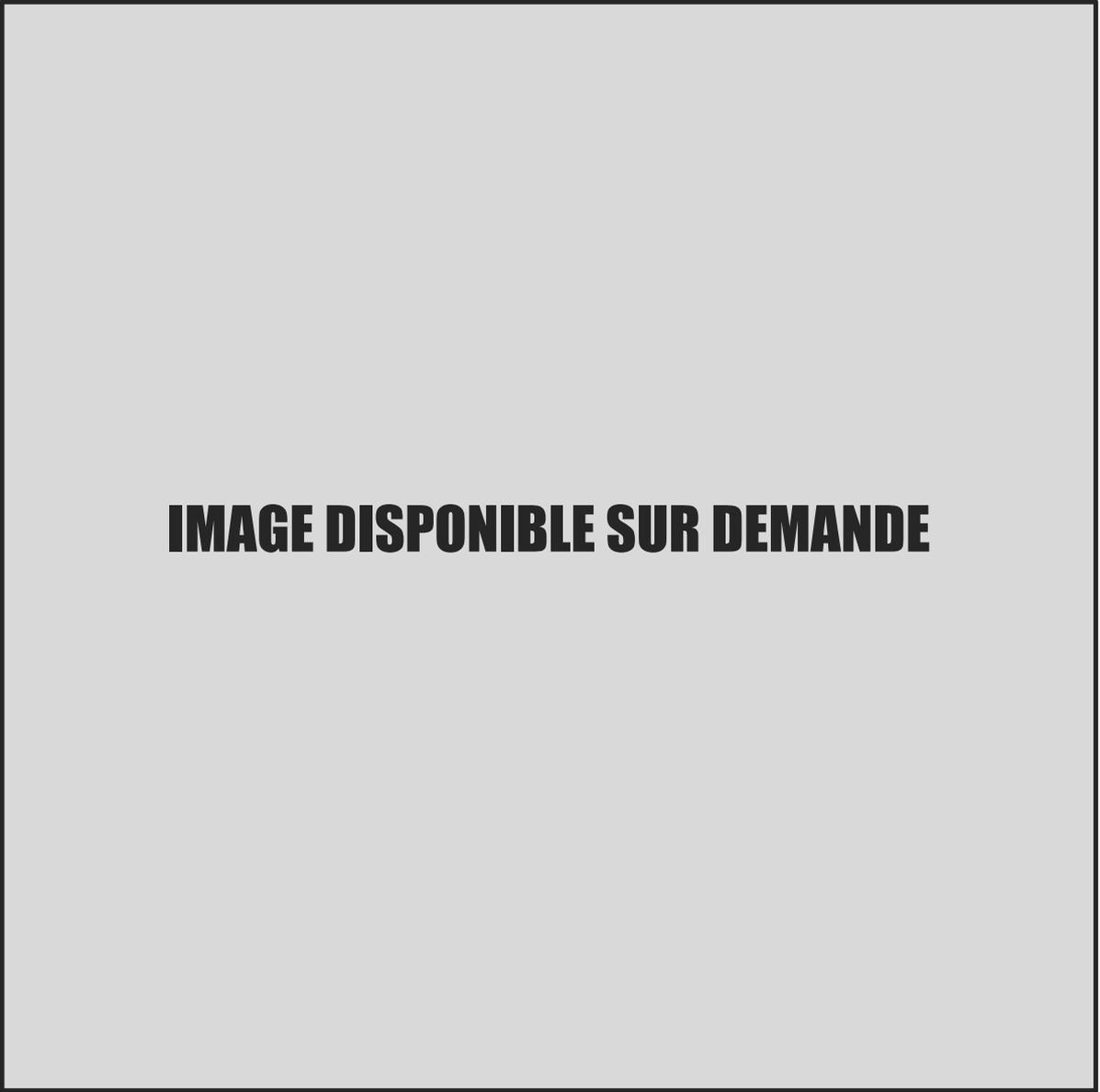


IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. XVI : *Tentative pour rentrer dans le cadre #7*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.

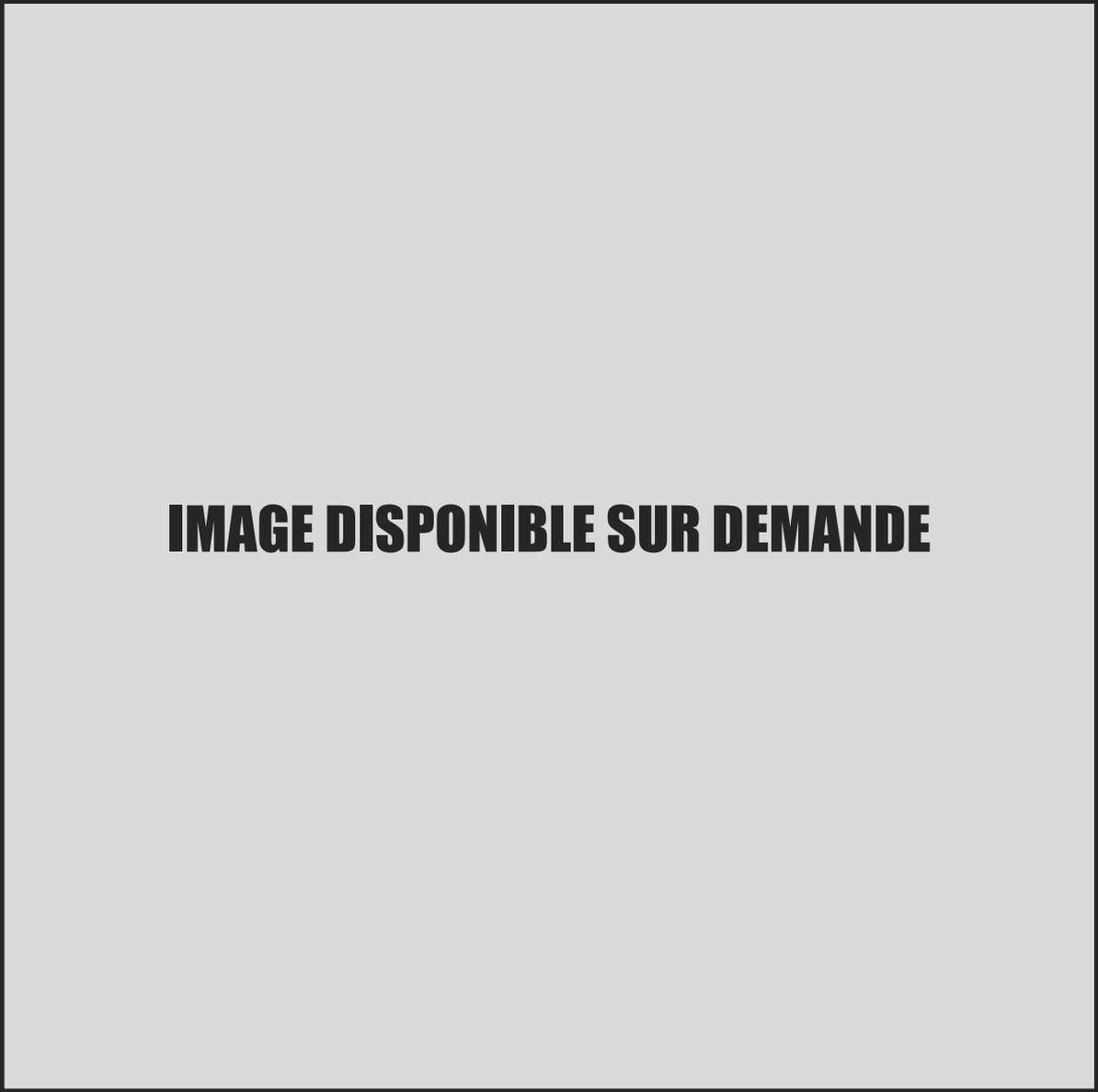


IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. XVII : *Tentative pour rentrer dans le cadre #8*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.

La performance *Entrave* illustre elle aussi ces contraintes que subit le corps modifié : d'une intention première de mêler le vêtement et le corps, l'hybridation devient aliénation, ce vêtement prend la forme d'une camisole, la même qu'on impose aux fous dans les hôpitaux psychiatriques, ceux qui sont violents envers les autres, mais surtout violents envers eux. De prothèse, le vêtement devient peu à peu carcan duquel il est impossible de s'extirper à moins de se blesser, le corps semblant perdre toute possibilité de s'échapper de son sort.

Si la modification corporelle semble manifester comme un élan de liberté, il en est tout autre en réalité puisqu'il déplace la soumission à des canons socialement érigés (comme ceux de la mode qui sont à l'origine de cette œuvre commune avec une artiste qui travaille sur les rapports entre mode et Art) à d'autres qu'il aura construit lui-même, corsetant son corps dans les images fantasmées de ce qu'aurait dû être son corps et ce qu'il devrait être.

3.3. MON CORPS C'EST MON CORPS¹⁵²

3.3.1. L'AUTRE SUR LA PHOTOGRAPHIE

L'utilisation de la photographie (mais aussi du vidéogramme) pour représenter le corps semble la méthode la plus simple, mais aussi la plus proche de la réalité, permettant ainsi d'établir un rapport avec le regardeur au plus près de celui qu'il aurait pu avoir avec le corps en tant qu'objet sculptural. Néanmoins, ne perdrons-nous pas un peu du corps dans l'image photographique du corps ? David Nebreda, artiste espagnol, au sujet de ses autoportraits parle déjà d'un « double photographique¹⁵³ » qui n'est plus représentation d'un soi, mais bien d'un « il » :



David Nebreda :

« Le renoncement à la première personne [...] ou la délégation au double photographique sont la même chose. On peut questionner l'existence du « je », mais on ne peut questionner l'existence du « il », de celui que je photographie, dont je parle et sur lequel j'écris. »

Anna Guilló, art. cit., p. 75

D'abord, le caractère reproductible à l'infini de l'image se pose en contradiction biologique du corps, tout autant le fait que l'image soit figée dans un espace-temps alors que le corps est déjà complètement différent l'instant suivant le flash de l'appareil. Par ce caractère reproductible, la photographie fait perdre son aura au corps¹⁵⁴, elle l'annexe en tant qu'individu unique¹⁵⁵. Ensuite, le fait que je réalise des portraits et non des autoportraits offre une vision déjà faussée de l'image du corps : ce n'est pas moi qui figure sur le papier, mais l'image qu'un autre a de moi, une image encore détériorée par l'objectif qui s'est immiscé entre l'œil et le corps.

¹⁵² Ce titre est inspiré d'une chanson pour enfants de Peter Alsop dont l'objectif est de sensibiliser les enfants aux dangers des abus sexuels

¹⁵³ Anna Guilló, « Le Déplacement du sujet. Note sur David Nebreda. Suivi d'un entretien avec l'artiste », *La voix du regard*, 15, 2002, p. 75

¹⁵⁴ Walter Benjamin, *L'œuvre d'Art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, Éditions Allia, 2014, p. 22

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 26

Dans la série des *Galatées*, l'effet d'altérité est amplifié puisque c'est un portrait modifié et par la matière (la peinture) et par la magie du numérique. Débarrassé de ses yeux et de ses nuances chromatiques, mon visage s'éloigne d'autant plus de moi, il devient le visage, ou plutôt un visage, celui d'un autre. Un autre sublimé, devenu pur objet plastique, mais duquel on se distance, contrairement à l'autoportrait dans lequel on pourrait se projeter, car comme l'affirme David Nebreda : « Un autoportrait qui ne fonctionne pas comme un miroir n'est pas un véritable autoportrait. C'est son privilège.¹⁵⁶ » Se faisant, les *Galatées* accèdent réellement à cette place d'icône esthétique, vidées de toute chair, de tout ego. Impossible de se projeter, il n'est question ici que de contemplation d'un idéal d'ivoire, échappant au temps et à la faiblesse de l'organicité.

3.3.2. AUTOPHAGIE

Sans nul doute, il y a bien une reconnaissance du corps dans les images du corps, les prouesses technologiques procédant de la production d'image offrent en effet une *mimesis* de haut vol. Se reconnaître dans les images est-il suffisant à les réintégrer à leur source primaire : le corps ? Il faut faire que ces fragments imagés puissent revenir au corps, car si dans la duplication des images le corps reste un et un seul, les images, elles, s'accumulent, toujours plus nombreuses.

Tout comme on ronge ses ongles, que les trichotylomaniaques mangent leurs cheveux, ou que les femelles animales mangent leur placenta après un accouchement, il nous semble que l'assimilation des images par les voies digestives procéderait métaphoriquement à les réintégrer au corps biologique : par la photographie, le corps réussit à passer à un autre support, le contraire devait passer de l'intérieur, par une assimilation particulière.

Saturne dévorant un de ses moi (III. XVIII et XIX) est une série de neuf photographies décomposant l'assimilation organique par l'ingestion d'un portrait imprimé sur pain azyme. La scène décrite relève littéralement du cannibalisme, puisque par la mise en abîme d'un portrait au sein du portrait, c'est l'auto-ingestion du corps par lui-même qui nous est présentée. Incarnée par l'azyme qui fait office de corps, l'image corporelle se fait corps, et elle est décomposée par ce même corps duquel elle émane.

Scène de cannibalisme autophagique, la série rassemble paradoxalement dans un même temps destruction et création. Propre à l'adage tiré des propos d'Antoine-Laurent Lavoisier, chimiste et philosophe, « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme¹⁵⁷ », mon portrait disparaît physiquement, image après image, se dissout dans la bouche puis dans l'estomac. Mais s'il disparaît des mains, l'azyme qui compose l'image est en réalité réinjecté dans le corps duquel provient l'image, lentement dissoute par les sucs gastriques de l'estomac, puis assimilée via les capillaires sanguins, dans le long processus de la digestion.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 77

¹⁵⁷ Cette phrase, en réalité inspirée des propos du philosophe antique Anaxagore, est un condensé d'une formule tirée de son *Traité élémentaire de la chimie* : « On voit que, pour arriver à la solution de ces deux questions, il fallait d'abord bien connaître l'analyse et la nature du corps susceptible de fermenter, et les produits de la fermentation ; car rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, et l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération ; que la qualité et la quantité des principes est la même, et qu'il n'y a que des changements, des modifications. », Antoine-Laurent Lavoisier, *Traité de la chimie élémentaire*, 1864, p. 101



III. XVIII : *Saturne dévorant un de ses moi #1*, 2016. Corps, azyme, encres alimentaires. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.

PREMIÈRE PARTIE : CORPS, IDENTITÉ
CHAPITRE 3 : SOUS CONTRÔLES



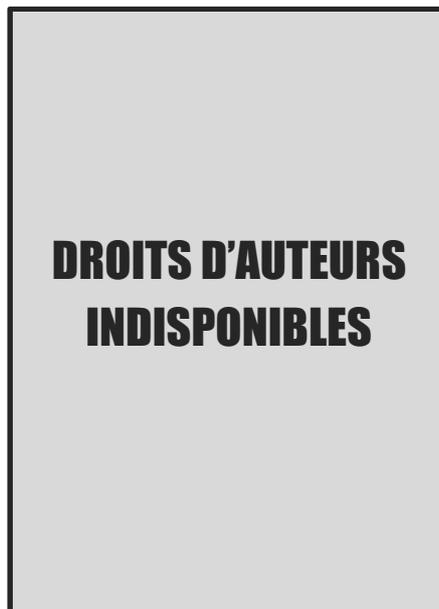
III. XIX : *Saturne dévorant un de ses moi #1 à #9*, 2016. Corps, azyme, encres alimentaires. Tirages argentives couleurs. 13 x 19 cm chacune.

Saturne dévorant un de ses moi est une réappropriation de l'œuvre majeure du peintre espagnol Francisco de Goya, *Saturne dévorant un de ses fils* (III. 30), auquel s'ajoute un tout autre sens. Cette fresque transférée sur toile figure Saturne, pendant romain du titan Cronos, dévorant un de ses enfants, de peur que la prophétie relatant sa mort de la main d'un de ses enfants ne s'accomplisse. De cette œuvre, je ne reprends en réalité que la mise en scène. La descendance est vécue dans mon interprétation davantage comme si le corps se comportait comme une cellule : par mitose, le corps procréé des doubles qui prennent forme d'images, des clones sur support extracorporel, et en me mangeant métaphoriquement, je vise davantage à me rapprocher de moi en assimilant organiquement ces images de mon corps que je considère comme faisant partie de moi, qu'à participer à des destructions par bouchées de ce qui fait partie de moi.

L'azyme associé à l'injonction christique de manger le corps amplifie ce sentiment d'appartenance, de réduction de l'écart entre moi et cet autre qui est une image de moi. C'est ce même azyme que l'on retrouve en 1969 dans la *Messe pour un corps* de Michel Journiac (III. 31), où il organise une véritable eucharistie catholique, proposant de manger son corps sous la forme de boudin fait de son propre sang, symbole de la transmutation du corps souffrant en un corps transfiguré. Manger cette image, c'est en réalité la transmuter de son statut d'image à celui de corps, et donc par conséquence, la faire revenir à son support source : le corps.



III. 30 : Francisco de Goya,
Saturne dévorant un de ses fils,
1819-1823



III. 31 : Michel Journiac, *Messe pour un corps*, 1969

3.3.3. « PRENEZ, MANGEZ, CECI EST MON CORPS¹⁵⁸ »

Démontrer que les images du corps font partie du corps c'est une chose, mais comment être sûr que notre corps est bien notre corps et qu'il nous appartient bien ? En le modifiant, nous avons déjà montré qu'il était possible d'imposer un contrôle certain sur la forme du corps, mais pouvons-nous librement décider du sort de ce corps ? Nulle question ici de parler de suicide ou d'euthanasie, mais plutôt de s'interroger sur la possibilité de se débarrasser de son corps — ce qui est une forme ultime de

158 Phrase déclamée par Jésus à ses apôtres durant la Cène, Bible, Matthieu, 26:26

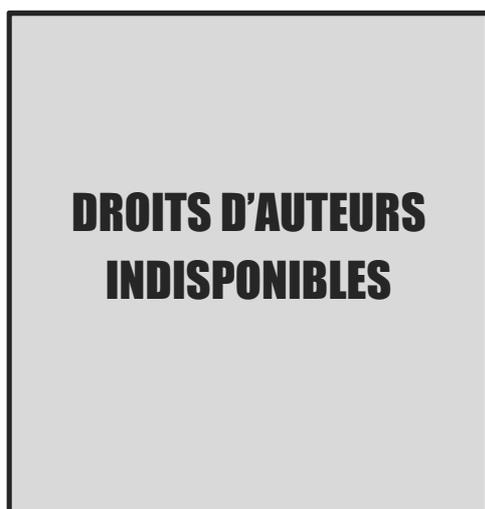
contrôle du corps — sans que celui-ci ne disparaisse pour autant : vendre son corps, en faire un produit marchandable, que l'on peut donc céder.

En vendant son corps sur les marchés de Caldas de Rainha au Portugal (III. 32), ORLAN interroge la libre disposition du corps à l'être qui l'habite. L'artiste y vendait métaphoriquement son corps en proposant des reproductions photographiques de différentes parties de celui-ci. Il était donc possible de se payer un bras ou le pubis d'ORLAN, non parce que le corps d'ORLAN était emporté par le marché qu'elle ne contrôle pas, mais bien parce qu'elle a décidé de faire entrer son corps dans ce marché.

Réactualisant les méthodes de ventes, passant du marché aux prospectus de la grande distribution, je propose avec ma *Boucherie Rose* (III. XX à XXIII, p. 70-71, III. XXV et XXVI, p. 81) un étalage de viande d'artiste, de la viande-œuvre. Le corps réalise alors un glissement du marché de l'Art (puisqu'il est aussi une œuvre) vers le marché de la viande, en perdant sa qualité de vivant, tout en n'étant pas non plus signifié par la qualité de mort. Le corps morcelé devient accumulation d'artefacts commercialisables, de la viande décorée, tatouée, comme peuvent l'être les carcasses une fois sorties des abattoirs. Il est question de la réification du corps et sa possible inscription dans le marché : vendre son corps, c'est prendre conscience du potentiel marketing du corps, c'est lever le voile sur des transactions qui se font pourtant sans qu'on n'y prête une attention particulière. Sans aller jusque dans le cas extrême de la traite des êtres humains, ne calculons nous pas par exemple le prix de joueurs de football et ne sont-ils pas en effet les objets de transactions entre clubs ?

Mais encore, pouvoir vendre son corps, contrairement à ce qu'il paraît, c'est en être pleinement propriétaire, c'est en avoir une telle maîtrise qu'il est désormais possible de le céder partiellement ou en totalité, de s'en séparer, de s'en dispenser. Démarche paradoxale puisque nous passons d'une quête obsessionnelle d'obtenir un corps idéal à la possibilité de pouvoir vivre sans.

Mais n'y voyons pas ici une réalité, mais plutôt une projection fantasmatique dans le prolongement de cette quête d'éternité que nous avons pu voir avant. Pouvoir se dispenser du corps c'est s'en affranchir, et avec, de ses détriments organiques : en en faisant de la viande, le moi lui se désincarne et acquiert cette capacité de transcendance qui l'émancipe et du corps, et du temps.



III. 32 : ORLAN, *Se vendre sur les marchés en petits morceaux*, 1976-1977



III. 33 : Capture d'écran du site *Viande* de Fred Forest, réalisée le 16 octobre 2015



III. xx : *Boucherie Rose : Main droite d'artiste*, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.



III. xxi : *Boucherie Rose : Main gauche d'artiste*, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.



III. xxii : *Boucherie Rose : Bras droit d'artiste*, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.



III. xxiii : *Boucherie Rose : Lot de deux mains d'artiste*, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.

Les produits vendus sont bien entendu immatériels et aucun morceau du corps de l'artiste ne s'en est physiquement détaché, que ce soit de son vivant, ou même après sa mort. En effet, en plus d'être illégal, nous tenons à rappeler qu'il s'agit dans ce travail d'art-vie, et donc l'œuvre disparaîtrait avec la mort du corps-subjectile. Il est plutôt question d'envisager de devenir propriétaire d'un morceau du corps, comme s'il était un territoire à conquérir, de même que le fait Fred Forest avec *Viande*¹⁵⁹, où il vend son corps par zone (III. 33).

Les prix mêmes de ces fausses publicités inspirées de celles trouvées dans la boîte aux lettres ne sont pas de véritables prix : calqués sur la réalité du marché de la boucherie, ils n'ont de but que d'interroger la valeur que l'on est prêt à donner à de la viande d'homme, et ici en particulier la mienne. En effet, si le prix d'un porc se côtoie en bourse autour de 80 cents le kilogramme, quel prix donner au corps sacré d'un être humain ? En s'alignant sur le prix de la viande de porc, l'œuvre vise à interpeller le regardeur sur le prix de l'homme en tant qu'il est une marchandise sur le marché noir : un bébé au Nigéria coûte 2650 dollars¹⁶⁰, le prix d'un enfant peut varier de 25 dollars en Thaïlande¹⁶¹ à 14473 dollars en Chine¹⁶², le prix variant selon que l'on soit un garçon ou une fille. Une fillette du Mozambique peut même se vendre deux dollars¹⁶³ tandis qu'un occidental canadien se vendra 4879 dollars¹⁶⁴. Même si l'anthropologue Giorgio Solinas nous met en garde sur les valeurs à accorder à de telles données, car elles sont empreintes d'un passif culturel et qu'« aucun code commercial ne paraît en mesure d'intégrer le fait que l'objet échangé puisse être évalué et apprécié suivant un système normal d'établissement des prix¹⁶⁵ », ces données nous permettent néanmoins de réinterroger le rapport que nous avons à notre corps : aussi sacré puisse-t-il paraître, il ne l'est en réalité que par rapport à nous-même. Nul ne saurait donner de valeur au corps de l'autre, car se serait alors devoir hiérarchiser les valeurs hypothétiques des corps selon des critères (genre, âge, couleur de peau, etc.) qu'il nous serait bien difficile de définir. Vendre son corps, même fictivement, pour acquérir pleine disposition de celui-ci, c'est paradoxalement accepter qu'il puisse en réalité ne pas avoir de valeur conséquente pour l'autre. Aussi aurions-nous tout intérêt à ne pas s'en débarrasser trop vite et d'accepter que l'on ne puisse pas contrôler de toutes les manières possibles ce corps.

CONCLUSION : LE CORPS-IDENTITÉ

Dans ce chapitre qui clôture notre première partie, nous avons vu que la modification du corps, tout comme l'appréhension du corps modifié, passe par un certain nombre de contraintes qu'il faut endurer, mais surtout dépasser. Le corps devenant atelier devient aussi l'argile que l'on va triturer afin de lui faire prendre une nouvelle forme, à la différence près que si la terre est muette, le corps souffre et ne tarde pas à faire ressentir la douleur.

¹⁵⁹ Fred Forest, *Viande*, 2002 à aujourd'hui. En ligne : <http://fredforest.net/viande/>

¹⁶⁰ The Suns, « 22-year-old mother sells own baby for N.4million », *Sun News Online*, 25 mai 2014.

En ligne : <http://sunnews.com/new/?p=64969>

¹⁶¹ Pak Kred, « Children trafficked to sell flowers and beg in Thailand », *Gulf Times*, 5 juin 2012

¹⁶² Tong Zhou, « Child Trafficking: A cruel trade », *Economist*, 26 janvier 2013

¹⁶³ Brent Swails, « Trafficking in Mozambique: "Every minute was the worst" », *CNN, The Freedom Project*, 20 février 2012. En ligne : <http://thecnnfreedomproject.blogs.cnn.com/2012/02/20/trafficking-in-mozambique-every-minute-was-the-worst/>

¹⁶⁴ Daphne Bramhan, « War on human trafficking fraught with complications », *Vancouver Sun*, 7 juin 2012

¹⁶⁵ Giorgio Solinas, « L'être humain : une valeur qui n'a pas de prix ? », *Terrain*, n°23, octobre 1994, p. 123-136.

En ligne : <http://terrain.revues.org/3105#tocto1n2>

PREMIÈRE PARTIE : CORPS, IDENTITÉ
CHAPITRE 3 : SOUS CONTRÔLES

Modifier son corps c'est la conscientisation et la mise en œuvre d'un contrôle imposé sur le corps : via des agents extérieurs qui vont œuvrer sur la peau et la chair, il est contraint à correspondre à des idéaux de ce que doit être ce corps.

Se séparant de la corporalité matérielle, les images du corps, essentiellement photographiques doivent rester propriété du corps et de l'artiste-corps, car elles sont non seulement les témoins d'un *work in progress* permanent, mais aussi parce qu'elles résultent du travail artistique.

Nous l'avons vu également, et ce même au travers des précédents chapitres, la modification du corps ne peut se comprendre sans l'individu qui incarne cette chair. Les notions de moi, d'identité, transparaissent partout dans les œuvres et les analyses, et le projet de *Boucherie Rose* pose davantage la question de la vente de la personne plus que de celle du corps en tant que matière charnelle : « le corps n'est pas "une marchandise" ou un "objet" : le sujet se loge en lui¹⁶⁶ ». Corps et identité ne sont pas dissociables l'un de l'autre, car, même si David Le Breton parle d'un futur où nous pourrions nous télécharger sur des ordinateurs et que les machines penseront¹⁶⁷, dans un cyberspace où « le corps s'efface¹⁶⁸ », dans notre contemporanéité peut-être pas encore si extrême, le corps reste support premier de notre personne.

C'est pourquoi dans une seconde partie, nous allons poursuivre nos recherches en basculant notre axe d'analyse : nous allons désormais aborder le corps modifié non plus en partant du corps, mais en partant de l'identité, sans jamais bien sûr oublier de la rattacher au corps.

¹⁶⁶ François Dagognet, *Le corps*, op. cit., p. 177

¹⁶⁷ David Le Breton, *L'Adieu au Corps*, op. cit., p. 145 et suiv.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 145

DEUXIÈME PARTIE

CORPS IDENTITÉ

CHAPITRE 4 :

EXPÉRIENCE DU CORPS

EXPÉRIENCE DE SOI

« Il y a une conceptualité du corps, de même qu'il y a un enracinement charnel de la pensée. Tout dualisme s'efface devant cette constatation fondée sur l'expérience courante de la vie. »

— David Le Breton¹⁶⁹

INTRODUCTION : CONNAIS-TOI TOI-MÊME

Ce chapitre, même si positionné en tête de cette partie, est en réalité le dernier à s'être inscrit dans cette recherche. C'est à la suite de la conférence de Raphaël Cuir, critique et historien d'art et président de l'AICA France¹⁷⁰, lors du séminaire « Interface »¹⁷¹ organisé par Richard Conte et Jacinto Lageira qu'est venue la nécessité d'intégrer ce chapitre. Une partie de ce qui se trouve dans ces lignes a été rédigée auparavant, disséminée un peu partout dans le mémoire, puis extraite et réunie ici, car répondant à une même thématique : celle du rapport de la connaissance du corps à la connaissance de soi.

Un livre est en cours d'élaboration par Raphaël Cuir (qui s'intitulera bien certainement *Anatomiquement vôtre*) sur les apports de la connaissance anatomique de la Renaissance dans la quête du soi, et par la suite les apports des artistes contemporains sur ce même thème. L'expérience du corps, notamment au travers des modifications corporelles, est aussi une expérience du soi, pleine d'enseignements et hautement introspective, comme l'a démontré Gina Pane dans ses différentes performances.

« Connais-toi toi-même » est une expression socratique venant du grec ancien¹⁷² apparue pour la première fois dans le *Charmide* de Platon¹⁷³. Le *gnothi seauton* est en lien avec la tripartition des biens : les biens de l'âme, les biens du corps, et les biens extérieurs ; aussi, la maîtrise des premiers serait nécessaire afin de faire bon usage des deux autres. Se connaître soi, serait donc une nécessité à la

¹⁶⁹ David Le Breton, *L'Adieu au Corps*, op. cit., p. 194

¹⁷⁰ Association Internationale des Critiques d'Art

¹⁷¹ Raphaël Cuir, « Anatomiquement vôtre », intervention lors du séminaire « Interface » de l'UFR04 de l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 30 septembre 2015

¹⁷² Γνώθι σεαυτόν (Gnothi seauton) en grec

¹⁷³ Platon, *Charmide*, vers 405 avant J.-C.

compréhension du monde qui nous entoure, et de l'interface corporelle qui nous permet d'interagir avec ce monde.

C'est ce rapport à soi, mais aussi à l'autre que j'interroge dans *Alter/ego* (III. XXIV), un dispositif mettant en scène des corps qui se découvrent : abordant le rapport à l'altérité par ce jeu de photographies en miroir où chacun des protagonistes découvre réciproquement l'autre comme un inconnu aux contours opaques, obscurs, anonymes, cette œuvre pose aussi la question du rapport de connaissance de soi à soi-même. L'autre devient moins hostile à partir du moment où il est assimilé comme étant un congénère : l'altérité est acceptable que si elle nous est semblable. Ainsi, si c'est un peu de soi que l'on recherche dans l'autre, cette démarche mutuelle entraîne que l'autre cherche lui aussi un peu de lui en nous. N'est-ce alors pas tout simplement nous que nous recherchons dans l'autre, un autre qui fait alors office de reflet ? Le miroir au reflet insaisissable qui s'interpose entre ces représentations nous interroge sur qui nous sommes vraiment : si l'autre semble indiscutablement être inconnu, sommes-nous vraiment sûrs d'être nous-mêmes ? Ne sommes-nous peut-être pas déjà un autre pour nous-mêmes ? Dans sa conférence *L'existentialisme est un humanisme*, Jean-Paul Sartre affirmait que « l'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi¹⁷⁴ », avant de rejoindre notre propos lorsqu'il ajoutait que « la découverte de mon intimité me découvre en même temps l'autre.¹⁷⁵ »

L'humanité a créé de nombreuses disciplines qui permettent de corréler le corps et l'esprit, telle que la médecine humorale qui associait déficiences mentales et liquides corporels¹⁷⁶, ou la physiognomie, « une représentation brève et claire de comment reconnaître du visage, des gestes et de la figure de quelqu'un ses penchants, bons ou méchants, pour se diriger dans l'action.¹⁷⁷ » Au contraire, Stelarc a tenté à plusieurs reprises de démontrer l'inexistence d'un esprit en plaçant sur le réseau Internet son corps, partiellement contrôlé par d'autres corps, voire par un flux de données : dans *Fractal Flesh for Telepolis*¹⁷⁸, la moitié de son corps est reliée à des électrodes qui envoient des décharges électriques qui contractent ses muscles, faisant bouger aléatoirement ses membres dans une sorte de chorée. Ces électrodes sont activées à distance par des personnes situées au Centre Pompidou à Paris, au Media Lab d'Helsinki et à la Dores of Perception Conference d'Amsterdam, tandis que le corps du plasticien se situe au Luxembourg. Dans *Ping Body*¹⁷⁹ et *Parasite*¹⁸⁰, il reproduit la même performance, mais en posant des électrodes sur tout le corps. Ce ne sont plus des humains, mais un flux de données (soit des requêtes envoyées à des sites, soit des images aléatoires converties en stimulations) qui déclenchent les décharges électriques, abandonnant son corps à la volonté aléatoire de la data.

L'objet de ce chapitre sera donc de démontrer comment l'expérience des modifications corporelles a abouti à des connaissances qui tiennent à la fois du corps, mais aussi de l'identité, car « peut-être qu'à travers ce[s] changement[s], l'individu espère se construire une nouvelle sphère identitaire lui permettant de comprendre ce que son corps lui a continuellement caché.¹⁸¹ ». Nous nous intéresserons à l'expérience même de la modification corporelle, réelle ouverture exécutée sur le corps au moyen d'ustensiles variés, mais aussi à l'utilisation de ce corps modifié dans d'autres œuvres ne procédant pas directement à une « attaque » au corps.

¹⁷⁴ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 59

¹⁷⁵ *Ibidem*

¹⁷⁶ Roy Porter, « Machines mentales, thérapies mécaniques », *L'Âme au corps*, sous la direction de Jean Clair. Éditions de la Réunion des musées nationaux et Gallimard, Paris, 1993, p. 196

¹⁷⁷ J.H. Praetorius, *Breviarium physiognomicum*, 1715. Cité par Elisabeth Madlener, « L'exploration physiognomonique de l'âme », *L'Âme au corps*, sous la direction de Jean Clair. Éditions de la Réunion des musées nationaux et Gallimard, Paris, 1993, p. 224

¹⁷⁸ Stelarc, *Fractal Flesh for Telepolis*, 1995

¹⁷⁹ Stelarc, *Ping Body*, 1996

¹⁸⁰ Stelarc, *Parasite*, 1997

¹⁸¹ Denis Baron, *op. cit.*, p. 28

IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. xxiv : *Alter/ego*, 2016. Corps, cellophane noir. Deux tirages argentiques couleurs. 40 x 120 cm. Miroir, cellophane noir. 40 x 120 cm.

4.1. OUVERTURE

4.1.1. CORPS-VIANDE

L'exploration du corps humain n'a réellement commencé qu'au XVI^{ème} siècle avec le développement de l'anatomie, qui se faisait au départ en cachette, profaner le corps étant encore condamné par l'Église¹⁸². Véritable fascination pour un corps invisible, un corps sous le revers de la peau, entailler le derme protecteur et découvrir les viscères était comme fracturer l'enveloppe charnelle qui contenait l'âme. Mais comme le précise judicieusement Michel Lemire, « l'anatomie est avant tout affaire de regards¹⁸³ », et si nous craignons cette fuite spirituelle, c'est que nous nous placions du côté de Descartes pour qui corps et esprit sont deux entités distinctes que l'on pourrait opposer¹⁸⁴. Or, nous nous positionnons davantage du côté de l'artiste Stelarc qui estime qu'« on ne peut rejeter le corps, [que] l'objet n'est pas manipulé par le sujet¹⁸⁵ », corroborant ainsi les théories de *L'Homme-machine* de Julien Offroy de La Mettrie, ou du plus ancien Lucrèce qui « plaide[r] pour une unité-identité telle qu'elle réduit l'âme au corps.¹⁸⁶ »

En modifiant mon corps, je l'ai ouvert à différentes reprises : je l'ai transpercé, créant un chemin entre l'intérieur et l'extérieur, entre le dehors et le dedans, j'ai gratté l'épiderme pour incorporer de l'encre, je l'ai aussi ouvert à l'aide d'un scalpel, soit pour y insérer un bijou, soit pour modifier la forme de mes oreilles et séparer ma langue en deux. J'ai vu non seulement l'intérieur de mon corps, un intérieur superficiel puisqu'il ne s'agit que de trancher le muscle ou la peau, mais je me suis aussi vu comme un corps ouvert, par la médiation du miroir, de la photographie ou de la vidéographie. C'est-à-dire que je n'étais plus dans la simple contemplation anatomiste du corps ouvert, comme lorsqu'on regarde une planche anatomique (III. 34), je n'étais pas qu'extérieur à la scène. J'étais le corps ouvert observé depuis ce même corps à un moment ultérieur ou via le prisme du miroir. Je me trouvais donc davantage dans la position d'ORLAN qui regarderait une des preuves de ses *Opérations chirurgicales-Performances*. Je vivais un paradoxe puisque si dans le concept husserlien la chair n'est ni « une chose localisée » ni « spatialement interchangeable »¹⁸⁷, j'observais pourtant de l'extérieur, complètement déconnecté de ce qui se passe sur moi, en moi. La chair est donc à appréhender ici comme « un "ici absolu"¹⁸⁸ », mais aussi un instant absolu, puisque la contemplation de l'expérience passée de son propre corps ne peut se vivre comme une expérience du corps. En visionnant les vidéos de ma bifurcation linguale (III. 35), la réception se mêle entre le dégoût de voir son propre corps ouvert, ensanglanté, découvrir le revers de soi, « cette part du corps qui nous attire et à la fois nous répugne¹⁸⁹ », et une sorte de distanciation, une nécessité de se désolidariser du corps observé, « le "corps d'autrui" vu du dehors¹⁹⁰ », pour appréhender l'ouverture sans que ça ne soit une ouverture de soi. Si je pense qu'il n'y a pas d'âme, en ce sens que je dis avec Julien Offroy de La Mettrie que c'est « un vain terme [...] dont un bon esprit ne doit se servir que pour nommer la partie qui pense en nous¹⁹¹ », que c'est une fonction du cerveau et non une entité

¹⁸² Michel Lemire, « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles », *L'Âme au corps*, op. cit., p. 73

¹⁸³ *Ibid.*, p. 71

¹⁸⁴ René Descartes, « Des Distinctions, et premièrement de celle qui est réelle », *Principes de la Philosophie* (1644), traduction de Denis Moreau. Éditions Vrin, Paris, 2009, p. 147-149

¹⁸⁵ Gary Hall et Joanna Zylinska, art. cit., p. 54

¹⁸⁶ François Dagognet, *Le corps*, op. cit., p. 46

¹⁸⁷ Steven Barnas, préface du livre de Denis Baron, op. cit., p. 29

¹⁸⁸ *Ibidem*

¹⁸⁹ Denis Baron, op. cit., p. 28

¹⁹⁰ François Dagognet, *Le corps*, op. cit., p. 56

¹⁹¹ Julien Offroy de La Mettrie, op. cit., p. 189-190

immatérielle dissociable du corps-objet, ces images de mon corps ouvert me renvoient à la vérité biologique que mon corps n'est que viande. S'il est viande, le corps est *de facto* un corps périssable, et la recherche d'un corps idéal immortel se double paradoxalement d'un voile mortifère qui me renvoie à ma condition d'être mortel.



III. 34 : Jacques Gautier d'Agoty et Duverney, *Myologie complète en couleurs et grandeur naturelle*, 1746

IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. 35 : Capture d'écran de la vidéo de l'opération de bifurcation linguale réalisée en 2014

Vendre son corps sur le marché de la boucherie n'est-il pas alors une manière de se débarrasser de ce corps viandesque, de le débarrasser de ce qu'il a d'éphémère, de périssable, pour ne garder au final que cet immatériel auquel il est mêlé ? Fred Forest dit d'ailleurs : « après que mon corps soit ainsi vendu, il ne me restera donc plus que mon âme à négocier sur Internet, mais ce bien immatériel, je le garde très précieusement pour moi.¹⁹² » En procédant à la vente du corps, on pousse la réification jusqu'à remettre en cause l'intégrité du corps en proposant de le morceler et d'en disperser les fragments.

Encore très récemment, la campagne de PETA (Pour une Ethique dans le Traitement des Animaux)¹⁹³ contre la consommation de viande animale où le mannequin Zahia Dehar pose nue, le corps fictivement détaillé en différentes pièces bouchères (III. 36) fait scandale, soulevant les féministes qui s'offusquent de la comparaison du corps (et en particulier du corps de la femme) à un morceau de viande. Avec le même parallèle, dans la *Boucherie Rose*, la viande crue cohabite avec la planche à découper et le hachoir, un descriptif et un prix sont indiqués sous forme d'encart criard, ce qui contribue à maintenir ces productions dans le domaine d'un marché compréhensible de tous et qui résonne en chacun de nous comme ces mêmes pièces bouchères en étalage dans les grandes surfaces, tout en mettant sur le tapis la question de la valeur de mon corps, et *in extenso*, celle de ma personne.

Le découpage du corps en différents éléments épars appelle un sentiment de rejet que David Le Breton explique quand il dit que « l'incision, est une attaque du corps de l'espèce, elle est une transgression qui perturbe les formes humaines et suscite ainsi le trouble et le rejet des autres.¹⁹⁴ » En proposant des morceaux de corps, associés à l'image de la feuille de boucher, l'assimilation des deux renvoie très

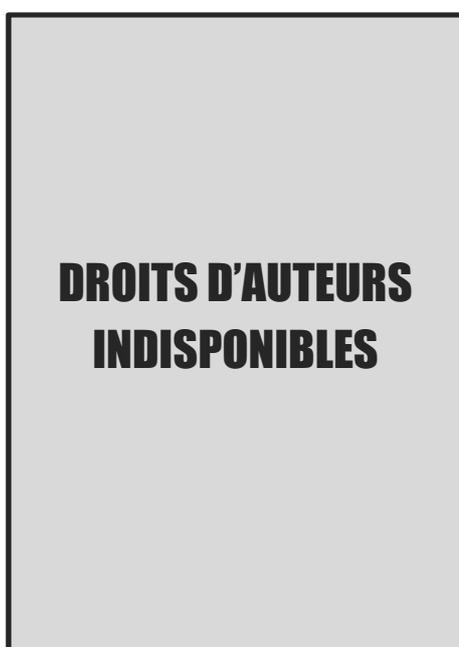
¹⁹² Fred Forest, « Fred Forest donne son corps à l'internet », art. cit.

¹⁹³ PETA, *PETA France*, 2015. En ligne : <http://www.petafrance.com/>

¹⁹⁴ David Le Breton, « L'incision dans la chair : Marques et Douleurs pour exister », *Quasimodo*, n°7, op. cit., p. 103

directement à la scène précédant l'image-même : la découpe du corps. C'est la performance *Action cathartique : geste social n°5*¹⁹⁵ de Mike Parr qui est presque en filigrane dans ces images, cette action réalisée lors de la X^e Biennale de Paris et où l'artiste se tranche violemment un bras factice avec un hachoir, de la vraie viande dissimulée dans la prothèse surgissant alors de la plaie.

Nous mettons encore en écho ces aspirations bouchères au travail de Lisa Salamandra qui dans ses *Raw meat* (III. 37) crée des collages avec des images de viandes de supermarché, assemblées de telle sorte à reproduire des silhouettes de femmes tirées de tableaux classiques. Se dégage de ses œuvres un certain érotisme qui joue des attractions et répulsions, entre pulsion de vie et pulsion de mort, « au gré des interprétations symboliques et métaphoriques : viande morte/chaire vivante/viande animale/chaire humaine.¹⁹⁶ » C'est ce même sentiment confus que je sème dans les visuels promotionnels, mettant en scène mon propre corps vivant dans le rôle d'un produit de consommation bouchère, mort par définition. Ce qui est d'autant plus troublant, c'est que ces clichés réussissent à entretenir dans une même image le corps valide, entier, et son devenir fragmenté, réifié.



III. 36 : Campagne pro-végétarisme de PETA, 2015



III. 37: Lisa Salamandra, Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer), 2011

4.1.2. LA PEAU DÉCOUVERTE¹⁹⁷

Joël Hubaut, artiste performeur français, dans une discussion que nous avons pu avoir avec lui, a renvoyé quelque chose qui nous semble tout à fait faux. Il affirme en effet que le tatouage est ornemental car il reste en surface, sur la peau (au contraire des implants sous-cutanés d'ORLAN ou du

¹⁹⁵ Mike Parr, *Action cathartique : geste social n°5*, 1977

¹⁹⁶ Lisa Salamandra, *Cru-ôté du corps*. Arts plastiques et sciences de l'Art. Université Panthéon Sorbonne – Paris 1, 2011, p. 60

¹⁹⁷ Ce titre est littéralement celui du livre de François Dagognet, *La peau découverte*. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1998, auquel nous allons beaucoup nous référer ici

DEUXIÈME PARTIE : IDENTITÉ, CORPS
CHAPITRE 4 : EXPÉRIENCE DU CORPS, EXPÉRIENCE DE SOI

corps bodybuildé de Jean-Luc Verna qui sont des modifications qui travaillent la structure du corps). Recouvrant pourtant l'entièreté de notre corps, la peau est bien à tort reléguée à sa position en superficie



III. xxv : *Boucherie Rose : Cuisse droite d'artiste*, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.



III. xxvi : *Boucherie Rose : Bras gauche d'artiste*, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.

du corps, et complètement déconnectée du reste de notre corps, comme si ce qui touchait notre peau restait en surface, et ce qui touchait les viscères restait cloîtré dans les profondeurs du corps. François Dagognet, philosophe, s'évertue dans son livre *La peau découverte* à démontrer que la peau (et donc la dermatologie) ne saurait être prise en considération autrement que de manière holiste, prise dans la globalité du corps. En effet, elle est « le premier de nos sens tant du point de vue chronologique que hiérarchique¹⁹⁸ » et elle est littéralement ce par quoi nous appréhendons notre environnement. Le philosophe démontre d'ailleurs tous les liens qui unissent étroitement peau et cerveau, peau et système respiratoire, et même peau et système digestif¹⁹⁹, allant jusqu'à définir la peau comme « l'appareil le plus intérieur, dans la mesure où il participe de tous.²⁰⁰ »

En dévoilant ainsi les innombrables preuves de la centralité de la peau dans l'organisme, l'auteur développe méthodiquement cette phrase de Paul Valéry bien souvent citée dans les ouvrages traitant du corps : « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau²⁰¹ ». La peau, « interface entre le dedans et le dehors²⁰² » étend ses profondeurs jusqu'au siège même de la psyché, « elle se situe à l'intersection du moi et de l'autre²⁰³ » et devient ainsi le terrain où se jouent l'expression identitaire et les échanges avec l'autre, via l'expérimentation du corps avec son monde. Devenant un organe stratifié où fusionnent corporalité et identité, la peau se fait le phénomène tangible du Kør théorisé par Lukas Zpira.

198 *Op. cit.*, p. 145

199 *Ibid.*, p. 133

200 *Ibid.*, p. 48

201 Paul Valéry, *L'Idée fixe*, 1932

202 François Dagognet, *La peau découverte*, *op. cit.*, p. 17

203 *Ibid.*, p. 35

Mais par peau découverte, nous entendons également la possibilité de voir ce qui se passe sous la peau, comme les écorchés vifs du Dr Gunther von Hagens lèvent le voile sur une anatomie jusqu'à présent dissimulée sous l'opacité dermique. Les bodmods permettent aussi en quelque sorte de découvrir la peau, et notamment au travers de deux en particulier.

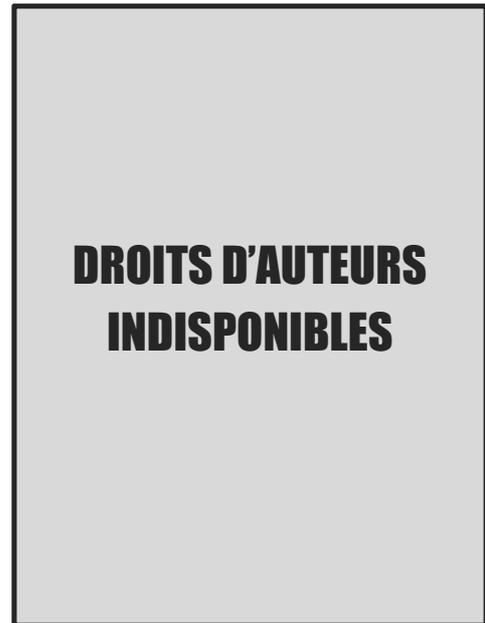
La première est celle du stretching que nous avons décrit plus haut. Lorsqu'ils atteignent un diamètre conséquent, les trous alors maintenus ouverts par des bijoux sont tels des néo-orifices, au travers desquels nous pouvons voir de l'autre côté du corps, voir ce que normalement l'anatomie nous empêche de voir, comme une Alice qui passe *De l'autre côté du miroir*²⁰⁴ ; mais aussi parfois à l'intérieur de celui-ci, notamment avec les piercing buccaux, comme celui d'Étienne Dumont (III. 38), et nous nous retrouvons alors comme Grant dans le corps de Jan Bens lors du *Voyage fantastique*²⁰⁵. Cet effet n'est pas sans rappeler le *Corps étranger* de Mona Hatoum²⁰⁶ où l'artiste nous propose un voyage au centre de ses entrailles via une endoscopie projetée à même le sol.

La deuxième est l'expérience de la langue divisée : en visionnant et les photographies et les vidéos de l'opération, j'ai pu voir l'intérieur de ma langue, la composition lisse du muscle, la couleur vive de la tranche. J'ai eu accès à mon intime intériorité exposée au grand jour, le dedans au-dehors, véritable étalage de viande à même le corps.

Mais encore, nous pourrions appréhender l'orifice d'une manière toute autre, comme cette analyse que fait l'esthéticien Denis Baron dans *Corps et Artifices*, « on peut faire alors le lien entre la naissance naturelle de l'homme par l'orifice originel de la femme, et cette autre naissance de l'être humain par l'orifice artificiel.²⁰⁷ » C'est-à-dire qu'au travers de ces ouvertures ne se manifesterait en réalité que le fantasme d'une renaissance, se reconstruire en tant que soi, dans ce nouveau corps à notre image. Cet avènement ne semble pouvoir se faire que par le retour dans la matrice originelle, ce retour dans les cavités du corps, ici maintenues ouvertes artificiellement. Il ne s'agirait donc pas de découvrir ce qu'il se passe de l'autre côté du miroir, mais bel et bien de plonger dans le miroir, se contempler, et découvrir la réalité de notre corporéité.

4.1.3. S'ÉPROUVER

Modifier son corps, c'est littéralement en découvrir ses propriétés de façon très précise. Car même si nous avons connaissance de nos organes et de leurs fonctions, il n'y a pas de réelle conscience de l'anatomie. Nous n'agissons en rien dans la contraction et le relâchement de nos muscles, nous ne contrôlons pas la respiration ni même la rectification de l'équilibre dans la marche. En modifiant son corps, c'est-à-dire induire une perturbation extérieure, les réactions du corps (toutes aussi inconscientes)



III. 38 : Portrait d'Étienne Dumont par Alan Humerose, 2009

²⁰⁴ Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir* (1871). Traduit de l'anglais par Michel Laporte. Éditions Le Livre de Poche, Paris, 2010

²⁰⁵ Richard Fleicher, *Le Voyage fantastique*, 1966

²⁰⁶ Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994. Structure cylindrique, vidéoprojecteur, enceintes, bande vidéo 30 min

²⁰⁷ Denis Baron, *op. cit.*, p. 38

rendent compte avec une précision relative de l'importance de certains organes et de leur fonctionnement physiologique.

Par exemple, plus qu'une modification esthétique du corps, la bifurcation linguale entraîne une modification de la mobilité des muscles linguaux, c'est-à-dire que le scalpel induit une perturbation dans le fonctionnement anatomique d'un organe dont la présence est plus affirmée que nous pourrions le penser. La langue est organe d'omniprésence, un organe de connexion, une connexion avec son propre corps mais aussi avec les autres, par le truchement de la communication verbale qu'elle articule à coup de dentales, mais aussi une communication des sens, dans la proximité des corps mus par une pulsion sensuelle ou sexuelle. Je n'ai jamais eu autant conscience de ma langue, de sa forme, de ses mouvements, de son utilité, que lorsque j'ai tranché dans le muscle. Se trancher la langue, c'est trancher dans cette connexion centrale et imposer à son corps une variation radicale de son fonctionnement. Par l'incision, elle acquiert une nouvelle forme, une autre manière de se mouvoir, chaque lobe musculaire pouvant se déplacer indépendamment de l'autre. Mais encore, dans le processus même de cicatrisation, j'ai pu découvrir l'hypersalivation et le champ des possibles capacitaires de mes glandes salivaires. J'ai aussi pu découvrir toutes les nuances que pouvait arborer mon corps au fur et à mesure de la cicatrisation, tout comme on peut observer l'évolution du visage d'ORLAN après son opération.

Je pourrais aussi parler de ce piercing que j'ai effectué sur mon nez, ou plutôt au travers du nez, appelé « nasallang » et qui consiste à faire traverser un bijou au travers des deux narines, en passant par la cloison nasale cartilagineuse. Je ne parle pas ici de la douleur car je suppose qu'elle s'imagine totalement et qu'on pourrait la sentir presque rien qu'à la lecture de ces lignes, mais plutôt de la mobilité des narines. Avoir une barre dans le nez vous fait vous rendre compte de la réelle mobilité de votre nez, au quotidien. Je ne parle pas des reniflements volontaires, mais bien de mouvements incontrôlés, presque réflexifs, que nous avons au cours de chaque journée.



Anthony Green :

« Faut tout réapprendre. Faut réapprendre à manger, faut réapprendre à boire [...] faut réapprendre à parler et à articuler »

Propos postés sur Facebook, 2015

Au contraire du tatouage, le piercing n'est pas sans contrainte et occasionne des douleurs durant et après l'intervention, et le corps doit s'adapter à cette nouvelle « contrainte » pour qu'elle n'en soit plus une : il faut prendre des précautions quand on met ou enlève un vêtement, la toilette nécessite une attention particulière aux zones percées, et les rapports intimes peuvent également demander une adaptation pour ne pas blesser l'autre. Son emplacement doit donc être réfléchi en fonction de la praticabilité et des chances de succès de l'intégration de celui-ci. En plus d'être gênant dans le quotidien, un piercing n'est pas forcément voué à s'intégrer au corps : après une période de cicatrisation ces prothèses peuvent ne jamais fusionner au corps et rejeter lors de la cicatrisation. Et même une fois cicatrisé, rien ne garantit la stabilité du piercing, qui peut s'enflammer, migrer ou même rejeter de nouveau, même après des années de mise en place, et j'ai pu en faire l'expérience à plusieurs reprises.

La connaissance de son propre corps semble se faire par l'expérience de celui-ci, au travers des épreuves qu'il peut ou que nous pouvons lui faire subir. Mais de fait, éprouver le corps c'est aussi s'éprouver soi, puisque comme nous le rappelle David Le Breton, « le corps est une mesure du monde [...] à chaque instant à travers son corps, l'individu interprète son environnement et agit sur lui en

fonction des orientations venues de son éducation ou de ses habitudes.²⁰⁸ » C'est-à-dire qu'à travers l'épreuve, le corps nous pousse à puiser en nous, à renforcer nos interactions avec l'environnement qui nous baigne. « Harceler [sa chair] jusqu'à ce qu'elle renvoie des réponses, à des questions d'identité²⁰⁹ », chaque épreuve permet au modifié de rentrer en confrontation avec soi-même, ou plutôt de se rapprocher de soi-même, car c'est bien cela la quête d'un corps idéal : devenir soi-même.

Les théoriciens aussi se basent sur l'expérimentation des corps pour élaborer leur propos : Maurice Merleau-Ponty par exemple s'appuie sur de nombreuses expériences scientifiques réalisées sur différents corps pour dessiner les contours de sa *Phénoménologie de la perception*. Mais les artistes aussi deviennent expérimentateurs dans leur art : Bryan Lewis Saunders dont l'œuvre a été exposée à la Maison Rouge de Paris en 2013 a réalisé une série d'autoportraits. Chacun de ses dessins a été réalisé sous l'influence d'une substance différente : cocaïne, cannabis, sirop pour la toux, absinthe, barbituriques, etc., et chaque dessin s'en trouve donc différent. Par l'expérience des substances, l'artiste explore les pouvoirs et effets de la chimie sur l'esprit, les représentations étant tantôt littérales (*Portrait sous drogue (4 cachets de Butalbitals, dosage inconnu)*), ou bien colorées (*Portrait sous drogue (haschich)* (III. 39)), imagées (*Portrait sous drogue (10mg d'Adderall)*) ; mais aussi sur le corps, puisque certains traits sont tremblants (*Portrait sous drogue (4mg de Dilaudid)*), voire carrément perturbés et succincts (*Portrait sous drogue (2 pulvérisations de dépoussiérant pour ordinateur)*), ce qui prouve l'altération de la motricité par les produits²¹⁰.

Différemment, Marion Laval-Jeantet dans le cadre de la performance *Que le cheval vive en moi*, réalisée avec son partenaire Benoît Mangin, s'est injectée du sérum de sang de cheval. Durant cette action réalisée en février 2011 à la Galerie Kapelica à Ljubljana en Slovénie, la substance est donc introduite dans le corps de l'artiste, avant qu'elle ne fasse quelques tours de salle avec l'animal, juchée sur des prothèses imitant les jambes du cheval. Vingt minutes plus tard, on prend « [son] sang au moment où les marqueurs des antigènes du corps humain qui témoignent de la présence d'un corps étranger équin en [elle] sont les plus présents.²¹¹ » Ce sang est ensuite lyophilisé avant d'être enfermé dans des reliquaires. L'artiste s'exprime sur cette expérience de l'altérité animale et parle d'« hyperactivité, possiblement thyroïdienne », de nervosité « au sens d'un métabolisme accru, d'une impression de puissance, avec en même temps une émotivité très supérieure en raison d'une stimulation des glandes surrénales, de l'hypophyse, qui fait qu'on est très inquiet et très émotif. [...] C'est comme si j'avais momentanément vécu une altérité. »²¹²

Le corps de l'artiste est ici à la fois objet et sujet de la performance qui est littéralement une expérience cherchant à vivre l'altérité équine, non plus symboliquement comme avec les prothèses, mais littéralement, par la mise en jeu du corps à l'épreuve de la science.

Enfin, même si Stelarc dit que « plus [il] réalise des performances, moins [il] pense qu'[il a] un esprit en [lui]²¹³ », c'est là encore à travers ses performances de suspension (III. 40) qu'il a pu découvrir cette absence.

²⁰⁸ David Le Breton, *L'Adieu au Corps*, op. cit., p. 193

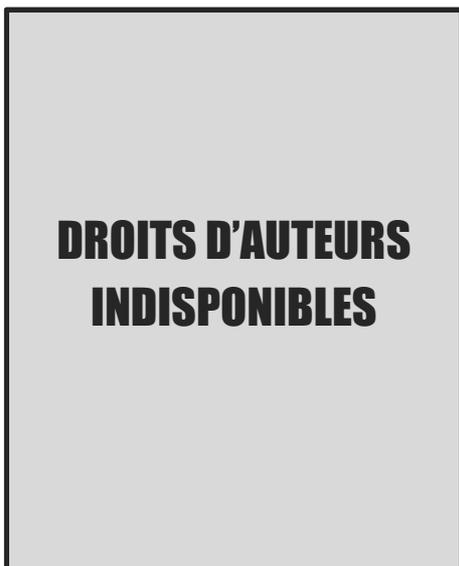
²⁰⁹ Denis Baron, op. cit., p. 76

²¹⁰ La série complète de ces portraits réalisés entre 2010 et 2011 se trouve sur le site de l'artiste. Bryan Lewis Saunders, *Bryan Lewis Saunders*. En ligne : <http://bryanlewissaunders.org/drugs/>

²¹¹ Danielle Birck, « "Que le cheval vive en moi" ou quand l'art contemporain explore "la part animale" », *De Belles choses*, 16 avril 2011. En ligne : <http://debelleschoses.com/2011/04/16/%C2%AB-que-le-cheval-vive-en-moi-%C2%BB-ou-quand-l%E2%80%99art-contemporain-explore-%C2%AB-la-part-animale-%C2%BB/>

²¹² *Ibidem*

²¹³ Marco Donnarumma, « Fractal Flesh – Alternate Anatomical Architectures : Interview with Stelarc », *CEC (Communauté Electroacoustique Canadienne)*, 2012



III. 39 : Bryan Lewis Saunders, *Portrait sous drogue (haschich)*, 2010-2011



III. 40 : Stelarc, *Ear on arm suspension*, 2012.
Photographie de Rainer Linz

4.2. UTOPIE DE SOI²¹⁴

4.2.1. LE VISAGE : ENTRE CORPS ET IDENTITÉ

Sans réellement y réfléchir, je focalise une majorité de mes propositions photographiques de corps uniquement en représentant le visage. Que ce soit dans la série *Galatée* ou bien dans *Treillis épidermiques* que nous analyserons un peu plus loin, seul le portrait apparaît. Si vous me demandiez de penser à moi en tant que corps, c'est encore ma tête qui s'imprimerait derrière les paupières. Le choix du portrait s'est donc fait car la tête est assurément la seule partie du corps qui « fait corps » littéralement par sa simple citation, de la même manière que « la tête devient corps²¹⁵ » dans *Prosthetic Head*²¹⁶, projection en images de synthèse de la tête de l'artiste, capable de bouger les lèvres et de parler, de se souvenir de conversations passées, dotée d'une base de données et d'un programme qui lui permettent d'entretenir une conversation, de répondre à des questions ou de chanter.

De la tête peut s'imaginer tout un corps, là où un bras ou une jambe ne saurait apparaître que comme un fragment du dit corps. Nous pouvons aisément imaginer un corps, avec son tronc, ses membres, à la simple vue d'un visage, alors qu'une main ou un genou ne nous permettra pas de figurer un visage. C'est que nous n'accordons pas de réelle valeur d'identité à ces parties du corps, nous ne faisons pas de

²¹⁴ Ce titre est celui de la conférence de Philippe Liotard lors de la convention de tatouage à Montreuil qui a eu lieu les 17 et 18 octobre 2015

²¹⁵ Gary Hall et Joanna Zylinska, art. cit., p. 74

²¹⁶ Stelarc, *Prosthetic Head*, 2000

« jambe-robot » lors de la déposition d'une plainte à la police, tout comme nous ne cadrions pas nos papiers d'identité sur le ventre.

« Le visage représente notre rapport au monde, il est le lieu de la reconnaissance et de la légitimité d'être où tout est exprimé.²¹⁷ » « L'image humaine se résume souvent au visage²¹⁸ », il est à lui seul le condensé de notre identité car il contient en son sein une quantité suffisante d'éléments (la forme et la couleur des yeux, le nez, la bouche, la forme du visage, la couleur des cheveux, leur texture, des boutons, des grains de beauté, des cicatrices, etc.) nous permettant de distinguer que tel individu n'est pas tel autre. Le visage est la clé de la réidentification.

Mais encore, le visage est avec les mains, la partie du corps la plus exposée à la vue de l'autre. Ce sont les seules parties que nous ne couvrons pas toute l'année, voire même que nous ne devons pas couvrir, dissimuler son visage dans l'espace public est un délit aux yeux de la loi française²¹⁹.

En réalité, je ne me suis pas réellement contenté de capter le visage, j'ai cadré la photographie de telle sorte qu'un buste apparaisse, car le buste est une figure classique en sculpture. Ceci me permet de créer un va et vient entre la captation photographique et la sculpture et de maintenir en surface le mythe référent. En effet, si Nicolas Poussin a fait la part belle à la mythologie en peinture, c'est davantage la sculpture de marbre blanc qui cristallise mon imaginaire quand je pense à Jupiter ou à Artémis. C'est aussi une manière certaine d'affirmer le visage comme métonymie du corps : il ne s'agit en réalité pas vraiment de portrait, mais plutôt de la cristallisation du corps dans le buste, sorte de plein pied condensé, la quintessence du corps.

J'aime ce rapport à la sculpture, et par sculpture j'entends la sculpture classique, celle qui taille dans le marbre pour en dessiner les contours d'un *Hermaphrodite endormi*²²⁰ ou d'un *David*²²¹. C'est en réalité la statue qui me plaît, la représentation, ou plutôt la présentation du corps, car nous pouvons dire avec Alain que « ce n'est certainement pas par la ressemblance vulgaire qu'un buste nous plaît lorsque le modèle ne nous est pas connu.²²² » La statue offre un certain anonymat, et ce n'est plus réellement moi qui est figuré dans la série des *Galatées*, « l'œuvre survi[t] au modèle, [...] elle se suffi[t] enfin.²²³ » Et nous dirons encore avec Alain que « l'œuvre du vrai sculpteur, comme aussi du vrai peintre, doit être réglée d'abord d'après cette remarque évidente, que reconnaître n'est pas connaître.²²⁴ »

Nous pourrions alors soulever un paradoxe entre l'anonymat du buste sculptural et l'identité forte émanant d'un portrait : remplaçons mon visage par celui d'une autre personne, et le sens de l'œuvre n'en sera pas changé pour autant.

4.2.2. SACRÉ VISAGE

S'en prendre au visage c'est illustrer bien plus fortement les changements identitaires que pourraient occasionner les modifications corporelles. « Non, non, pas le visage, non !²²⁵ » s'écrie le public lorsque dans *Le lait chaud*²²⁶, une performance durant laquelle Gina Pane vêtue de blanc s'entaille

²¹⁷ Denis Baron, *op. cit.*, p. 98

²¹⁸ Steven Barnas, préface du livre de Denis Baron, *op. cit.*, p. 19

²¹⁹ Loi n° 2010-1192 du 11 octobre 2010 interdisant la dissimulation du visage dans l'espace public.

En ligne : <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000022911670&categorieLien=id>

²²⁰ *Hermaphrodite endormi*, IIe siècle après J.-C. Marbre. 169 x 89 cm. Musée du Louvre, Paris.

²²¹ Michel-Ange, *David*, 1501-1504. Statue de marbre. 434 cm

²²² Alain, *op. cit.*, p. 138

²²³ *Ibidem*

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ Gina Pane et Effie Stefano, *Performance of concern*, 1973. Cité dans Tracey Warr, *op. cit.*, p. 121

²²⁶ Gina Pane, *Le lait chaud*, 1972. Paris

le dos, puis les joues, s'en prend justement à son visage. « Je touchais là un point essentiel à l'esthétique de la personne²²⁷ », commente-t-elle dans une discussion avec Effie Stefano. Nous sommes en 1973, « le visage est tabou²²⁸ », et de par mon expérience, il me semble que dans notre culture occidentale, nous n'ayons pas fait beaucoup d'avancées de ce côté.

En 2009, un fait divers surgit dans nombre de magazines, tous plus racoleurs les uns que les autres : Kimberley Vlaeminck, jeune fille ordinaire originaire de Courtrai en Belgique, traîne en justice le tatoueur Rouslan Toumaniantz, qu'elle accuse d'avoir tatoué à son insu 56 étoiles sur son visage. Scandale dans les médias et les réseaux sociaux, qui eut des rebondissements puisque la « la jeune fille aux 56 tatouages sur le visage [aurait] menti²²⁹ » et ne serait donc pas la victime de son bourreau au dermographe. N'en restant pas à son premier trophée, « Rouslan le tatoueur de Kimberly [a] fait une nouvelle victime²³⁰ », en septembre 2015, qui se trouve malgré elle « défigur[e]²³¹ ». Mais est-ce vraiment que cela soit fait à son insu qui choque ? Pas sûr, puisque lorsqu'en 2012 Rouslan tatoue le visage de sa petite amie, volontaire, de son nom en grandes lettres gothiques, c'est là encore une déferlante sur le net qui accuse le tatoueur d'inconscience, et la tatouée renvoyée, encore, au banc des victimes. Tatouer le visage serait-il un crime ? Aujourd'hui, « s'attaquer au visage, le rendre méconnaissable est l'ultime manifestation d'une rupture avec le monde²³² », pourtant, chez les maoris, le moko, ce tatouage facial si caractéristique, est une marque respectueuse permettant d'inscrire dans la société les individus à des rangs élevés²³³, de même qu'au Cameroun du Nord, l'élargissement des piercings faciaux a pour but d'embellir, de valoriser les femmes²³⁴. Si la marque faciale a dans ses origines anthropologiques la vocation de créer de la figure, de différencier l'homme de l'animal, aujourd'hui elle prend un sens contraire : elle défigure, elle fait perdre de son humanité à son porteur.

4.2.3. BAS LES MASQUES !

Le tatouage facial n'est pas un masque, tout simplement parce qu'un masque a pour particularité de pouvoir s'enlever. L'acteur de *kabuki* n'est plus un *oni* une fois qu'il retire son masque, mais qu'en est-il du tatoué ? Qu'advient-il du tatouage lorsque vient le temps de tomber les masques ? Il reste, tout simplement. Il faut bien comprendre que si le tatouage est visible en surface, il n'est pas surface, il prend naissance sous l'épiderme et n'en sortira qu'en utilisant la lame ou le laser. Parce qu'il est définitif, le tatouage ne peut être assimilé au masque, exception faite du maquillage permanent qui détourne le tatouage pour feindre un recouvrement temporaire.

Le visage, au même titre que les mains, s'opposent à d'autres zones du corps puisqu'elles relèvent du public, là où le reste du corps, privé, « ne se dévoile qu'à des proches selon toute une hiérarchie de l'intime aux prises avec le sentiment de pudeur.²³⁵ ». Et même s'il a tendance à se populariser en occident depuis les années 2010²³⁶, le tatouage facial reste très particulier car il « saute littéralement aux yeux d'autrui²³⁷ », soulignant le visage, sa forme, créant une architecture même de

227 *Ibidem*

228 *Ibidem*

229 « La jeune fille aux 56 tatouages sur le visage a menti », *Nouvel Obs*, 21 juin 2009

230 « Rouslan, le tatoueur de Kimberley fait une nouvelle victime », *Le Soir*, 4 septembre 2015

231 *Ibidem*

232 Denis Baron, *op. cit.*, p. 99

233 Lynn Procter, « Les décorations faciales permanentes », *Changer le corps ?*, sous la direction de Stéphanie Heuze. Paris, Éditions La Musardine, 2000, p. 30

234 *Ibidem*

235 David Le Breton, *Signes d'identité, op. cit.*, p. 131

236 Philippe Liotard, « Se tatouer le visage pour se démarquer...quelle banalité », art. cit.

237 Philippe Liotard, « C'est ton vrai visage ? Notes sur le tatouage facial », *Bodies in process – Corps en chantier*, 2015. En ligne : <https://bodiesinprocess.wordpress.com/2015/08/12/0013-cest-ton-vrai-visage-notes-sur-le-tatouage-facial/>

celui-ci, en y créant des lignes, comme cette étoile récemment tatouée sur le visage de Jean-Luc Verna, ou cette ligne verte qui traverse littéralement le visage de Morgan Dubois (III. 41). La marque crée parfois une hiérarchie du visage, l'attention scopique étant focalisée sur une partie seule du visage. C'est ce qui arrive quand nous regardons Jeremy Pauley, ou Maria Spallek (III. 42), dont seule une moitié du visage est marquée.



III. 41 : Portrait de Morgan Dubois par Julie-Marie Gene, 2015



III. 42 : Autoportrait de Maria Spallek, 2014

Me concernant, j'ai commencé à m'en prendre au visage en commençant à orner mon cou de divers motifs emprunts des jeux vidéo, dans la continuité de ce que j'ai fait sur le reste de mon corps. Ce n'est qu'en 2015 que j'ai tatoué une première joue, l'ornant d'un motif géométrique encore une fois inspiré d'un RPG²³⁸, sur lequel se superpose un rouet (III. 43) qui crée du lien avec les personnages que j'ai tatoués sur mon crâne et qui sont tirés du dessin animé de Walt Disney, lui-même inspiré par le compte de Charles Perrault de 1697 : *La Belle au Bois dormant*²³⁹. À la suite de cette première séance avec Bruno, mon tatoueur, je lui ai demandé de tracer 3 lignes horizontales sur l'arête du nez, entre les deux yeux. N'ayant pas de signification particulière, elles font écho chez moi aux scarifications réalisées entre femmes dans certains pays africains, comme le Mali.

Sur l'autre joue, j'ai réalisé une certaine symétrie un nouveau motif géométrique, plus rond, moins rigide, et dans une teinte différente. Une fois encore un autre motif noir s'imprime par superposition au niveau des tempes (III. 44) : il s'agit d'une roue, le manège présent dans toute bonne fête foraine qui se respecte. Ce motif est un lien avec les autres motifs qui se trouvent sur mon crâne, puisqu'il s'agit de personnages issus du jeu vidéo *Final Fantasy VII*²⁴⁰, et que l'on rencontre dans un parc d'attraction (le Golden Saucer) où se trouve... une roue.

²³⁸ Le RPG, ou *Role Playing Game* (« jeu de rôle » en français), est un type de jeu vidéo où l'on incarne un ou plusieurs personnages dont les caractéristiques évoluent durant l'aventure

²³⁹ Pour rappel, dans ce conte, une jeune princesse (appelée Aurore dans la version de Disney) est maudite par une fée de mauvaise augure (appelée Maléfique dans cette même version) qui lui lance un charme mortel : la princesse se piquera le doigt sur un fuseau d'un rouet et en mourra. Heureusement, une fée marraine également présente atténua la malédiction : au lieu d'en mourir, Aurore tombera dans un sommeil centenaire et sera réveillée par le baiser d'un Prince

²⁴⁰ *Final Fantasy VII* est un jeu vidéo japonais de type RPG réalisé par Square Enix, et sorti en France le 17 novembre 1997



III. 43 : Détail des tatouages sur mon visage, profil gauche, 2015



III. 44 : Détail des tatouages sur mon visage, profil droit, 2015

Les marques créent un chemin sur la face, font des appels de phares à nos yeux qui intègrent le tatouage ou le piercing au décryptage du visage. Se superposant à la figure naturelle, l'artificialité des bodmods fusionne avec l'original, tentant de créer un nouvel ensemble unifié. Il reste pourtant irrésistiblement tentant de continuer à différencier ce qui est marque de ce qui ne l'est pas, l'extrême curiosité de chercher à savoir ce qui était avant.

Il faut alors parfois se concentrer pour rechercher de la figure sur un visage couvert de tatouages, retrouver les signes qui nous permettront de réidentifier l'individu en tant qu'individu humain, et non pas qu'en tant que modifié. Faire virevolter les yeux entre les tatouages de Kevin Gates (III. 45) pour remarquer ses yeux bleus ou les proportions de son visage, et il faut se projeter presque dans l'imaginaire pour retrouver de l'humain dans le visage de Mary Jose Cristerna (III. 46).



III. 45 : Autoportrait de Kevin Gates, 2014



III. 46 : Autoportrait de Mary Jose Cristerna, 2015

« Le fait de tatouer des parties du visage visibles en permanence produit *de fait*, une démarcation, même si le fait de se démarquer n'est pas le but recherché²⁴¹ » : il est des modifications qui échappent au corps une fois réalisées, « et s'il m'arrive de me démarquer, c'est sans doute parce que les marques que je porte sur le visage ne sont pas encore tout à fait habituelles...²⁴² » S'il est un masque, le tatouage facial le serait en ce sens qu'il crée une sorte d'anonymat. Un anonymat facilement réidentifiable. Ce qui nous permet de réidentifier un individu, ce sont avant tout ses signes distinctifs : un nez épaté, des yeux profondément bleus, un large front, une petite bouche, etc. Dans le cas du corps modifié, modifié en son extrémité céphalique, ce sont les dites marques qui deviennent signes distinctifs, et ce n'est donc pas tant l'individu que nous identifions, mais les marques qu'il supporte.

Dans une publicité de Dermablend pour du fond de teint²⁴³, Rick Genest apparaît dépourvu de tatouages. Difficile de reconnaître d'un seul coup d'œil celui que tout le monde découvrit sous le nom et l'aspect de Zombie Boy, la peau encombrée d'encre noire figurant des dessins anatomiques ou mortifères. Cette vidéo porte le nom de *Go beyond the cover*, « aller au-delà des apparences » pourrions-nous traduire, ce qui vient à conforter le lien du tatouage avec cette figure du masque, ou bien du costume. Comme une carapace, une façade mensongère dissimulant la vérité du corps et de l'identité, la couverture d'un livre sur laquelle nous ne devrions pas nous baser.

De même, dans *Treillis épidermique* (III. XXXI et XXXII, p. 107-108)²⁴⁴, si le visage est identifiable, il ne l'est que par son contour et le format photographique du portrait, qui induit sa présence ; mais en réalité, rien à part la masse de décalcomanies ne peut nous permettre de réidentifier ce portrait, ce visage, et donc l'individu. En interchangeant le visage, l'effet reste le même, et j'aurais pu procéder à toute une série de portraits de même type, puis les retirer de la vue du spectateur avant de les lui reproposer dans un cadre temporel extérieur ; s'ils seraient capables de reconnaître le portrait, il ne serait pas capable d'en distinguer un d'un autre. C'est bien la marque qui est le support de la réidentification quand elle s'immisce dans le visage.

Mais ai-je constaté tout ceci après avoir marqué de manière définitive mon visage, ou bien appréhendais-je avant toutes ces possibles réactions ? C'est en toute connaissance de cause que j'ai agi. Je savais que l'idée même de pouvoir marquer le corps était une atteinte à la réception de mon corps, et le tatouage du visage est « un acte fondamentalement antisocial qui choque et suscite l'incompréhension des Occidentaux.²⁴⁵ » Comme si tout mon corps pouvait se résumer à mon visage seulement. S'il ne l'est pas, il résume cependant toute mon identité, ma qualité de personne : le *je* réside encore principalement dans le visage, ou plus précisément, il paraît à sa surface.

Aussi, si les piercings, techniquement effaçables, ne m'ont jamais questionné sur mon parcours de mutation corporelle, tatouer le visage a été une étape à franchir, pas après pas. Commencant par un côté du cou, puis l'autre, dans l'appréhension de réactions violentes, notamment dans le cadre professionnel, j'ai ensuite entrepris de tatouer la joue. Parce que Vinz, mon tatoueur habituel, se refuse à tatouer le visage, j'ai dû me reporter sur un autre tatoueur du studio, Bruno, qui élaborait un motif pour moi.

À la fin de la séance, une sensation de plaisir m'envahissait, la satisfaction d'avoir franchi un cap, d'avoir accompli quelque chose. Sentiment décuplé par les allures de *bad boy* que je prenais, le tatouage facial lui étant souvent associé²⁴⁶. Mais le miroir fut vite fatal, s'en prendre de manière irréversible au

²⁴¹ Philippe Liotard, « Se tatouer le visage pour se démarquer...quelle banalité », art. cit.

²⁴² *Ibidem*

²⁴³ Dermablend Professional, *Go beyond the cover*, 2011.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=9mIBKifOOQQ>

²⁴⁴ Nous reviendrons bien assez tôt sur les détails de cette œuvre

²⁴⁵ Lynn Procter, art. cit., p. 30

²⁴⁶ Voir à ce sujet Philippe Liotard, « Tatouage facial : la tradition au service du gang », *Bodies in process – Corps en chantier*, 2015. En ligne : <https://bodiesinprocess.wordpress.com/2015/06/04/tatouage-facial-tradition-gang/#comment-18>

visage, c'était modifier la réception même que je pouvais avoir de moi. Le corps m'imposait un nouveau visage que je n'étais plus vraiment sûr qu'il soit le vrai corps idéal que je cherchais. Une impression de perte de son ipséité, d'un décollement de l'esprit de la peau, que je n'étais plus moi. Mais avec du recul, je sais que ce sentiment de ne pas être soi résultait plutôt du transfert de la crainte de ne plus être le moi que les autres verraient.

CONCLUSION : **AUTOPSIE**

Parce qu'elles contribuent à l'exploration du corps, et plus particulièrement par l'effraction de la peau, cette frontière du dedans et du dehors, les modifications corporelles m'offrent une possibilité expérimentale de me découvrir moi, « comme s'il y avait besoin de se mettre hors de soi pour devenir soi.²⁴⁷ » Moi en tant que corps, mais aussi moi en tant qu'individu. Véritable interface physio-psychologique, la peau devient le médium entre moi et mon environnement.

Déjà Maurice Merleau-Ponty écrivait que « toute expérience interne n'est possible que sur le fond de l'expérience externe²⁴⁸ », qu'on ne peut conceptualiser un intérieur sans son extérieur, et par cette pratique autoplastique, je convoque en mon corps, c'est-à-dire en moi, « la fusion de l'âme et du corps dans l'acte.²⁴⁹ »

Autopsie. « Vu par soi-même ». Étrange mot puisqu'il désigne à la fois le fait de se voir soi-même et celui d'une découverte post-mortem, par ouverture du corps, l'intérieur alors extériorisé. En lien avec *Ce qu'il restera de moi*, nous pouvons dire que l'expérience du corps au travers des modifications corporelles, mais aussi au travers de l'utilisation du corps dans des œuvres, réalise une sorte d'autopsie *ante-mortem*, que je vois par moi-même ce qui compose mon corps, comment il fonctionne et comment je vis au travers de lui, autant en extériorisant ce qui est à l'intérieur, le temps de quelques gestes chirurgicaux, qu'en intériorisant l'extérieur, ramenant du non-moi à l'intérieur du corps.

Cette autopsie d'un genre particulier est ce qui permet de faire le lien entre le moi et le corps. Non pas qu'il n'existait pas avant, mais qu'il n'était pas complètement et entièrement conscientisé.

²⁴⁷ Denis Baron, *op. cit.*, p. 62

²⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945). Éditions Gallimard, Paris, 2005, p. 356

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 114

IDENTITÉ

CHAPITRE 5 :

MOUVANTE

« On t'a vu tantôt jeune homme, tantôt lion ; un jour tu étais un sanglier furieux, une autre fois un serpent dont on redoutait le contact, ou bien encore un taureau armé de cornes ; souvent on pouvait te prendre pour une pierre, souvent aussi pour un arbre ; parfois, empruntant l'aspect d'une eau limpide, tu étais un fleuve, parfois une flamme ennemie de l'onde. »

— Ovide, an 1 après J.-C.²⁵⁰

INTRODUCTION : IMPERMANENCE

« Dans la culture occidentale contemporaine, l'idée que l'apparence physique est l'expression de la personnalité est très répandue²⁵¹ », et les ajouts que sont, entre autres, une coupe de cheveux, un maquillage ou des vêtements influent sur la perception que l'on a de nous. Par exemple, un jeune en survêtements et en baskets inspirera toujours moins de crédit qu'un *salary man* en costume trois pièces et chaussettes assorties. Un maquillage absent sur une femme pourra renvoyer à un manque d'entretien de soi, alors qu'un maquillage outrancier sera synonyme de vulgarité. De même, ce que nous renvoie notre reflet dans le miroir a de l'influence sur ce que nous sommes : se plaire dans son reflet, c'est une première étape dans l'acceptation de soi en tant que soi-même, mais les dérives narcissiques seront autant de signes d'une faille dans l'acceptation et la réception de soi.

Dans le cas du corps modifié, nous nous trouvons devant un corps qui, tel Protée, change de forme, à la fois progressivement vu globalement, mais surtout soudainement si nous le considérons à deux instants *t*. C'est l'« effet avant/après » qui fait qu'un individu peut être si différent à deux instants définis, si bien que nous sommes en mesure de nous demander s'il est toujours lui, ou si au contraire il ne devient pas plutôt lui-même, c'est-à-dire son véritable lui, déplacement d'une identité presque triviale à une ipséité qui au contraire s'acquiert par le sacrifice du corps à l'art des modifications.

Comment appréhender les changements d'apparence d'un individu quand ceux-ci sont radicaux et soudains ? C'est là l'interrogation que soulève le corps modifié : sommes-nous toujours nous, ou plutôt le même nous, une fois que nous avons modifié radicalement notre corps ? Dans ce chapitre, nous explorerons un peu plus les liens entre le corps et l'identité en sondant les processus de métamorphoses, d'évolution, mais aussi de limites : les limites du corps bien entendu, mais

²⁵⁰ Ovide, *op. cit.*, p. 281

²⁵¹ Lynn Procter, art. cit., p. 30

aussi et surtout mes propres limites. Jusqu'où suis-je prêt à aller pour rendre conforme mon corps naturel à mon corps idéal ?

Nous nous intéresserons alors au parallèle qui se fait entre le corps qui change, soumis à la volonté de l'être, et cette identité, dont nous allons analyser les variations.

5.1. « JE SUIS FAIT DE MES MARQUES »²⁵²

5.1.1. DEVENIR SOI

À première vue, le fait de marquer son corps, de quelque manière que ce soit, montre une volonté de rehausser un soi qui serait comme véhiculé par le corps : modifier son corps et déambuler aux yeux des autres serait presque comme rouler sur les routes avec une voiture *customisée*, histoire d'en imposer au monde, de sursignifier sa présence. Les bodmods, et en particulier le tatouage, seraient alors un moyen de s'identifier, de se revendiquer en tant qu'être, par une différenciation significative de son corps, des marques qui le rendent unique et qui prouvent la capacité qu'ont les personnes modifiées de posséder leur corps de manière inconditionnelle.



David Le Breton :

« Chacun aujourd'hui revendique d'être libre de son corps comme il l'est de la conduite de son existence, le propos revient souvent dans nos entretiens : “ Mon corps est à moi, c'est à moi de décider ce que j'en fais ”. Il est d'autant plus à soi qu'il devient “ décor ”, il représente en quelque sorte l'individu plus que son existence elle-même dans une société qui privilégie l'apparence. L'individu hante la surface de son corps. Pour qu'elle puisse parler favorablement de soi aux autres, il faut la personnaliser. »

David Le Breton, *Signes d'identité*. Éditions Métailié, Paris, 2002, p. 21

Tout comme on marque du bétail pour en assurer la traçabilité, le corps modifié acquiert de nouvelles caractéristiques physiques, qui lui sont propres *a priori*, et qui sont de fait des éléments distinctifs de son corps, au même titre que la couleur de ses yeux ou ses empreintes digitales. Le tatouage, le piercing et la chirurgie deviennent alors un outil de la revendication du soi, une manière de se marquer pour se démarquer, pour créer de l'identité en quelque sorte, tout comme ORLAN a voulu « mettre de la figure sur [son] visage.²⁵³ » Le corps devient un véritable « étendard de soi²⁵⁴ » et est censé refléter matériellement notre identité.

Les marques corporelles sont une manière d'éprouver son identité, de la ressentir, de se sentir différent de l'autre, de se construire en tant qu'individu. « L'épreuve de soi et l'affirmation de soi vis-à-vis d'autrui passent par ce travail de modification du corps²⁵⁵ », c'est une manière de déconstruire un

²⁵² Ce titre est tiré des propos de Lukas Zpira déjà cités, *Supra*, p. 54

²⁵³ ORLAN, « De la self-hybridation aux cellules souches », *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), 1er décembre 2009

²⁵⁴ Philippe Liotard, « Corps en Kit », art. cit., p. 13

²⁵⁵ Philippe Liotard, « Le poinçon, la lame et le feu : le corps ciselé », art. cit., p. 31

corps qui ne nous convient pas réellement, pour se créer un nouveau corps que nous idéalisons. En somme, je m'efforce avec le matériau dont je dispose d'atteindre l'objectif du corps que j'estime devoir avoir, « participer activement, charnellement à l'avènement d'un autre soi²⁵⁶ », tout comme *ORLAN accouch[a] d'elle m'aime*²⁵⁷. C'est pourquoi il n'est pas rare de retrouver tout un vocabulaire de la renaissance chez les modifiés, voir la très récurrente remarque « c'est comme si ça avait toujours été là ». Et c'est le cas en réalité, puisque modifier son corps c'est le rendre conforme à ce que nous sommes réellement.



Lza :

« Je tends à ressembler à ce dont j'ai rêvé. »

Philippe Liotard, « Le poinçon, la lame et le feu : le corps ciselé », art. cit., p. 31

Se modifier c'est chercher à mettre en adéquation son corps avec son soi. Peut-être pourrions-nous parler d'une prolongation à l'âge adulte du moi-peau que théorisa Didier Anzieu et qui établit un système de correspondance entre les fonctions du moi et celles de la peau²⁵⁸, nécessaire au développement de l'enfant « au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même, comme moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps²⁵⁹ », la peau, frontière entre lui et l'autre. Il existe une corrélation forte entre notre psychisme et notre enveloppe charnelle, « la peau [est une] donnée originaire à la fois d'ordre organique et d'ordre imaginaire²⁶⁰ », et quoi de plus normal que de chercher à combler ce déséquilibre.

Mais la marque corporelle n'est pas seulement une affaire personnelle, « selon son degré de visibilité elle entraîne un changement de perception par les autres²⁶¹ ». Cela influe par exemple sur les processus d'individuation et d'appartenance à un groupe : si la quête de soi permet de réduire un écart entre soi et soi-même, elle crée parallèlement une distanciation à l'autre qui doit *subir* les écarts désormais apparents et dont il n'avait pas conscience.

²⁵⁶ *Ibidem*

²⁵⁷ ORLAN, *ORLAN accouche d'elle-m'aime*, 1965. Photographie noir et blanc. 9 x 10 cm

²⁵⁸ « Didier Anzieu nous montre que tout s'organise à partir de la sensation et que le moi peau représente 8 fonctions de la peau (par analogie biologique): 1) La maintenance, proche du holding (tenir) de Winnicott ; cette « fonction sac » contient et retient le bon et le plein des soins maternels et ceci permet l'érection du penser. 2) La contenance, proche du handling (soigner) maternel, permet les jeux entre le corps de la mère et celui de l'enfant et leurs sensations respectives. Ceci a une fonction de marquage de la limite entre le dedans et le dehors. 3) La constance, fonction de protection des agressions de l'autre et des stimuli du monde externe que Freud nomme pare-excitation. Défense contre l'effraction pulsionnelle endogène tout en laissant une place à l'appétit d'excitation. 4) L'individuation. Le Moi-peau permet l'émergence du soi et l'unicité de l'individu. 5) La correspondance. L'inter-sensorialité donne sens. Le Moi-peau est surface reliante. 6) La sexualisation. Les contacts peau à peau avec la mère, les soins maternels préparent l'autoérotisme et le plaisir. Le Moi-peau exerçant la fonction de surface de soutien de l'excitation sexuelle assure une continuité entre les plaisirs auto-érotiques, les plaisirs narcissiques du Moi et les plaisirs intellectuels du penser. 7) L'énergisation. Le Moi-peau sert de recharge libidinale du fonctionnement psychique. 8) La signifiante. Le Moi-peau est le « parchemin originaire » lieu d'inscription et de trace des représentations des premiers signifiants, choses, mots et formations symboliques, comme si le Moi-peau était recouvert de cire. », Guy Lesoeurs, « Analyse d'ouvrage : Le Moi-Peau de Didier Anzieu », *Fédé Psy.* Marseille, Le Paradou, [s.d.]. En ligne : [http://www.fedepsy.fr/resources/Analyse+d\\$27ouvrage_Le+Moi-Peau_Guy+LESOEURS.pdf](http://www.fedepsy.fr/resources/Analyse+d$27ouvrage_Le+Moi-Peau_Guy+LESOEURS.pdf)

²⁵⁹ Didier Anzieu, *Le moi-peau*. Paris, Éditions Dunod, 1985, p. 61

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 3

²⁶¹ David Le Breton, *Signes d'identité*, op. cit., p. 128

5.1.2. INDIVIDUATION ET INDIVIDUALISATION

Le processus d'individuation passe par « une identification dans l'espace, qui consiste à distinguer des corps les uns des autres²⁶² ». L'individu est donc en quelque sorte une donnée numéraire, la distinction d'une des parties d'un tout composé d'une somme de parties semblables. Dans la grande espèce humaine, je me présente donc comme un individu, c'est-à-dire un de ses nombreux éléments qui partagent un certain nombre de caractéristiques identiques.

Mais quand nous identifions un individu en tant qu'il est un individu, nous doublons en réalité le processus d'individuation par celui de l'individualisation : *des individus* est un concept abstrait, tandis que quand nous cherchons à identifier *un individu*, nous avons besoin de réalités concrètes, nous devons le reconnaître, *cet individu*. Non seulement nous identifions l'individu comme étant *un* individu, mais encore, nous sommes en capacité de le réidentifier, c'est-à-dire que nous arrivons à faire d'un individu *cet individu*.

L'individuation est donc une identification diachronique, et plus il y a de prédicats caractéristiques, plus il nous est aisé d'individualiser. En effet, il est plus simple de distinguer deux individus radicalement différents (et pourtant semblables) que de différencier de vrais jumeaux par exemple²⁶³. C'est pourquoi il est en général assez facile de m'identifier dans une foule, puisque je présente un plus grand différentiel physique avec la masse moyenne des individus : des tatouages, des piercings, mais aussi des cheveux roses et les vêtements assortis.

Par ses marques qui le différencient fortement, le corps modifié amplifie ce phénomène d'individualisation et de réidentification, car les marques forment un prédicat fort et visible, voire trop présent. Elles le caractérisent parfois tellement que, d'individu, il peut passer à *individuel* : l'individu modifié se met en marge du groupe d'individus auxquels il est ordinairement censé appartenir, il n'est alors plus *cet individu*, mais *celui-ci*, l'autre tatoué ou percé, perdant au passage un peu de sa personne au profit d'une réification discriminante.

Reconnu comme particulier, l'individu modifié est associé davantage à d'autres corps modifiés auxquels il ressemble, et il finit par se subsumer à une nouvelle espèce : d'individu identifié parmi un groupe d'individus semblables, l'individu-corps modifié s'en détache, il ne fait plus « nombre avec d'autres²⁶⁴ » semblables, et il s'identifie alors comme un individu issu d'une autre « espèce » : « en arborant sa marque, l'individu tend à s'effacer en tant que singularité pour désormais exister comme “tatoué” [ou “percé”]²⁶⁵ ».

5.1.3. LE TRÈS-CORPS

Le corps comme façade identitaire devient donc la prise à différents processus d'identification, autant personnels qu'impactant sur son environnement. En devenant l'accès immédiat à l'individu, le corps apparaît comme un absolu d'identification et d'individuation : l'individu devient identifiable essentiellement par ses prédicats physiques, toute donnée morale ou psychologique passant au second plan.

Nous appelons cette capacité du corps à paraître corps avant tout le « très-corps ». Le très-corps est un corps doublement corps, un corps qui est une entité biologique, mais aussi un corps qui devient identité

²⁶² Julien Rabachou, « Repenser l'ontologie de l'individu à partir d'un modèle pratique », *Philosophie*, 106. Éditions de Minuit, Paris, 2010, p. 61

²⁶³ Stéphane Chauvier, « L'unique en son genre », *Philosophie*, 106. Les Éditions de Minuit, Paris, 2010, p.11

²⁶⁴ *Ibid.*, p.12

²⁶⁵ David Le Breton, *Signes d'identité*, op. cit., p. 130-131

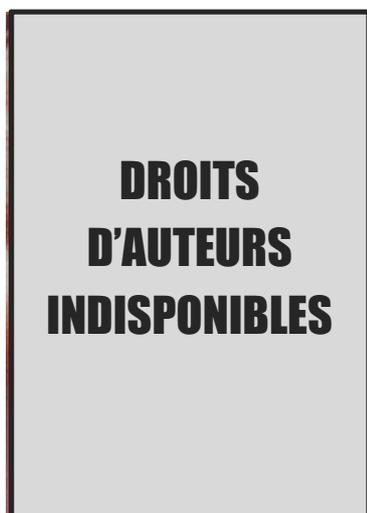
et qui empêche toute transcendance. L'individu peut alors se résumer à sa seule enveloppe charnelle ; la pensée, l'identité, la personne, passent sur un plan second, quand ils ne sont pas complètement occultés dans certains cas.

Mais tous les corps modifiés ne sont pas des très-corps, et il existe une gradation dans la modification. Si la somme des modifications opérées sur mon corps peut sembler excessive pour certains, dans d'autres groupes elle serait dérisoire : qu'est mon travail face aux modifications extrêmes de Mary Jose Cristerna (III. 46, p. XX), déjà citée, élue « femme ayant le plus de modifications corporelles²⁶⁶ » en 2012 ?

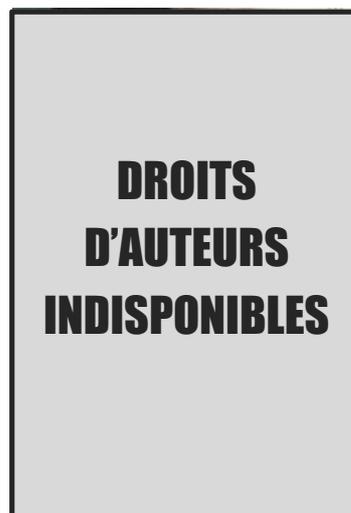
Nous ne sommes très-corps que par rapports à d'autres personnes, ce qui, trivialement, fait que nous pouvons être très-corps par intermittence. Le très-corps est un état du corps et non une réalité immuable : très-corps est un prédicat variable qui est souvent synonyme d'un excès superlatif (« le plus... ») d'un critère corporel. Il ne se juge pas par le corps lui-même, mais dans son rapport à d'autres corps.

Par exemple, le corps de Gina Pane devient très-corps au moment où, dans *Action Psyche* (III. 47), elle s'entaille le corps : d'abord le ventre, traçant une croix autour du nombril, puis en redessinant ses sourcils à l'aide d'une lame de rasoir. La lame devient comme un crayon khôl, permettant de souligner, ou plutôt de surligner le corps, l'arrachant de son état de corps d'une personne, à celui de corps-objet, stagnant dans le regard, et résumé par ces entailles desquelles coule le sang. Même le bandeau qu'elle s'applique sur les yeux ne suffit pas à dissimuler le corps : le sang paraît, le rouge devient couleur du corps, devient le corps, surtout et avant tout.

David Nebreda, souffrant de schizophrénie, s'expose à l'objectif photographique dans une série de portraits qu'il publie dans un livre en couleur, *Autoportraits*²⁶⁷, où il paraît le corps décharné, entaillé et brûlé (III. 48). Des mutilations qui passent presque au second plan tant la maigreur semble enrober le corps de l'artiste. Si sa silhouette affamée nous saute aux yeux comme un très-corps, il est peu à parier que l'artiste se considère lui-même comme corps avant tout, lui qui ne regarde même pas le miroir²⁶⁸, préférant « reconstruire l'autre lui, celui qui ne souffre pas puisqu'il n'existe que sur le papier photographique d'où la douleur est automatiquement évacuée.²⁶⁹ »



III. 47 : Gina Pane, *Action Psyche* (essai). 24-1-1974. Triptyque, 1974



III. 48: David Nebreda, *Autorretratos*, 1989

²⁶⁶ Record obtenu en 2012. En ligne : [http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-body-modifications-\(female\)](http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-body-modifications-(female))

²⁶⁷ David Nebreda, *Autoportraits*. Paris, Éditions Léo Scheer, 2000

²⁶⁸ Anna, Guilló, art. cit., p. 72

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 70

De même, tous les très-corps ne sont pas des corps modifiés : le corps malade, le corps handicapé, le corps obèse, le corps des travailleurs du sexe, le corps des trans, voire même les corps mort, mais aussi le corps musclé, le corps excessivement beau sont des très-corps. Ils sont définissables avant tout par la qualité de leur corps et par leur qualité de corps, indépendamment de leur qualité de personne. Il y a un rapport de quantité et de qualité dans le très-corps, des données élevées au superlatif. C'est toujours *le plus* (« le plus grand », « le plus gros », « le plus modifié », etc.) qui prend le statut de très-corps, et dès qu'un individu *encore plus* (« encore plus grand », « encore plus gros », « encore plus modifié », etc.) apparaît dans le champ de vision, il devient alors très-corps, tandis que l'autre sera « moins » très-corps. Le corps devient essence même de l'identité et se voit réifié.

Le très-corps est identifiable comme un individu, mais nous nous excluons de son groupe d'individus : il est très-corps autant qu'il serait une pomme ou un crayon, c'est-à-dire radicalement différent de ce que nous sommes. Le très-corps est un autre par excellence, celui avec qui nous ne partageons pas de point commun, et avec qui nous ne souhaiterions surtout pas en partager, à moins qu'il ne devienne un idéal de corps fantasmé, une fascination scopique, entraînant une aspiration à vouloir y ressembler, à vouloir devenir ce très-corps. Mais dans ce cas encore, ce corps est relégué à son statut de corps.

5.2. IDENTITÉ ET FORME

5.2.1. MÉTAMORPHOSES

Le propre de la modification corporelle est bel et bien de modifier, et modifier, c'est donner par un geste une nouvelle forme à un objet, c'est réussir à faire plusieurs avec la même matière, mais pas en même temps. Modifier entraîne donc du changement, un changement qui transparaît à même le corps, d'autant plus que c'est un changement voulu et assumé. Or, modifier le corps, opérer du changement, c'est créer de l'écart, notamment un écart à ceux qui n'ont pas changé. Mais c'est aussi créer de l'écart par rapport à soi, puisque s'il est aisé de dire que je suis moi (ce qui est mon identité), difficile avec du recul de certifier que mon corps d'aujourd'hui reflète toujours le même moi du passé. Nous sommes d'accord, ceci peut s'appliquer à tout un chacun qui, regardant des photographies de son enfance, peut observer les différences physiques opérées, d'autant plus grandes que la période qui sépare ces deux états est longue. Mais inutile de préciser que dans le cas du corps modifié, et notamment quand les modifications touchent au visage, siège de l'identité, ces différences apparaissent d'autant plus flagrantes.

Si nous raisonnons par la logique, mon identité peut se définir par le simple fait que je sois moi, car c'est que je sois moi qui me définit en tant qu'individu. Cependant, comme les modifications corporelles suivent un rythme chronologique à caractère définitif, comment savoir si mon corps d'il y a quelques années justifie la même identité que mon corps aujourd'hui ? Ou logiquement résumé : si corporellement mon corps actuel n'est plus exactement mon corps passé, comment justifier que je puisse être encore exactement le même ?

Avec Filipe Drapeau Contim, philosophe, nous dirons que « nous savons que l'identité implique l'indiscernabilité ; or le changement consiste justement dans la variation qualitative d'une même chose au cours du temps²⁷⁰ ». L'auteur, en confrontant les théories de l'endurance et de la perdurance²⁷¹,

²⁷⁰ Filipe Drapeau Contim, *Qu'est-ce que l'identité ?* Éditions Vrin, Paris, 2010, p. 57

²⁷¹ *Ibid.*, p. 57-71



III. XXVII : *Protée : Sanglier*, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs.
13 x 19 cm.



III. XXVIII : *Protée : Serpent*, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs.
13 x 19 cm.



III. XIX : *Protée : Arbre*, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs.
13 x 19 cm.



III. XXX : *Protée : Taureau*, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs.
13 x 19 cm.

avance la théorie que l'identité persiste dans ce sens que nous sommes toujours nous à un instant donné, et que tous ces instants s'enchaînent immuablement. L'identité trouverait donc sa stabilité dans la somme de toutes nos identités ponctuelles à différents instants t . Le corps modifié serait alors une variante du corps naturel, tout comme les fruits évoluent de verts à mûrs, à la différence près que le corps modifié ne suit pas une évolution naturelle, mais impulsée par lui-même. Faudrait-il alors comprendre que nous n'avons pas qu'un seul corps, mais que nous sommes une succession de différents corps qui se succèdent au cours d'une vie, une enveloppe charnelle protéiforme ?

Cette faculté du corps modifié à changer d'états est à mettre en perspective avec le phénomène de métamorphose dont Ovide consacra tout un ouvrage²⁷² : dans les mythologies de tous horizons, dieux et créatures changent d'apparence, se transforment en animaux, en végétaux ou en pierre. Leur destin, leur mythe, est bien souvent étroitement lié à ces mutations, et leur histoire peut bien souvent se résumer à celle-ci : la métamorphose devient alors prédicat identitaire.

Mais c'est encore en Protée que nous trouverons la quintessence de la métamorphose, ce dieu de la mer déjà cité, qui est en quelque sorte le berger de Poséidon, est doté de la faculté de se métamorphoser en ce qu'il souhaite : en animal, en végétal, ou même en un élément comme l'eau ou le feu. Son don de transformation est associé dans la mythologie à la duperie, car également prophète, Protée tente de dissuader ceux qui le questionnent en les trompant par ses multiples formes prises tour après tour. Un jeu qui ne marcha pas sur Méléna, envoyé questionner la divinité marine sous les conseils de sa propre fille Idothée²⁷³.

Ce qui ne garde pas une forme distincte semble comme insaisissable et nous plonge dans une sorte de désespoir à ne pouvoir saisir les détails de ce qui nous est montré. Il en va de même du corps modifié : impossible d'engager un processus de réidentification, chaque forme qui suit étant différente, même sensiblement, de la précédente. L'individu n'apparaît plus changeant, il est changement et ne peut être considéré que dans la somme de ses états successifs.

Dans *Protée*, c'est exactement ce qu'il a été tenté de mettre en valeur, le spectateur se trouvant face à une masse de matière, dont les souvenirs photographiques lui rappellent ce qu'elle a pu être et que vraisemblablement elle ne sera plus jamais exactement, car le travail de la pâte à modeler ne pourra pas parvenir avec exactitude à reproduire une forme déjà réalisée auparavant. Chacune des photographies n'est donc pas à voir comme une sculpture particulière, mais davantage comme un stade d'une sculpture en perpétuel mouvement : la sculpture à un instant t .

5.2.2. « J'IRAI JUSQU'AU BOUT »

« Pourquoi infliges-tu ça à ton corps ? », « Est-ce que tu aimes ton corps ? », sont des questions récurrentes qui peuvent survenir à la vue de certaines modifications, ou plus encore, à la constatation de leur évolution sans borne. Car elle vient de là l'inquiétude du spectacle de la métamorphose : si nous en connaissons le point de départ (et ce à quelque stade de la transformation), dès que nous avons appréhendé le caractère évolutif des modifications, l'esprit est perturbé par l'instabilité du corps qui change, et d'autant plus troublé que nous n'en connaissons pas le point de chute.

Il est bien entendu que tous les corps changent, mais ce selon une chronologie presque identique pour chacun : de bébé nous devenons enfant, puis adolescent et adulte, avant de vieillir et devenir vieillard, et enfin de finir mort. C'est le cycle de la vie que nous avons presque génétiquement intégré, parce qu'il

²⁷² Ovide, *op. cit.*

²⁷³ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* (1951). Paris, PUF, 1991, p. 398

est le même pour tout notre environnement, que ce soit les animaux, les plantes, mais aussi les bâtiments et les objets. Tout est créé, vieillit ou s'use puis meurt ou disparaît.



Christophe Clairet :

« La seule limite, c'est ton imagination. »

Propos postés sur Facebook, 2015

Comme nous l'avons déjà signifié, le corps modifié s'inscrit dans une chronologie qui lui est propre, qu'il peut à tout moment interrompre ou accélérer. Il est possible de couvrir d'encre le corps, partie par partie, de la plante des pieds au bout du nez, tatouer les paupières, tatouer la langue, et même la sclère des yeux. Même complètement submergé par les motifs, il est possible de recommencer, de tout recouvrir et entamer une nouvelle fresque corporelle, presque à l'infini, comme le fait en ce moment Lucky-Diamond Rich, qui d'entièrement encré en noir commence à recouvrir son corps de tatouages en couleurs²⁷⁴. Nous pouvons entailler la chair, l'orner de bijoux de plus en plus gros, et pire, il est possible d'ôter de la matière au corps, enlever doigts et oreilles, pénis et pieds.

Le corps modifié semble connaître une inertie que lui seul peut évaluer, et ne pas pouvoir ne serait-ce qu'estimer la trajectoire que prend la métamorphose, ne pas savoir si son amplitude va augmenter ou diminuer nous laisse dans une situation de désarroi et d'effroi : la « sidération²⁷⁵ ». Pour reprendre le philosophe Pierre Ancet, tel le monstre, le corps modifié projette une ombre sur le regardeur qui va le mettre en échec dans ce regard qu'il porte : « l'impossibilité d'appliquer les catégories ordinaires pour déterminer définitivement ce qui est vu conduit à une série de tentatives avortées qui se succèdent et se subdivisent sans cesse²⁷⁶ ». En somme, le corps modifié sème chez le regardeur une sorte de trouble qui ne lui permet pas d'identifier *tout à fait* ce qui lui fait face, tout en ayant bien perçu qu'il s'agissait d'un semblable « qui appartient à la sphère intime de l'image de soi.²⁷⁷ »

Le cas de Pauly Unstoppable (III. 49) en est un bel exemple puisque comme son nom laisse à penser, aucune limite ne semble se dresser devant lui. À la question « Y a-t-il quelque chose dans le monde qui pourrait arrêter Pauly ? » que lui a posé BME lors d'un entretien en 2006, il répond avec ironie : « On m'a tiré dessus, poignardé, j'ai été renversé par des voitures, je suis tombé du haut d'un bâtiment, [...] Malgré tout, je suis toujours là, donc je suppose que non.²⁷⁸ » Ayant un temps détenu les plus gros stretches nasaux du monde, il les a ensuite retirés, fit de même avec ses piercing buccaux. Il a couvert son corps de piercing et de tatouages, qu'il a recouverts ensuite pour redessiner dessus, mais avec le scalpel cette fois-ci. Il s'est tatoué les yeux, a modifié la forme de ses oreilles, et a récemment décidé d'entailler une hormonothérapie pour s'engager dans une transition de genre. Aujourd'hui, Farrah Flawless (III. 50) semble avoir atteint un corps idéal, « parfait²⁷⁹ », ou du moins s'en être rapproché, puisqu'elle diminue aujourd'hui le rythme et l'ampleur de ses modifications.

²⁷⁴ Shannon Larratt, « Unblacking the Blackest man », *BME*, 8 septembre 2012

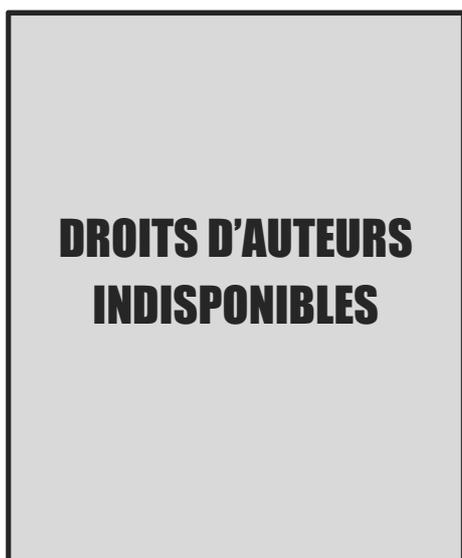
²⁷⁵ Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 29-37

²⁷⁶ *Ibid.*, p.31

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 32

²⁷⁸ RooRaaah Crumbs, « Pauly - The unstoppable », *Modblog (BME)*, 2006

²⁷⁹ « *Flawless* » se traduit de l'anglais par « parfait »



III. 49 : Autoportrait de Pauly Unstoppable, 2006



III. 50 : Autoportrait de Farrah Flawless, 2015

Moi-même je n'ai aucune idée de la finalité exacte de mon corps, bien que j'aie une ligne directrice que j'essaie de tenir. Je me surprends parfois moi-même de l'état actuel de son état : percer le nez, tatouer le visage ou couper la langue n'était pas des projets envisagés au départ. Le projet initial évolue, se développe au fur et à mesure qu'il se réalise, mon corps idéal change au fur et à mesure qu'il devient ce qu'il doit être. L'écart entre moi et moi-même se resserre à chaque modification, mais se déplace un peu plus en même temps. Deux pas en avant, un pas en arrière.

Il est intéressant de se plonger dans le passé, de retrouver des photographies, de les aligner afin de se rendre compte de l'évolution, l'effet avant-après a quelque chose de stupéfiant. Avec les réseaux sociaux et les mœurs qui se libèrent, il est très facile de concevoir qu'un corps puisse se parer de piercing, tatouages et autres chirurgies, mais la vitesse à laquelle un corps, une personne, peut évoluer, laisse un goût d'inattendu. En douze ans désormais, depuis ma première boucle d'oreille à mon dernier tatouage, mon corps n'a eu de cesse de changer, se parant chaque mois de nouveaux dessins, de nouveaux éléments métalliques.

5.2.3. SOCIALEMENT NON-CONFORME

« Est-ce que tu t'aimes ? ». Ce glissement syntaxique qui remplace « ton corps » par « tu » démontre bien que le corps et le soi ont bel et bien fusionné comme le pense Stelarc. Comme si porter atteinte au corps, c'était porter atteinte à l'âme. « Modifier son corps, c'est modifier sa personne²⁸⁰ », commente Michela Marzano à propos des travaux corporels d'ORLAN, comme si chaque contour du corps était doublé d'un contour du *moi* (le moi-peau). Modifier son corps c'est non seulement modifier notre perception de celui-ci de l'intérieur, mais aussi la perception que les autres en ont, que ce soit visuellement, tactilement, ou même conceptuellement. « On vous laissera presque tout faire tant que ce n'est pas physique.²⁸¹ ». Car derrière chaque modification se cache un geste fort de sens, dont certains plus que d'autres (comme inciser ou percer) et les arborer, c'est forcer le regardeur à réaliser des va et vient entre le corps modifié qu'il constate, et les causes de la métamorphose, ces causes voulues,

²⁸⁰ Michela Marzano, « Ceci est mon corps : ORLAN ou de l'identité incertaine ». Dans *Cités*, 2005:1 (« Refaire son corps »). PUF, Paris, 2005, p.89-101

²⁸¹ V. Vale et Andrea Juno, art. cit., p. 14

provoquées, alors que la science n'a de cesse de vouloir corriger tout écart du corps normé. Le bodmodé se déplace de l'homme qui corrige la nature à celui qui défie celle-ci (tel Prométhée) pour la surpasser, ou *a minima*, la dépasser, c'est-à-dire, réaliser à son encounter ce qu'elle n'avait pas prévu.

La question peut alors se poser sur les motivations qui peuvent pousser une personne à modifier son corps. Quelle est cette volonté de vouloir contraindre la chair, moyennant douleur parfois, pour de simples effets esthétiques, presque ornementaux ? C'est que justement il ne s'agit pas que d'ornement, il s'agit réellement d'une quête de soi, un parcours qui emprunte des sentiers qui dévient assurément de la grande route commune des normes sociétales.

Faisant partie du quotidien, je ne fais jamais réellement attention à mes marques : si elles m'obsèdent dans leur planification, si je m'impatiente lors de leur réalisation et si je m'extasie devant le résultat à peine terminé, quelques minutes suffisent pour que je les oublie. Elles font partie de moi, elles sont moi. Et si pour France Borel le tatouage « costume la peau²⁸² », pour moi il est ma peau. C'est d'ailleurs pour cela que je ne vois pas d'objection à avoir le crâne complètement tatoué alors même que les tatouages sont désormais recouverts par mes cheveux. Il n'existe pas de distinction du tatouage en tant que motif distinguable individuellement, il s'agit plutôt d'un *pattern*²⁸³ imprimé sur le tissu dermique. Ce sont davantage les autres qui me rappellent la présence de ces marques, soit en me questionnant sur elles, soit par leurs réactions, tantôt curieuses (chuchotement à un ou une amie, prise discrète de photographies à l'aide d'un *smartphone*), tantôt moqueuses voire violentes. L'individu modifié devient alors le défouloir de peurs irrépressibles et incontrôlées²⁸⁴, et c'est pourquoi j'ai inconsciemment adapté mon comportement à diverses situations du quotidien, car nous pourrions dire avec Lukas Zpira que « ce je(u) est effectivement une recherche de limites personnelles et à travers celles-ci un flirt avec celles de notre société.²⁸⁵ »

Aussi, comme d'autres corps modifiés, je sors toujours avec de la musique sur les oreilles pour ne pas entendre les réflexions, insultes, ricanements, ou même interpellations empreintes de curiosité envahissante (« Tu les as fait où tes tatouages ? », « Ça ne fait pas mal tous ces piercings ? », « Tu en as partout ? »). J'évite de croiser les regards des personnes que je croise, ce qui m'évite de m'apercevoir que l'on m'observe avec insistance. Cependant, quand je me déplace accompagné (et que je n'écoute donc pas de musique), les autres membres du groupe me font remarquer tous les regards insistants.



Anthony Green :

« Chaque personne a un regard différent. Une réaction différente. Ça peut aller du simple regard, à la critique, positive ou négative, pas très discrète bien souvent. D'autres se moquent, explosent de rire bêtement et sans retenue. [...] Tous ces regards, je les avais anticipés bien longtemps auparavant, tout comme le fait que mon apparence me ferme des portes dans le milieu pro. C'est une fatalité, je savais très bien dans quelle direction je m'engageais. »

« Entretien avec Anthony Green », 22 janvier 2015. Annexe 7, p. 184

²⁸² France Borel, *op. cit.*, p. 56

²⁸³ En graphisme, le *pattern* désigne un motif susceptible d'être reproduit, par exemple pour un pavage

²⁸⁴ Par exemple, le cas de Calvin Nicol (Andrew Seymour, « "They pretty much just called me a freak with horns": assault victim believes attack a hate crime », *Ottawacitizen*, 15 novembre 2014

²⁸⁵ Lukas Zpira, « Manifeste du body hacking », *Lukas Zpira*, 2010. Annexe 6, p. 179

Avoir un corps fortement modifié, cela traduit également une difficulté d'accès à l'emploi, au logement, à la santé, car comme le soulignent Philippe Liotard et Denis Baron, les modifications corporelles relèvent du « non-conformisme, voire [de l']anticonformisme²⁸⁶ », et « les pratiques qui ne s'appliquent pas à des critères sociaux ou à des fins utilitaires ne veulent pas être prises en compte ou sont même rejetées.²⁸⁷ » Même si cela n'est plus obligatoire, je mets toujours une photographie sur les curriculum vitae que je transmets afin d'éviter des entretiens d'embauche où ce détail serait disqualifiant. L'accès aux administrations est perturbé par toute la symbolique culturelle que renvoient le piercing et le tatouage, car s'ils quittent leur prédisposition punk, « c'est-à-dire une quête du mépris de la part de la société²⁸⁸ », les modifications demeurent encore comme le stigmate spectral des marginaux : les prisonniers, les marins, les personnes de mauvaises mœurs. Ce n'est pas pour rien que de nombreuses personnes modifiées officient aujourd'hui dans le monde des modifications corporelles, dans le « milieu » : tatoueurs, pierceurs, bodmoders, sont des métiers privilégiés où les bodmods ne seront pas, de fait, discriminés. Si je n'ai pas choisi cette voie, je n'en reste pas moins sur un chemin particulier qui est celui des Arts plastiques...



Sarah Bizarra :

« Si tu peux faire ton boulot, tu peux faire ton boulot, que tu aies des tatouages ou non. »

Entretien avec John O'Donnel, 2014

Ce lien entre condition sociale et modifications du corps n'est pas nouveau en soi, les enfants de la tribu des Mangbetus au Congo voyaient leur crâne déformé jusqu'encore la première moitié du XXe siècle. Ceci constituait un signe distinctif de cette tribu, et avoir un crâne dolichocéphale devenait un critère inclusif²⁸⁹. Pareillement, chez les Olmèques, on creusait le sommet du crâne des enfants en signe de reconnaissance d'une classe supérieure²⁹⁰.

Aussi, si les modifications du corps étaient un moyen de rassembler des êtres au sein d'un même ensemble, il semble qu'aujourd'hui, dans notre monde occidental et contemporain, la modification corporelle ait pris un sens contraire, celui d'exclure de la société. Mais ceci peut aussi s'expliquer par le fait que la modification corporelle est synonyme aujourd'hui davantage d'individualité (le besoin de devenir original, de construire *son* image), alors qu'aux origines elle était un dictat esthétique auquel il fallait se conformer pour être reconnu comme *alter ego*.

5.3. DISPARAÎTRE

5.3.1. UN PERSONNAGE

La marque corporelle, le tatouage en première ligne, est-elle réellement une sorte de *faire-valoir* du corps, comme un cadre baroque donnerait du corps à un tableau ? Si je veux bien admettre que

²⁸⁶ Philippe Liotard, « Corps en Kit », art. cit., p. 13

²⁸⁷ Denis Baron, *op. cit.*, p. 83

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 48

²⁸⁹ Cathie Spieser et Pierre Sprumont, « La construction de l'image du corps de l'élite égyptienne à l'époque amarnienne », *Bulletins et mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 16 (3-4), 2004.

En ligne : <http://bmsap.revues.org/3983>

²⁹⁰ France Borel, *op. cit.*, p. 75

quelques marques donnent de l'identité, de la figure à un corps, je pense au contraire qu'une marque trop présente (car tatouée sur le visage par exemple) ou en trop grande quantité entraîne au contraire une dissolution de l'identité. Combien de fois en effet ai-je plus entendre que je faisais penser à un « personnage » comme ceux présents dans les bandes-dessinées ou les dessins animés ?

Un personnage c'est avant tout une image, réelle ou fictive, mais toujours résumée par un détail qui la compose, ou réduite à ce détail. Plus clairement, être un personnage c'est adopter un rôle, ne pas être soi-même, et donc ne pas avoir d'identité propre. Se modifier ce n'est alors plus une couche de maquillage qui va dissimuler des défauts ou rehausser certains détails du corps, mais une façade, un masque intégral derrière lequel l'individu disparaît. D'ailleurs comme nous venons de le dire, pour certains le tatouage est tel un costume, renvoyant l'individu aux rangs infinis des personnages fictifs qui ne brillent que pour leurs caractéristiques physiques et le souvenir imagé qu'ils nous laissent.



III. 51 : Marcel Duchamp en Rose Selavy, portrait par Man Ray, 1920

Ce point soulevé du personnage nous fera aussitôt penser à Rose Selavy de Marcel Duchamp (III. 51), ce personnage féminin qu'il crée en 1920, inspiré des divas des années 20, comme Mistinguett ou Joséphine Baker, qui incarnent un certain stéréotype de la femme des années folles, aux tenues et coiffures singulières, empreint d'un renouveau de la culture populaire de ce début de siècle. En 1921, il incarne cette Rose Selavy dans une série de portraits en noir et blanc, tirés par Man Ray. Travesti, Marcel Duchamp incarne son alter-ego féminin, vêtu d'un manteau de fourrure, d'un couvre-chef bombé significatif de ce début de XX^{ème} siècle, qui laisse apparaître des cheveux bouclés et gominés. L'ensemble obtient cohérence par un maquillage fin des yeux et des lèvres, rapprochant encore Rose Selavy des stéréotypes féminins de son époque.

Véritable icône en harmonie avec son époque, le personnage de Rose Selavy obtient légitimité de son existence au travers de la photographie. De plus, elle prend vie également dès 1922 au travers des textes de Robert Desnos, écrivain, auteur de *Chantefables et Chantefleurs*²⁹¹ dont la *Fourmi* perdure dans nos mémoires²⁹². Elle est, en effet, le personnage principal d'aphorismes surréalistes écrits sous forme de contrepèteries²⁹³.

C'est donc en tant que protagoniste littéraire que Rose Selavy traverse le temps, acquérant ainsi sa propre identité, différente de celle de son auteur, qui est aussi paradoxalement son incarnation.

Marcel Duchamp est Rose Selavy, tout comme Rose Selavy est Rose Selavy de par elle-même, à l'instar de Mistinguett qui est également dans la même posture de dichotomie identitaire, puisqu'elle n'est qu'un personnage incarné par Jeanne Bourgeois.

Pouvons-nous réellement considérer que les marques corporelles contribuent à une telle dichotomie identitaire ? Est-ce que le corps naturel devient le corps idéal, ou bien est-ce que le corps idéal s'enfile-t-il comme un costume sur le premier ? En cherchant à « échapper à l'indifférence²⁹⁴ » par la revendication de soi à la surface du corps, ne procédai-je donc pas, au contraire, à dissimuler ce que je suis derrière ces marques ?

²⁹¹ Robert Desnos, *Chantefables et chantefleurs*. Éditions Grond, Paris, 2010

²⁹² « Une fourmi de dix-huit mètres Avec un chapeau sur la tête Ça n'existe pas, ça n'existe pas »

²⁹³ Comme « Rose Sélavy affichera-t-elle longtemps au cadran des astres le cadastre des ans? », dont une partie sera reprise en 1930 dans le recueil *Corps et Biens* où Robert Desnos rend hommage à son inventeur : « Rose Selavy connaît bien le marchand du sel »

²⁹⁴ David Le Breton, *Signes d'identité*, op. cit., p. 22



III. XXXI : *Treillis épidermique*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, tatouages Malabar ©. 30 x 45 cm.



III. XXXII : *Treillis épidermique*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, tatouages Malabar ©. 30 x 45 cm.

Nous pourrions également pousser la réflexion un peu plus loin en se demandant si Rose Selavy existe vraiment, ou non. Pouvons-nous considérer que Rose Selavy existe au-delà des photographies de Man Ray, au-delà des textes de Robert Desnos ? Bien que disposant d'une identité propre, il est difficile de considérer que cette identité est indépendante des media sur lesquelles elle figure. La photographie comme *mimesis* est un concept bouleversé, puisqu'elle reflète bien une réalité, mais la question reste de savoir si la réalité est vérité ou mensonge. C'est une question que j'ai en quelque sorte réglée dans *Saturne dévorant un de ses moi*, cette série photographique au travers de laquelle j'ingurgite mon portrait imprimé sur du pain azyne : en le dévorant, je le reconnais comme réellement moi, décidant de me réapproprier ce que je suis.

Pourtant, dans la série *Galatée* je me soustrais à un personnage mythique. Il s'agit ici de trois images qui sont en réalité des portraits fictifs dans lesquels j'incarne ma propre version de la statue. C'est-à-dire que Galatée c'est moi, tout comme en même temps ce n'est pas vraiment moi. Un peu comme Cindy Sherman et ses innombrables photographies sans titre où « elle compose des portraits de personnages fictifs dont elle joue tous les rôles, à moins que ce ne soient de faux portraits d'elle-même. [...] Paradoxalement, il ressort de cette multiplicité de personnages une impression de perte d'identité, de dissolution de la personne de l'artiste.²⁹⁵ »

5.3.2. TREILLIS ÉPIDERMIQUE

C'est ce phénomène d'effacement derrière la marque, et en particulier derrière le tatouage que j'ai voulu mettre en exergue dans *Treillis épidermique*. Ce travail plastique sur photographies numériques cherche à rendre compte de la dissolution littérale du visage, incarnant l'identité, sous l'accumulation de marques superficielles que sont les tatouages. D'après de simples portraits, j'ai travaillé sur l'objet-photo en recouvrant le visage de tatouages temporaires que l'on trouve dans les chewing-gums de la marque Malabar©. Si j'ai opté pour les tatouages des chewing-gums, c'est bien entendu parce qu'ils sont très simples à manipuler pour rendre compte du tatouage sur un support papier, mais ils sont également intéressants car ils reflètent une esthétique contemporaine du tatouage : objet de consommation, ils sont à l'image de ce qui se vend bien, c'est-à-dire de ce qui plaît particulièrement. Si ici les motifs sont exclusivement textuels, ils auraient pu être tout autres dans quelques mois ou l'année passée.

Le visage, ou plutôt le portrait ainsi ornementé, il n'est plus possible de discerner quel individu se trouve sous la marque. Le tatouage passe de révélateur de détails, attirant l'attention sur des zones du visage (comme c'est le cas également dans la *Galatée tatouée*), à une espèce de masse engloutissant littéralement le visage sous la matière. Cette œuvre est une sorte d'illustration des propos de France Borel qui analyse : « Le tatoué attire le regard sur lui et simultanément le détourne.²⁹⁶ » Le cliché final offre en effet un détournement de l'identité, puisqu'il n'est plus possible de discerner les traits de la personne. Le tatouage procède à une sorte d'anonymisation paradoxale, puisque si le corps dénote de la masse par sa particularité, il le fait au détriment de la personne qui devient alors un personnage. C'est une progression vers le très-corps préalablement décrit qui s'hyper-différencie en se recouvrant de matière. Seuls peuvent permettre de différencier les portraits les contours de chaque visage, la coiffure ou les épaules du buste, mais encore devrions-nous pouvoir les comparer les uns les autres. Pris séparément, chaque portrait n'est alors reconnaissable qu'en tant qu'œuvre de la série, mais plus en tant qu'individu.

²⁹⁵ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles : l'Art contemporain et l'intime*. Éditions Scala, Paris, 2004, p. 97-98

²⁹⁶ France Borel, *op. cit.*, p. 170

Dans les *Dissolutions*, une série de portraits encore en cours où, par le truchement du tissu (III. XXXIII) ou de cheveux synthétiques (III. XXXIV), les contours de l'être se fondent dans la couleur rose et s'effacent au profit de celle-ci, j'ai encore procédé à des recouvrements de visage, cette fois directement sur le corps et non plus sur le support photographique : le portrait se dissout alors totalement dans son environnement comme le corps de Liu Bolin disparaît sous la peinture sur son corps imitant parfaitement son environnement (III. 52).



III. 52 : Liu Bolin, *Tempio di Apollo, Pompéi*, 2012

Comme chez l'artiste chinois, le corps ne disparaît pas complètement de l'image et il reste perceptible par ses propriétés volumiques, en cherchant les détails qui font qu'une forme se détache du fond. Si au final nous percevons la forme, nous ne sommes plus en capacité de voir l'individu, c'est-à-dire voir ce qui permet de différencier cet individu d'un autre.

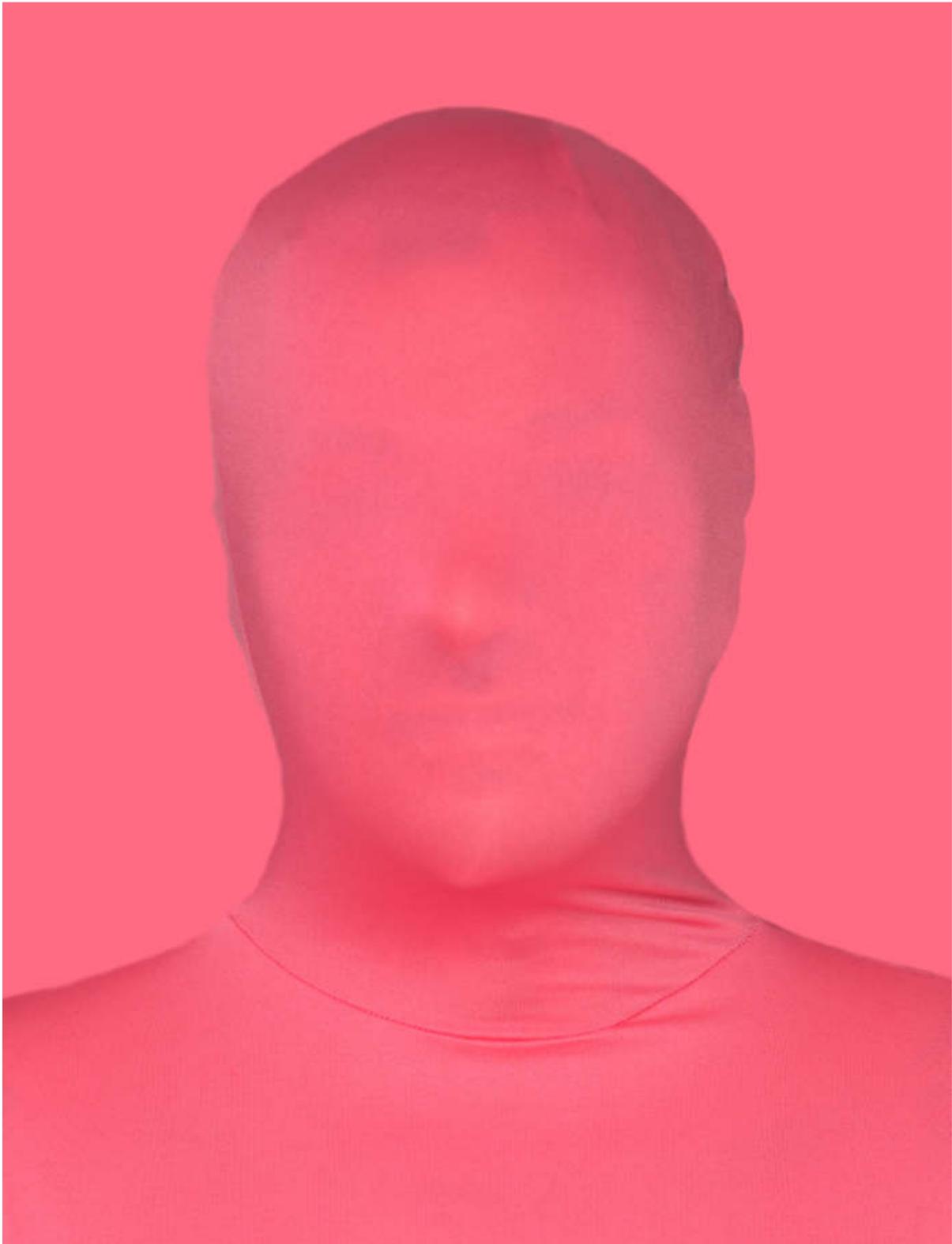
CONCLUSION : CE QUE MODIFIE LA MODIFICATION

Si l'identité est très en lien avec la forme qu'elle identifie, elle transcende aussi ce concept même de forme. Ainsi, même au travers de toutes ces métamorphoses, l'identité persiste et reste identique, car les mutations du corps par les bodmods ne sont pas un décalage de la forme par rapport à l'identité, mais la rectification de cet écart.

Ainsi, modifier le corps, c'est bien au contraire confirmer son propre soi en tant qu'il est bien soi-même (l'ipséité). C'est la modification qui permet en réalité la stabilité de l'individu : transformer pour devenir et rester soi-même.

Cependant, nous révélons ici de manière très marquée un élément qui influe grandement dans le rapport identité/corps : l'autre. En effet, si l'ipséité perdure, la perception que les autres ont du corps modifié peut varier avec ces dites modifications. Nous avons décrit le très-corps, ce rapport entre un corps et un autre, régi par la forme unique du corps qui devient prédominant à la personne (un corps-identité), et nous avons présenté le phénomène de dissolution par la marque. Ce que modifient les bodmods, ce n'est pas l'identité en tant que telle, mais le processus d'individuation et de réidentification chez l'autre. Me modifier ce n'est pas modifier moi *pour moi*, c'est modifier moi *pour l'autre*, non pas que je réalise cet acte dans ce but, mais qu'au final, c'est bien dans cette interaction que se révèle la modification. Si altération de l'identité il y a, elle prend source non pas dans la modification du corps, mais dans la réception du corps nouvellement modifié par l'autre. Conséquence directe de ce phénomène : je dois adapter ce que je suis, mon moi, à ce décalage qui se crée avec l'autre.

Nous devons donc désormais aborder ce décalage, cet écart, un écart qui influe sur l'identité, qui devient identité, une identité de l'écart. Et c'est dans la figure du monstre que nous allons trouver nos réponses.



III. XXXIII : *Dissolution #1*, 2016. Corps, lycra rose. Tirage argentique couleurs. 45 x 60 cm.



III. XXXIV : *Dissolution #2*, 2016. Corps, cheveux synthétiques roses. Tirage argentique couleurs. 45 x 60 cm.

CHAPITRE 6 :

UNE IDENTITÉ DE L'ÉCART

« Nous l'appelons " monstre " un peu faute de mieux, non pas tant pour donner un nom, que pour assigner une sorte d'identité à ce corps de nulle part et qui rompt la lignée. « Monstre » : idéalement ce mot vaut toutes les descriptions, c'est-à-dire se suffit à lui-même en rendant la description inutile. »

— Bertrand Nouailles²⁹⁷

INTRODUCTION : CE QUE L'ON MONTRE

Comme le précise Philippe Liotard dans de récentes notes mises en ligne, ce n'est pas les objectifs recherchés par l'individu dans le fait de marquer son corps qui font qu'il va se démarquer ou non : il est des modifications corporelles comme celles qui touchent aux mains ou au visage qui échappent au corps modifié²⁹⁸. Le corps modifié en tant qu'il est une œuvre répond alors au propos de Marcel Duchamp qui dit que « c'est le regardeur qui fait l'œuvre²⁹⁹ », chose que nous avons déjà abordée en définissant le très-corps, puisque nous ne sommes très-corps qu'en rapport à d'autres corps. Le corps modifié se démarque des autres corps car il représente un écart : non seulement un écart par rapport à la nature (puisque le corps biologique est agrémenté d'artifices), mais aussi un écart par rapport à l'autre, ou encore un écart par rapport à lui-même, puisque si toutes ces interventions sur la chair ont pour objet de réduire un écart au corps idéal, c'est qu'il est bien sous-jacent que cet écart existe. C'est dans la figure du monstre que nous retrouvons ce rapport à l'écart : « écart par rapport aux productions régulières de la nature à partir desquelles la raison a postulé la présence d'un ordre régi et assuré par des lois³⁰⁰ », décrit notamment par les tératologues Étienne et Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, mais aussi une sorte d'altérité absolue, ce corps qu'on pourrait être, mais qu'heureusement nous ne sommes pas, et dont Pierre Ancet a décrit la phénoménologie.

Étymologiquement déjà, le monstre est lié à son rapport au regard du spectateur, puisque les origines du mot « monstre » remontent au latin « *monstratum* », « ce que l'on montre ». « Est monstre ce que l'on *montre*, ce que l'on désigne du doigt, faute de pouvoir compter sur le langage, soudain mis

²⁹⁷ Bertrand Nouailles, *Le monstre ou le sens de l'écart. Essai sur une philosophie de la vie à partir des leçons de la tératologie d'Etienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*. Philosophie. Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2012, p.8

²⁹⁸ Philippe Liotard, « Se tatouer le visage pour se démarquer...quelle banalité », art. cit.

²⁹⁹ Marcel Duchamp. Conférence autour de l'œuvre *Fontaine* de Marcel Duchamp, 1965

³⁰⁰ Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p.27

en échec par cette aventure improbable du regard.³⁰¹ » C'est comme si l'essence même du monstre ne résidait pas dans le monstre lui-même, mais davantage dans l'interaction visuelle qui s'opère entre lui et un regardeur³⁰².

« Il n'est de monstre que par l'effet qu'il produit, non par définition³⁰³ », des effets qui sont par ailleurs non maîtrisés, et non maîtrisables. Encore, France Borel déjà écrivait que « s'en prendre au corps — l'inciser, l'amputer, le modeler —, c'est en faire une forme monstrueuse³⁰⁴ », c'est-à-dire que le monstre ne réside pas seulement dans le résultat, mais bel et bien déjà dans l'acte de modification de la forme du corps. Le corps modifié, en tant qu'être monstrueux, n'est que le paraître de comportements, d'une personnalité, d'une intelligence monstrueuse, en amont du résultat. Devenir un monstre corporellement est indissociable d'un monstre intériorisé et invisible qui transparaîtrait, par ses métamorphoses, au travers de la chair tangible.

Comment se construit une identité « monstre » du corps modifié par rapport au regardeur, et comment cela se traduit-il dans son statut d'œuvre artistique en rapport avec des regardeurs ? Pour répondre à cette question, nous allons décomposer le problème en prenant déjà en compte le corps modifié en tant qu'il est un individu modifié, c'est-à-dire que nous prendrons le point de vue de l'artiste en tant que personne. Puis nous questionnerons le corps modifié en tant qu'œuvre exposée au public afin d'apprécier les rapports qu'il entretient avec le regardeur dans un contexte artistique. Enfin, nous tâcherons de créer des parallèles entre artiste, œuvre et monstre, à travers nos réalisations plastiques qui convoquent ces trois aspects du corps modifié.

6.1. LE CORPS MODIFIÉ EST UN MONSTRE COMME LES AUTRES

6.1.1. DES MONSTRES, DES DÉFINITIONS

Isidore Geoffroy Saint-Hilaire a tenté de définir objectivement et scientifiquement le monstre biologique — et ce alors que « le monstrueux déjoue les classifications³⁰⁵ » — l'incorporant dans une classification du monde vivant selon trois ordres qu'il aura constitués et hiérarchisés³⁰⁶. Dans cette immersion de la science dans l'explication du monstre, ce sont tout un tas de croyances qui s'évanouissent : « le *lusus naturae*³⁰⁷ n'est plus considéré comme un être maléfique, produit de la sorcellerie ou fruit du péché : il est jugé digne de faire l'objet d'études scientifiques et taxinomiques.³⁰⁸ » Mieux encore, elle contredit cette notion d'erreur de la nature : les monstres « ne sont pas contre-nature,

³⁰¹ Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 15

³⁰² Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p.314

³⁰³ Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 3

³⁰⁴ France Borel, *op. cit.*, p. 24

³⁰⁵ *Ibidem*

³⁰⁶ Les « monstres unitaires autosites », capables de vivre et de se nourrir en autonomie, les « monstres unitaires omphalosites », qui ne peuvent survivre une fois le lien à la mère rompu, et les « monstres unitaires parasites », les plus imparfaits de tous, et qui ne sont que des amas d'os, de dents, de poil et de graisse. Une classification parallèle se fera également pour les monstres doubles « car ils se ramèn[ent] aux monstres unitaires, n'étant rien d'autre que la réunion de deux individus », Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p.236

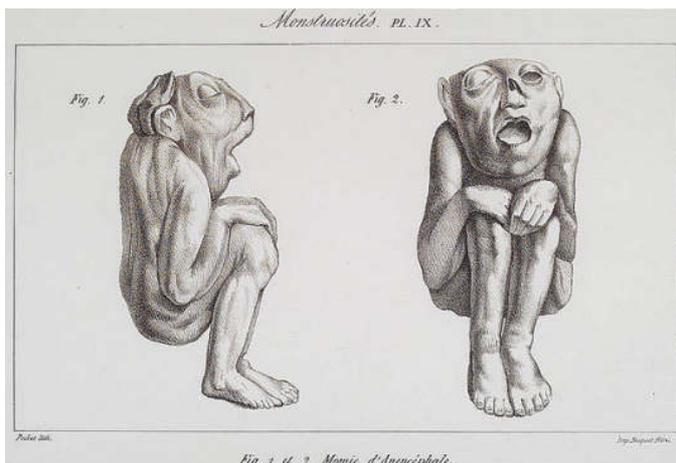
³⁰⁷ Du latin, « erreur de la nature »

³⁰⁸ Robert Bogdan, *La Fabrique des Monstres : les États-Unis et le Freak Show 1840-1940*. Traduit de l'anglais par Myriam Dennehy. Paris, Éditions Alma, 2013, p. 33

puisqu'ils sont de l'écart³⁰⁹ », propos que développe Bertrand Nouailles dans sa thèse de philosophie déjà citée.

Qu'en est-il du monstre dans l'art, c'est-à-dire du monstre créé par l'homme ? Le cas du corps modifié se trouve en effet à la jonction du monstre biologique et du monstre artistique, puisqu'il part du matériau naturel, brut, le corps (mais aussi le *Sans titre* de la série des *Galatées*) pour en faire une sculpture, c'est-à-dire de l'Art. Gilbert Lascault s'intéresse dans son livre *Le Monstre dans l'Art occidental* aux monstres issus d'une création artistique³¹⁰. L'auteur y appréhende le monstre d'une toute autre manière que les Geoffroy Saint-Hilaire père et fils, puisqu'il exclut d'emblée l'ensemble des sujets de recherches tératologiques et leurs représentations mimétiques de son étude, car « le monstre biologique naît du hasard, d'une impuissance de la forme à informer la matière, au contraire la forme *m* créée par la littérature ou les arts plastiques est en général voulue.³¹¹ » Afin de construire son propos sur des bases solides, l'auteur met dès les premières lignes les choses au clair en proposant de s'affranchir du mot « monstre » qui est bien trop connoté pour que nous puissions lucidement en proposer une analyse objective. La « forme *m* » — qui est très vite remplacée par le terme « monstre » — désigne pour l'auteur « les formes imitées de la nature mais qui en diffèrent radicalement³¹² » et qui sont ici encore « comme un écart par rapport à la nature³¹³ ».

Comme les tératologues, Gilbert Lascault propose une classification hiérarchisée non exhaustive des monstres dans l'Art occidental³¹⁴, qu'il divise en deux grandes classes (les « êtres monstrueux³¹⁵ » et le « monstrueux dynamique³¹⁶ »), chacune étant à son tour divisée en ordres, familles et sous-familles.



III. 53 : « Momie d'Anencéphale », planche d'observation tirée du *Traité de tératologie* d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, 1835



III. 54 : Martin Schongauer, *Le Griffon*, vers 1475-1485

³⁰⁹ Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p.413

³¹⁰ En réalité, il parle particulièrement, d'une création artistique relevant de la représentation graphique (peinture, dessin, sculpture) ou littéraire, et qui exclut un grand pan de l'art contemporain. Toutes les analyses et les exemples sur lesquels l'auteur s'appuie n'abordent pas et ne permettent pas d'aborder avec autant de précision des pratiques plus contemporaines comme l'installation ou la performance. Malgré cette restriction, il nous permet néanmoins de nous asseoir sur les apports méthodologiques et théoriques qu'il détaille dans son ouvrage.

³¹¹ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'Art occidental*. Paris, Éditions Klincksieck, Paris, 2004, p. 23

³¹² *Ibid.*, p. 20

³¹³ *Ibid.*, p. 21

³¹⁴ *Ibid.*, p. 116-117

³¹⁵ *Ibid.*, p. 117-162

³¹⁶ *Ibid.*, p. 162-173

Combien me diront que je ne suis point un monstre puisque je ne fais pas peur ou que je n'ai pas l'air méchant. En effet, les définitions usuelles et multiples du monstre en font tantôt une « personne d'une laideur effrayante », tantôt une « personne qui suscite l'horreur par sa cruauté, sa perversité, par quelque vice énorme »³¹⁷, et de ce point de vue, il est vrai — du moins en apparence — que je ne puisse pas rentrer dans ces conceptions morales de ce que doit être un monstre. Gilbert Lascault nous met d'ailleurs en garde quand il écrit que « la forme *m* transgresse les classifications éthiques comme les classifications esthétiques traditionnelles³¹⁸ », et que des créatures pourtant peu effrayantes comme un ange ou une licorne sont elles aussi des monstres. Il nous faut donc savoir ce dont nous voulons parler : dans le cadre de ce mémoire d'arts plastiques, nous devons nous focaliser sur la dimension esthétique du monstre. Nous attarder sur les valeurs de bien ou de mal nous éloignerait premièrement des objectifs visés par cette étude, et secondement, biaiserait l'analyse, puisqu'il est plein de formes monstrueuses que nous n'associerions pas à un caractère mauvais ou à un jugement subjectif de laideur. Contentons-nous de considérer que « le monstre ne laisse jamais indifférent³¹⁹ » et qu'« il est le résultat d'une variation brusque, imprévue, singulière³²⁰ », et qu'en ce sens, il crée cet écart qui nous permet de le classer en tant que monstre.

Si ces deux classifications ont le mérite de mettre de l'ordre dans le vaste monde des monstres, il reste le problème déjà évoqué que le corps modifié, alors qu'il est par définition un monstre, ne trouve sa place dans aucune de ces taxinomies, puisque création de l'homme, c'est-à-dire de la culture, il ne trouve pas sa place dans l'organisation des Geoffroy Saint-Hilaire, et qu'en tant que faisant partie du monde du réel, il s'exclut de l'ébauche de catalogue de Gilbert Lascault.

Nous ne devons pas nous arrêter à ce constat d'échec apparent, car si nous ne rentrons pas exactement dans toutes les cases proposées jusqu'à lors, c'est peut-être que notre *cas* n'a pas été pris en compte dès la conception de ces dites classifications. Que ce soit dans les sciences ou dans l'Art, le monstre est vu comme un écart par rapport à la nature : un écart à ses lois ou un écart à ses représentations. La monstruosité est donc perçue comme un prédicat inné de l'objet défini comme monstre. C'est là sans doute que se pose le problème du corps modifié en tant qu'il est monstre : il se produit un glissement entre ce qui est de l'inné et ce qui serait de l'acquis. Le corps modifié n'est pas un monstre : il devient un monstre.

6.1.2. LE FREAK

Nous pouvons trouver une piste de réflexion dans la figure du freak. Par freak, nous entendons toutes ces personnes qui de par leur différence (souvent raison de malformations tératologiques par ailleurs) furent exposées dans ce qui fut une institution des États-Unis du milieu du XIX^e siècle à la moitié du siècle suivant : les Freak Shows³²¹, un thème qui a été exploité dans le film de Tod Browning, *Freaks* (III. 55), dans lequel de vrais freaks jouent leur propre rôle, et notamment les célèbres sœurs siamoises Daisy et Violet Hilton. Un film qui fut cité dans la quatrième saison de la série américaine *American Horror Story*³²², un des épisodes étant un vif hommage au film de 1932.

³¹⁷ Larousse, « Définitions : monstre », *Larousse*, [s.d.]

En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/monstre/52464?q=monstre#52333>

³¹⁸ Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 24

³¹⁹ Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p.16

³²⁰ *Ibid.*, p.62

³²¹ Les freak shows se sont principalement développés aux États-Unis et leur histoire est retracée dans le livre de Robert Bogdan, *op. cit.*

³²² Ryan Murphy et Brad Falchuck, *American Horror Story : Freak show* (saison 4), 2013

Malgré les différences notables que présentent les freaks avec une norme, être un freak « ne se définit pas par une qualité inhérente à la personne mais par un ensemble de pratiques, une façon d'envisager et de mettre en scène la différence³²³ ». Pour preuve, l'exposition *Freak Show* de Lyon en 2007³²⁴ met en scène des œuvres d'arts « en excluant toute représentation du corps humain³²⁵ », de telle sorte qu'elles soient perçues comme différentes, comme des freaks, juste en modifiant les modalités de leur exposition qui s'apparente d'ailleurs davantage à une exhibition. Être un freak relève donc autant de l'identité affirmée, que de la présentation que nous faisons de soi, ou que d'autres font de vous. C'est pour cette raison que Robert Wadlow, bien qu'il mesurait 2,72 mètres, était un grand homme mais ne fut jamais un géant, car il refusa de se prêter au boniment et à la mise en scène de son personnage³²⁶.



III. 55 : Affiche du film *Freaks*, de Tod Browning, 1932

Même au sein du monstre, quand il est freak, il existe une classification particulière qui le divise en deux grandes catégories : les *born* freaks, ceux dont les différences sont la résultante d'une malformation ou d'une déformation involontaire (tare congénitale, accident), et les *made* freaks, ceux qui par divers artifices vont créer cette différence physique. Tatouages et piercing font partie de ces artifices³²⁷, et dans un passé pas si lointain, nous savons que le corps modifié, comme le corps tatoué du capitaine Constantenus ou du Grand Omi, (aussi connu sous le nom d'homme-zèbre), faisait partie intégrante de la communauté des freaks et étaient exhibés dans les cabinets de curiosités. Le corps tatoué ou le corps percé faisait figure de monstre car « il n'y a de "monstre" que par comparaison. Autrement dit, il est éminemment relatif³²⁸ », et en ce début de XX^e siècle, le tatouage et le piercing étaient exotiques et marginaux, bien loin de leur fréquence actuelle.

Aujourd'hui, nombreux sont les bodmodés qui revendiquent une identité freak, « ils assument la totale responsabilité de paraître inacceptables aux yeux de la société [...], quitte à être un objet de dérision, de moquerie, subissant l'outrage tout en l'autorisant³²⁹ » : si Anthony Green ne s'estime pas assez modifié pour être un freak³³⁰, Mara Airyu Paradoxe n'hésite pas à saluer son réseau social avec la formule « Hello Freakbook ». Dans *Devil Show*, leur version contemporaine du Freak Show, the Enigma et Serena Rose revendiquent leurs modifications corporelles comme associées au monde des freak shows, et ce même au XXI^e siècle !

³²³ Robert Bogdan, *op. cit.*, p. 249

³²⁴ Lionel Mazelaygue, Vincent Pécoil et Olivier Vadrot (La Salle de bain), *op. cit.*

³²⁵ Vincent Pécoil, « The Freak Show, exposer l'anormalité », *op. cit.*, p. 9

³²⁶ Robert Bogdan, *op. cit.*, p. 256

³²⁷ *Ibid.*, p. 20

³²⁸ Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p. 79

³²⁹ Denis Baron, *op. cit.*, p. 149

³³⁰ Annexe 7, p. 185

6.2. L'ÉTANT-MONSTRE

6.2.1. C'EST UN MONSTRE

La définition usuelle du monstre ne peut se faire que subjectivement : « le monstrueux nous apprend moins sur celui qui est désigné ainsi que sur celui qui désigne ainsi. Il qualifie moins un être qu'une réaction face à cet être.³³¹ » C'est ainsi que, comme le développe Stéphane Audeguy, certaines difformités ne relèvent pas du monstrueux : « le monstre n'est pas séparable de son caractère spectaculaire, il est d'abord une passion scopique³³² ». Autrement dit, il ne suffit pas d'avoir été catalogué en tant que monstre par un scientifique ou un théoricien de l'art pour qu'un monstre soit clairement distinguable en tant que monstre par tout un chacun³³³.

Nous voyons alors exactement ce que veut nous expliquer Pierre Ancet quand il écrit qu'« il n'est pas possible d'attribuer réellement un objet à ce concept³³⁴ », car il faudrait que tout le monde ait saisi la teneur de ce concept, et qu'il l'ait saisi de manière uniforme. Dans la réalité des faits, « il n'y a pas de monstre en soi, mais des monstres *pour nous*, dans nos représentations collectives³³⁵ ». Pour vraiment valoir le statut de monstre, il faut non seulement montrer un écart dans l'apparence suffisamment grand pour que nous puissions nous en effrayer, mais qu'en plus cette anomalie résonne en nous comme quelque chose de dangereux ou de difficilement supportable, car nous renvoyant à des peurs personnelles ou bien à une confrontation à une norme dans laquelle on s'inclut.

Comme nous le démontrions avec *Alter/ego*, l'autre nous apparaît comme une *terra incognita* à découvrir et dont nous recherchons dans le corps au travers du regard, mais aussi du toucher, des éléments qui sont semblables à ceux dont nous sommes constitués. Ce phénomène est renforcé par la présence de bruit sur l'image qui nous renvoie à une sorte de décryptage numérique du corps de l'autre, le dépoussiérage de l'image perçue accompagnant l'appréhension haptique du corps.

Ce n'est que lorsque nous reconnaissons *du nous* en l'autre que nous pouvons l'appréhender comme un congénère. Dans le cas particulier du monstre, il est fait un amalgame entre ce que nous reconnaissons de nous en lui, et ce qui fait de lui un être différent en plusieurs points. L'altérité monstrueuse est un semblable, mais un semblable que l'on aurait préféré ne pas reconnaître comme semblable, car il nous renvoie à des possibilités non désirées de ce que nous pourrions nous-même être.

Parlons alors de mon cas, c'est-à-dire celui du corps modifié. Nous l'avons déjà acquiescé, le corps quand il est modifié subit un écart par rapport à la nature, puisqu'en partant d'un corps *naturel*, nous procédons à des variations de son apparence par le truchement de divers artifices définitifs. Cependant, ces modifications sont pour la plupart très répandues, puisque l'homme a depuis toujours modifié son corps³³⁶, et c'est ce commun — même si certains individus poussent la modification à des extrêmes relevant de la monstruosité comme Red Skull ou Mary Jose Cristerna déjà cités — qui pourrait nous pousser instinctivement à exclure le corps modifié de la catégorie du monstre, du moins en partie.

³³¹ Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p.424

³³² Stéphane Audeguy, *op. cit.*, p.65

³³³ Alors la fleur qui développera six pétales au lieu de cinq conformément aux lois de son espèce ne choquera personne ni ne l'interpellera (à part un botaniste aguerrri) et ne rentrera jamais dans la conception collective de ce qu'est un monstre

³³⁴ Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 16

³³⁵ *Ibid.*, p. V

³³⁶ France Borel, *op. cit.*

De plus, « une certaine familiarité avec le monstre peut atténuer son caractère exceptionnel³³⁷ », voire le rendre moins « monstre ».

Mais si le corps est un monstre, c'est avant tout parce « qu'il est aussi et surtout un écart entre une forme et une norme³³⁸ », et en ce sens, nous ne pourrions dire avec certitude que le tatouage ou le piercing soient une norme en soi, même s'ils ont tendance à rentrer dans nos quotidiens³³⁹.

6.2.2. JE SUIS UN MONSTRE

L'*Elephant man* de David Lynch³⁴⁰, exposé sur les foires au XIX^e siècle a voulu démontrer par tous les moyens qu'il n'était pas un monstre. Mais tel ne fut pas le cas de tous les freaks qui, pour la plupart, aiguisaient leurs caractéristiques monstrueuses. Être un monstre, un freak, était un statut social, bien plus valorisé et valorisant que celui d'handicapé aujourd'hui, en ce sens qu'il leur donnait un rôle dans la société, mais surtout un travail, plutôt bien rémunéré d'ailleurs. Les monstres avaient leurs fans et vendaient même leurs portraits³⁴¹. De plus, et nous l'avons vu avec les made freaks, il était d'ailleurs courant de se créer un statut de monstre.

Dire « je suis un monstre », qu'est-ce que cela suppose au juste ? Cela laisse supposer en premier lieu une assimilation considérée comme possible de ce qui est admis comme relevant du monstre, c'est-à-dire de l'écart par rapport à une norme. Ce constat se fait d'abord subjectivement, par l'expérience, en étant le réceptacle de toutes les réactions qui pourraient me faire croire que je suis un monstre. Plus clairement, dans le « c'est un monstre » défini plus haut, l'objet pointé du doigt, c'est *moi*. Aussi, nous pourrions reprendre la célèbre phrase d'Arthur Rimbaud en résumant ainsi : « *Je, c'est un monstre* ». Il est bien sûr convenu qu'en tant que jugement, je ne suis pas *ce* monstre pour tout le monde, ni de la même manière pour tout le monde. En réalité, « *Je, c'est des monstres, et parfois pas* ». Ainsi, mon statut relationnel et social est une impermanence, navigant constamment du monstre au non-monstre, avec une amplitude inégale selon la sensibilité du regardeur. Véritable instabilité identitaire : si pour le regardeur le rapport aux monstres est unique (et ce même s'il peut se modifier, il ne se fera que selon une ligne simple), pour le monstre, le rapport aux regardeurs est multiple et indéterminable à l'avance.

C'est là que vient la seconde supposition : dire « je suis un monstre », c'est non seulement le constat qu'effectivement je suis dans l'écart car j'ai modifié mon corps pour en faire un corps autre, mais c'est aussi figer cet écart de manière immuable. Que *je* soit un monstre en toute circonstance, assurant ainsi une stabilité de l'identité et réduisant l'écart par rapport aux regardeurs (faute de pouvoir réduire l'écart par rapport à la nature). Mais encore, c'est aussi une tentative de s'affranchir de la subjectivité des regardeurs multiples, que *je* ne soit plus constitué par les regards, mais que même les yeux fermés, cette identité persiste³⁴². Véritable autodétermination, « je suis un monstre » permet de s'asseoir comme personne et non plus comme concept abstrait : le monstre devient alors un objet concret, une incarnation.

Il n'est donc pas question de modifier le corps pour devenir un monstre, mais bien de devenir un monstre, *a posteriori*, afin de stabiliser son identité au regard des autres. Autrement dit, modifier son corps ne constitue pas une identification *a priori* en tant que monstre (« je me considère en tant que monstre, donc je vais transformer mon corps pour que ça se voit »), il ne résulte pas d'un besoin de

³³⁷ Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p.35

³³⁸ *Ibid.*, p.86

³³⁹ Rappelons ici qu'en 2010, l'IFOP ne recensait que 10% des français arborant un tatouage

³⁴⁰ David Lynch, *Elephant man*, 1980

³⁴¹ Robert Bogdan, *op. cit.*, p. 96-100

³⁴² « Nous sommes l'origine et la fin de tout monstre, que nos peurs les appellent, que notre regard les constitue, que nos sociétés secrètent comme des sortes de boucs émissaires », précise Stéphane Audeguy, *op. cit.*, p.82

devenir monstre, mais bien une mutation identitaire faisant suite à l'expérience du corps modifié avec l'autre (« mon corps peut être considéré comme une monstruosité, donc je suis un monstre »). De ce fait, le sentiment de convergence avec la figure du monstre se renforce au fur et à mesure de la progression du travail sur le corps, facilitant par la même occasion le passage à des étapes de transformation de plus en plus visibles (visage, mains) ou de plus en plus radicales (du piercing au tatouage, du tatouage à la chirurgie).

Être monstre s'est se créer un statut, une identité, afin de s'extirper des marges mouvantes et sans cesse déplacées³⁴³. Car s'il est une chose qui persiste au contraire de l'acceptation sociale de l'écart, c'est bien l'écart lui-même. Peu importe la proportion de personnes modifiées existantes ou l'intégration de ces mutations dans une société donnée, l'écart qui existe entre le corps naturel et le corps modifié persistera toujours. C'est cette immuabilité qui se cristallise dans l'identification au monstre.

Celui qui incarne ce « je suis un monstre » demeure le freak. Il a cela de différent du monstre artistique qu'il n'est pas une représentation mais une incarnation. Il l'est également du monstre tératologique car il est sujet qui pense et non plus objet d'étude scientifique. Le corps modifié rentre dans cette catégorie du monstre, un monstre qui répond au concept de monstre et qui affirme une identité de monstre. Mais attention, « je suis un monstre » n'annihile en rien « c'est un monstre », puisque si la revendication en tant que monstre permet d'asseoir une identité en son for intérieur et réduire l'écart de perception entre soi et le regardeur, ceci n'affecte pas pour autant le concept même de monstre, ni la perception du regardeur par rapport au monstre. « C'est un monstre » et « je suis un monstre » coexistent donc simultanément au sein du même corps.

Nous appelons « étant-monstre » cette capacité à pouvoir être identifié comme appartenant à la catégorie du monstre par appréciation de l'écart de soi à l'autre, tout en pouvant se définir une ipséité de monstre, indépendamment de toute subjectivité extérieure.

6.3. UNE QUESTION DE REGARD

6.3.1. UNE PERFORMANCE DU QUOTIDIEN

« Le propre du monstre paraît bien de se faire voir, d'être condamné à la visibilité³⁴⁴ », et d'autant plus quand il se revendique en tant qu'œuvre. Dans nos recherches sur le corps modifié, nous nous sommes très vite trouvés confrontés à cette problématique de l'exposition. Si l'utilisation du corps dans les images n'est pas un problème, le corps en tant que corps en pose de nombreux : œuvre vivante, les modalités d'exposition d'une peinture ou de tout autre « objet-œuvre » (comme la sculpture par exemple) sont de fait très contraignantes pour un corps, d'autant plus qu'outre les besoins vitaux, le corps est soumis à de nombreux autres besoins comme celui de devoir communiquer avec d'autres corps. Difficile donc de maintenir classiquement le corps modifié dans les espaces d'expositions que sont les musées ou les galeries.

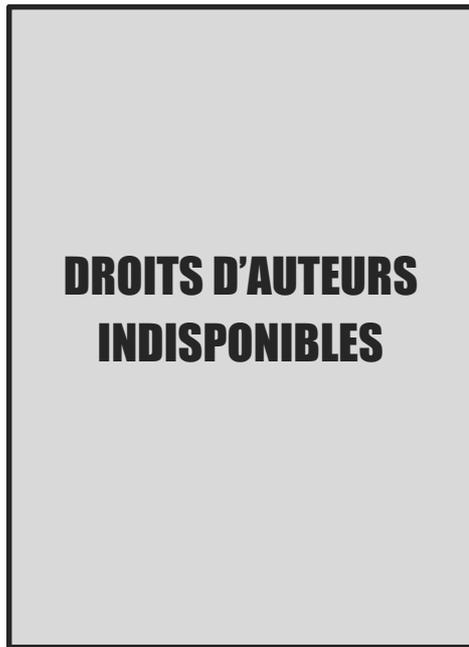
Quand Wim Delvoye réalise son œuvre-tatouage *Tim* (III. 56), c'est l'individu tout entier qu'il doit vendre et exposer, car la modification corporelle est indissociable du corps-subjectile dans ce cas. Tim Steiner est donc exposé plusieurs mois par an depuis qu'il a été « vendu » à un collectionneur, « il se dénude jusqu'à la taille. Puis il s'assoit sur un socle, dos au public, en attendant un visiteur qu'il ne verra

³⁴³ Héléne Menegaldo, « Réflexion(s) dans les marges ». Dans Héléne Menegaldo (dir.), *Figures de la marge. Marginalité et identité dans le monde contemporain*. PUR, Rennes, 2002, p. 23

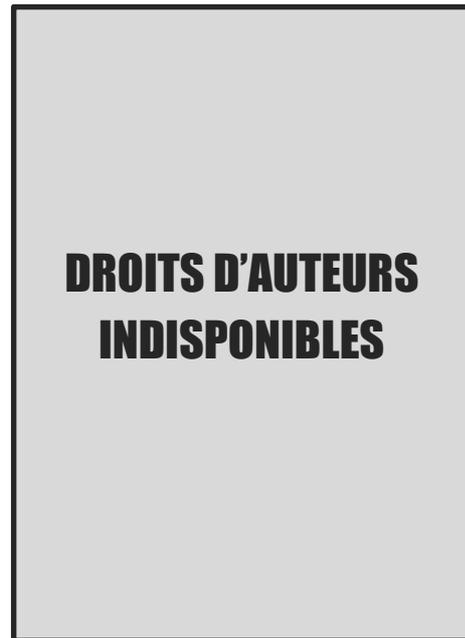
³⁴⁴ Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p.19

jamais et qu'il ne veut pas entendre.³⁴⁵ » Avant *Tim*, Skip Arnold s'était déjà exposé en 1993 dans une galerie autrichienne : *Exposé* (III. 57), une œuvre dans lequel il était exhibé au public dans un cube de plexiglas, comme une curiosité de salons du XIXe siècle. Gilbert et George devenaient quant à eux des sculptures chantantes dans des écoles d'art, grimés en statues de bronze aux reflets irisés³⁴⁶, devenant statues comme je le deviens dans les *Galatées*.

Ces manifestations artistiques ont davantage des allures de performances, délimitées dans le temps et dans l'espace, appelant un public, alors que l'œuvre du corps modifié, qui dissipe d'autant plus les frontières entre l'Art et la vie, réside dans « le fait de vivre percé, tatoué, implanté, scarifié, modifié, et de défier le groupe social au quotidien.³⁴⁷ » Autrement dit, le corps modifié est œuvre tout le temps et partout.



III. 56 : Wim Delvoye, *Tim*, 2008



III. 57 : Skip Arnold, *Exposé*, 1993

S'est alors posée la question de savoir comment plier les éléments identifiables et reconnaissables de tous en tant qu'indice de l'exposition au corps modifié, comment adapter ces éléments sémiologiques de l'exposition *classique* du corps, autant que j'adapte mon corps à ces signes. Plusieurs possibilités s'offrent à nous, et la première est l'exploitation du lieu en tant que tel : le musée, la galerie, voire même l'espace public comme peuvent le faire des street artists. Mais dans ce dernier cas, se pose alors la question de savoir à quel moment le corps est œuvre et à quel moment il ne l'est plus, à moins qu'il ne soit œuvre à tout moment ? C'est ce que questionne Pierre Huygues lors de son exposition au Centre Beaubourg à Paris quand, « la nuit [...], l'exposition de Pierre Huyghes est fermée mais il y a encore les abeilles, les araignées et les fourmis, les créatures invertébrées des aquariums. On songe à la lecture des textes [...] du métaphysicien Quentin Meillassoux qui s'efforce de penser "un monde sans homme".³⁴⁸ » Aussi, devrions-nous considérer que dès qu'il y a spectateur, il y a exposition ? Ou bien, « transformation du corps pour le quotidien³⁴⁹ » autant qu'il est corps, le corps

³⁴⁵ Marie Ottavi, « Tim Steiner, enchères et en os », *Libération (Next)*, 8 octobre 2012

³⁴⁶ Gilbert et George, *La sculpture qui chante*, 1970

³⁴⁷ Catherine Souladié, *op. cit.*, p. 136-137

³⁴⁸ Jean-Max Colard, « Pierre Huygues au Centre Pompidou : "J'intensifie ce qui est là" », *Les Inrocks*, 12 novembre 2013

³⁴⁹ Philippe Liotard, « Le poinçon, la lame et le feu : le corps ciselé », *art. cit.*, p. 22

modifié est-il une œuvre de chaque instant, « qu'il y ait quelqu'un ou non pour le regarder³⁵⁰ » ? Quand Benjamin Sabatier glissait des copeaux de crayons qu'il avait taillés dans les rayons du magasin où il les avait achetés, c'était déjà de l'art, même si décontextualisé des espaces institutionnels.

6.3.2. CARTEL

D'autres éléments de présentation permettent la mise en valeur des œuvres : le socle, classique de la sculpture utilisé par Gilbert et George pour *La Sculpture qui chante*, mais aussi les cimaises, propres aux œuvres picturales et notamment aux tableaux de peintre ; ou encore le cadre qui permet la mise en valeur d'autres œuvres bidimensionnelles, de la photographie au dessin.

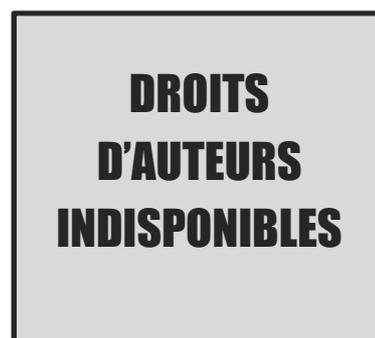
Enfin, il y a les indices explicatifs : les cartels qui renseignent sur le titre de l'œuvre, sa provenance, sa situation dans l'histoire de l'Art, ainsi que les différentes notices explicatives qui accompagnent le spectateur lors d'une exposition : un dépliant, un guide ou un audioguide, ou encore des textes inscrits à même les murs. La signature des œuvres peut aussi entrer dans cette catégorie, comme a pu nous le montrer Marcel Duchamp signant sa *Fontaine* d'un nom usurpé.

Didier Hébert-Guillon travaille autour des « usages et codes d'expositions qui se voient alors dérivés, remaniés, réagencés³⁵¹ » questionnant ainsi les « frontières et les contingences habituelles entre œuvre, contexte et regardeur³⁵² ». Plus clairement, son travail questionne le rôle des éléments de contexte d'exposition des œuvres sur les œuvres elles-mêmes, et conséquemment, sur le regardeur. Dans *Individu lisant un cartel*³⁵³ (III. 58), Didier Hébert-Guillon fait de l'interaction entre l'œuvre et le regardeur la condition *sine qua non* de l'œuvre. Il n'y a œuvre que lorsqu'il y a rencontre avec l'œuvre, et même mieux : la qualité d'œuvre est reportée du cartel-objet (qui semblait être l'œuvre) au regardeur qui devient acteur de cette œuvre, « le temps de cette lecture, le spectateur devient performeur malgré lui.³⁵⁴ » Il en est de même dans l'installation *Effet de simple exposition*³⁵⁵ où l'œuvre devient œuvre au moment seulement où un regardeur se place au sein du système installé.

Pour l'artiste, il y a une importance considérable du décorum d'exposition dans la considération de l'œuvre en tant qu'elle est œuvre. Ainsi, une *Poule endormie* (III. 59) devient-elle une performance, une sculpture et une œuvre *in situ* tout à la fois du simple fait qu'elle est signalée par un cartel comme tel.



III. 58 : Didier Hébert-Guillon, *Individu lisant un cartel*, 2010



III. 59 : Didier Hébert-Guillon, *Poule endormie*, 2010

³⁵⁰ Jean-Max Colard, art. cit.

³⁵¹ Didier Hébert-Guillon, *Didier Hébert-Guillon*, 2015. En ligne : <http://www.didier-hebert-guillon.com/#>

³⁵² *Ibidem*

³⁵³ Didier Hébert-Guillon, *Individu lisant un cartel*, 2010. Performance

³⁵⁴ Didier Hébert-Guillon, art. cit.

³⁵⁵ Didier Hébert-Guillon, *Effet de simple exposition*, 2013. Spots, lentilles de fresnel, relais, dalles sensibles, moquette, MDF. Dimensions variables

Si l'idée du cartel s'est imposée comme une manière simple et significative pour signaler au regardeur sa présence face à une œuvre, celle de faire fusionner le cartel au corps, utilisant le vêtement, prothèse corporelle³⁵⁶, comme support des informations, l'a suivie de près. Estampillé *Prométhée contemporain*, du nom du Titan qui créa les hommes à partir d'argile, ce *Cartel* (III. XXXV) annonce pour unique composant de l'œuvre le corps modifié, et pour date de réalisation, toute ma période de vie ; l'œuvre est un *work in progress* débuté à ma naissance, fusion absolue de la vie et de l'Art. Procédant ainsi, c'est mettre sur un même plan les modifications naturelles de la croissance et le vieillissement du corps, et tous les ajouts artificiels qui, eux, sont plus récents : le corps naturel et le corps modifié se confondent et sont bel et bien indissociables. Contrairement à Tim Steiner qui est le support de l'œuvre-tatouage, dans notre cas c'est tout le corps, en tant qu'il est une œuvre et un artiste. Ainsi, se crée une temporalité de l'œuvre : il y a des instants d'exposition définis, et d'autres qui n'en sont pas. Cela ne signifie pas qu'il n'y a plus d'œuvre continue, mais juste une dissociation entre la vie quotidienne (vivre modifié) et performance artistique que l'on expose. C'est aussi un moyen de plier le corps aux règles de l'exposition et de valoriser sa monstration. Quand le cartel est porté, je suis en position d'exposition, peu importe le lieu, je suis en « performance du quotidien ». Quand je ne le porte pas, je suis une œuvre toujours, mais plus exposée, une œuvre qui vit son quotidien durant la fermeture du musée. Ce n'est pas l'œuvre que je change, mais bel et bien les signes de l'œuvre, et conséquemment, le rapport qu'entretient le regardeur avec le corps-œuvre : le spectateur ne prend pleine conscience de son statut de spectateur que lorsqu'il prend connaissance de sa proximité avec une œuvre artistique. Ceci nous montre bien une fois encore qu'il est davantage question de modifier le lien à l'altérité que le corps lui-même.



III. XXXV : *Cartel*, 2016. T-Shirt imprimé.

³⁵⁶ Nous renvoyons ici à notre œuvre *Entrave* qui met en évidence le caractère prothétique du vêtement

6.4. PROMÉTHÉE CONTEMPORAIN

6.4.1. LE MYTHE DE PROMÉTHÉE

Nous l'avons parfois appelé ainsi, sans jamais réellement expliquer pourquoi, nous allons enfin pouvoir dévoiler les raisons d'un tel nom pour un corps. Fils du titan Japet et d'une Océanide dont l'identité reste floue (Asia ou Clymène selon les auteurs), Prométhée est donc lui aussi un titan, frère d'Épiméthée, d'Atlas et Menoetios³⁵⁷.

Plusieurs légendes sont associées à Prométhée : il aurait trompé Zeus en gardant de la nourriture pour les hommes à Mécôné, ce dernier priva alors les hommes du feu, que Prométhée déroba alors au dieu des dieux. Une autre version veut qu'il ait volé le feu directement à Héphestos pour en faire profiter l'humanité, ce qui lui valut d'être puni à se faire dévorer le foie par un aigle, et ce pour l'éternité³⁵⁸. Mais il est une dernière version qui fait de lui le créateur des hommes, les ayant façonnés avec de la terre glaise³⁵⁹, à laquelle Athéna (avec qui il avait des accointances) aurait insufflé la vie³⁶⁰. Prométhée serait donc le créateur du genre humain, un humain dont il aurait façonné le corps « à l'image des dieux³⁶¹ » à partir du sol qu'il aurait utilisé comme matière première.



III. 60 : Photographie promotionnelle de Boris Karloff dans *Le mariage de Frankenstein* de James Whale, 1935

Mary W. Shelley, déjà, avait mis le mythe de Prométhée en exergue dans une version qu'elle qualifia de *moderne* avec son œuvre *Frankenstein*³⁶². Dans sa folle volonté de défier l'ordre naturel de la vie (et donc Dieu) en voulant créer de toute pièce un homme, non avec de la glaise mais avec des techniques médico-scientifiques, Victor Frankenstein se fait l'incarnation moderne d'une mythologie passée. Comme un artiste, le Dr Frankenstein opérait dans un atelier, essayant de toucher le but, de finir sa création corporelle. Il résulte de ce travail une forme monstrueuse³⁶³ (III. 60) loin d'être à la hauteur de ses espérances.

Se confronter à la création de la nature, c'est en effet devoir se confronter à des échecs, ou plutôt à une déviation des objectifs fixés. Nous revenons ici au corps modifié que nous mettons en perspective du mythe prométhéen : il y a une schizophrénie du corps quand il est modifié : le corps naturel est régi par des forces de la nature qui échappent à tout contrôle, le corps idéal, celui vers lequel il est souhaité tendre, et le corps modifié, celui qui cristallise l'objet de la création.

³⁵⁷ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 397

³⁵⁸ *Ibidem*

³⁵⁹ Ovide, *op. cit.*, p. 45

³⁶⁰ Apollodore, *Bibliothèque* (Ier ou IIe siècle av. J.-C.). Éditions G. Frazer, Londres – New-York, 1921. Cité par Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 397

³⁶¹ Ovide, *op. cit.*, p. 45

³⁶² Mary W. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée Moderne* (1818). Traduit de l'anglais par Joe Ceurvorst. Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2009

³⁶³ Jamais la créature n'est nommée, elle est tantôt qualifiée de « monstre », tantôt de « démon »

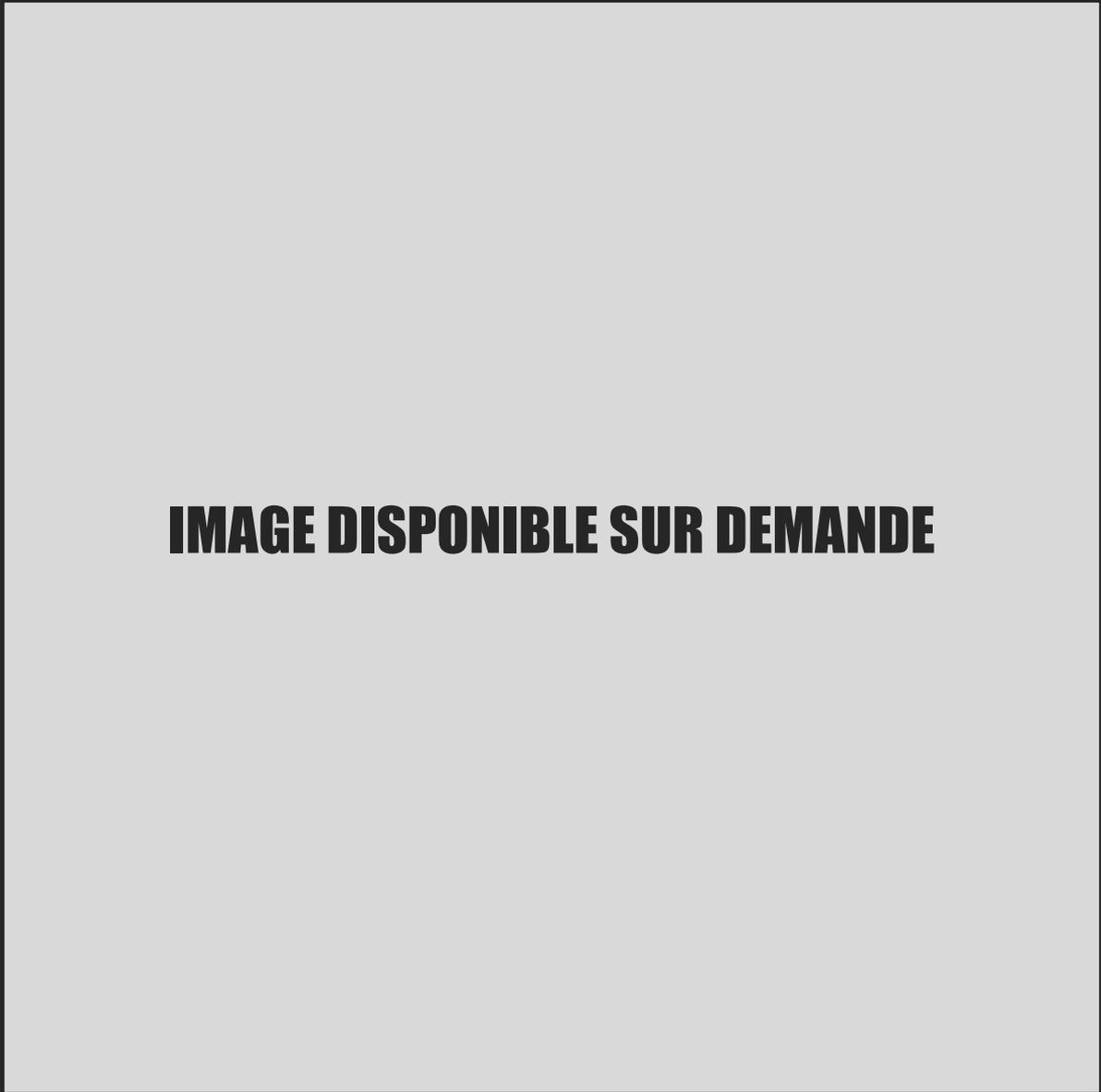


IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. **XXXVI** : *Tentative pour rentrer dans le cadre #6*, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.

La différence entre la créature du savant fou et mon corps modifié, c'est la question de la distinction entre créateur, projet de création et création monstrueuse : dans le cas du corps modifié, c'est bel et bien le même corps.

Il existe une différence entre corps idéal et corps modifié, tout comme il en existe une entre le corps naturel et le corps modifié. Elle est certes moindre et tend à se réduire, mais autant je m'acharnerai à rectifier mon corps pour réduire cet écart, autant le résultat final ne sera jamais complètement sous mon contrôle. Le corps modifié ne saurait être le reflet exact du corps idéal, celui considéré comme incarnation parfaite du moi. Par sa manifestation en écart avec la norme, il se fait monstre aux yeux des autres, mais peut-être pourrions-nous même affirmer qu'il se fait monstre face à soi également, puisqu'il incarne l'écart entre réalité matérielle et idéal fantasmé, renforçant les contingents identitaires de l'étant-monstre.

6.4.2. M.O.A.

L'intégralité de mon œuvre corporelle se pose sur ce même rapport entre le monstre (incarnation d'un écart), l'œuvre (mon corps, plastiquement travaillé), et l'artiste (le corps qui travaille), non pas comme une triangulation où chaque entité nouerait des rapports avec les deux autres, ni par un jeu d'oppositions qui créerait des tensions dans la rencontre de ces entités, mais bel et bien comme une superposition : le *Prométhée contemporain* c'est Prométhée au cube, simultanément le Prométhée qui crée (l'artiste), l'homme créé (l'œuvre), mais aussi le titan monstrueux.

Ce qui donne toute sa puissance au *Prométhée contemporain*, c'est qu'il n'est justement pas triplement monstrueux, mais un monstre à la puissance trois : création monstrueuse d'un monstrueux créateur, qui lui-même est un monstre. Une trilogie moëbienne notée « monstre-œuvre-artiste » et abrégée « M.O.A. », où artiste, œuvre et monstre se fondent en un seul corps et accomplissent ces fonctions distinctes simultanément.

D'une certaine manière, ce positionnement triple fait émerger la question du statut d'artiste en tant que profession ou en tant qu'état : le M.O.A., de par sa superposition, l'instaure dans une continuité temporelle jamais interrompue. Indissociable du statut d'œuvre, l'artiste est intrinsèquement mêlé au caractère définitif des modifications corporelles de l'œuvre. Même s'il n'est plus exposé aux yeux de spectateurs, l'œuvre (et donc l'artiste) continue d'exister en tant qu'œuvre (et artiste). Être artiste ne se définit alors plus comme une profession limitée par des horaires dans le temps comme un employé réaliserait ses trente-cinq heures hebdomadaires, mais comme un état passif, néanmoins reconnu par ses actions, car il y a un réel travail plastique réalisé sur le corps. Cette considération crée une corrélation directe entre une action, un statut social et un prédicat identitaire : c'est faire de l'art autant que la perception par le monde en tant qu'artiste qui fait d'un artiste ce qu'il est : un artiste. Par cette continuité instaurée, l'artiste arrive à s'émanciper de l'activité artistique : s'il est artiste, il l'est toujours, en tout lieu et à tout instant.

De même, et dans la continuité de ce que propose *Cartel*, si le corps modifié est œuvre, il l'est aussi en tout lieu et à tout instant, indépendamment du contexte d'exposition et d'une signalétique éventuelle.

Analyser séparément chacune de ces trois notions revient à analyser un même corps de trois manières différentes, mais il n'empêchera que visuellement, au final, le corps reste le même : il est un, mais multiple à la fois³⁶⁴. Nous sommes des multi-corps cartésiens, le corps subjectif « inséparable du moi³⁶⁵ » cohabite simultanément avec le corps objectif : c'est à la fois moi en tant que je suis moi, mais

³⁶⁴ François Dagognet, *Le corps*, op. cit., p. 137

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 56

aussi moi, en tant que je suis appréhendé par autrui, en tant qu'œuvre, en tant qu'artiste, et surtout en tant que monstre.

Ce n'est peut-être pas un hasard si M.O.A. sonne phonétiquement comme « moi » : ces trois corps sont en effet des composants intimement liés et qui définissent ce que je suis : une superposition de plusieurs états, qui ne sont non pas contenus dans le corps, mais s'étalent à sa surface, en forment les contours. C'est de l'appréhension du corps propre par les autres corps que se forge l'identité d'un corps en tant que personne. Le moi ne se développe non pas dans les limites du récipient que forme la peau, mais aussi dans les propriétés de contacts avec le non-moi que possède cette peau. C'est la découverte de l'autre qui nous permet de découvrir qui nous sommes réellement, et comment nous devons alors nous définir en tant que nous sommes nous dans ce monde, propos développé plastiquement dans *Alter/ego*, présenté plus haut.

CONCLUSION : DEVENIR MONSTRE

Le corps modifié s'apparente donc au monstre, et plus particulièrement au freak, car il existe en tant qu'écart révélé au sein d'une masse sociale normée. Son existence en tant que monstre aux yeux des autres provoque toute une série d'effets qui, au contraire des modifications imposées au corps, ne sont pas mesurables à l'avance. C'est au fur et à mesure de l'appréciation de cet écart que vient la nécessité de se conformer à ce statut de monstre, c'est-à-dire se revendiquer en tant que tel, comme pour conjurer un sort, ou *a minima* créer un semblant de maîtrise sur celui-ci. Ainsi se crée une identité de monstre, impulsée par le corps autoplastique. Devenir un monstre c'est donc dans ce cas une volonté *a posteriori*.

La constatation principale de Pierre Ancet est que le monstre produit chez le regardeur un malaise dans la perception de son propre corps, car il nous renvoie à la malléabilité de notre propre chair. C'est certainement pour cela qu'il nous paraît au premier abord comme évident le rapprochement entre le travail du corps et les arts plastiques : nous avons pleine conscience des caractéristiques matérielles de notre propre organisme. La rencontre avec le monstre, et *in extenso* avec le corps bodmodé, ne fait que ramener au premier plan notre pleine conscience que notre corps n'est qu'une « pâte vivante³⁶⁶ », de la viande.

Cependant, si le monstre biologique nous renvoie à ce que nous aurions pu être, le corps modifié nous renvoie lui à ce que nous pourrions être encore, « le monstre n'est pas *reproduit*, il est *produit* », il est « une ébauche »³⁶⁷, comme nous l'avons déjà dit, un *work in progress*. Il ne s'agit donc plus ici d'une possibilité qui aurait pu se concrétiser, mais bel et bien d'un possible encore effectif.

Mais qui voudrait devenir un monstre ?

³⁶⁶ Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 135

³⁶⁷ Bertrand Nouailles, *op. cit.*, p.67

POUR NE PAS EN FINIR :

ALLOPLASTIQUE

« En réalité, en brisant les limites de son corps, on explore les limites du monde. »

— Denis Baron³⁶⁸

Au travers de cette recherche plastique et théorique, nous avons pu aborder à la fois le corps, puis l'identité, à la lumière de l'un et de l'autre. Au fur et à mesure de notre progression, un certain flou se créait entre ces deux éléments (le corps et l'identité), à tel point que très vite nous admettions que l'un et l'autre étaient indissociables et ne formaient qu'un, une enveloppe psycho-biologique qui se matérialise avec la peau, ce moi-peau théorisé par Didier Anzieu et mis au centre du propos de François Dagognet.

Notre analyse des modifications corporelles opérées sur mon propre corps nous a permis de comprendre que le tatouage, la chirurgie ou le piercing ne sauraient être appréhendés autrement qu'en les considérant dans une globalité avec un corps qui devient subjectile. C'est en ce sens que nous avançons que l'exposition *Tatoueurs, tatoués* du Quai Branly ne remplissait pas son objectif puisque le corps était bien trop dissocié des marques qu'il supportait.

En tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'œuvre, nous avons pointé les particularités qu'entretenait mon corps avec les Arts contemporains, mais aussi ses particularités dans le rapport que j'entretiens avec l'œuvre, c'est-à-dire entre moi et moi-même. Nous avons d'ailleurs pu approfondir cet aspect dans le dernier chapitre, en y ajoutant le statut de monstre, pour arriver au M.O.A.

Puis, en nous intéressant aux objectifs de mon corps qui se modifie afin de tendre vers un corps idéal que je fantasme, nous avons vu poindre les liens qui unissaient le corps modifié à son environnement et à l'autre. En effet, cette quête d'idéal qui se produit par une recherche esthétique (être beau pour soi), qui passe par des ancrages mythologiques (par exemple la série des *Galatées* ou *Saturne dévorant un de ses moi*) et une confrontation aux craintes de vieillir puis de mourir (la réalité matérielle du corps), amorce déjà les preuves d'un déplacement de l'en soi et pour soi, à une prise en compte globale de soi dans son environnement et dans ses interactions avec l'autre. Car en créant une sorte de vanité prothétique (*Ce qu'il restera de moi*), c'est autant une trace dans le corps qu'une trace dans le monde que je cherche à créer.

Enfin, nous avons vu comment l'autoplastie révélait en réalité de la prise de contrôle de mon corps (au sacrifice de douleur ou de changement d'habitudes quotidiennes) : maîtriser sa forme (série des *Pygmaliions*), mais aussi son image, comme l'atteste la série photographique *Saturne dévorant un de ses moi*. Le corps idéal devient un objectif ultime, un cadre que je me fixe et dans lequel le corps doit rentrer, à tout prix (*Tentatives pour rentrer dans le cadre, Entrave*).

³⁶⁸ Denis Baron, *op. cit.*, p. 100

En nous interrogeant sur la nécessité de prendre contrôle du corps et d'en faire un outil, nous avons révélé qu'il était bien plus que ça en réalité, si bien que s'en débarrasser en le vendant (*Boucherie Rrose*) amène davantage la question de la vente de la personne que la vente de la chair. Dans ce processus, nous avons alors créé des liens entre le corps modifié et la personne qui vit au travers de ce corps. S'éloignant de la pensée cartésienne, identité et corps semblent fusionner, s'entremêler et ne former plus qu'un : le Kør.

Nous avons dans une seconde partie listé les contributions de l'expérience du corps (au travers de la modification corporelle) à la construction de soi. La trituration du corps par les aiguilles et les lames, réduisant le corps, à sa seule caractéristique « viandesque », permet paradoxalement de découvrir, se découvrir, en tant que corps. Et puisque nous avons déjà fait le lien entre corps et identité, découvrir son corps c'est aussi se découvrir soi-même, en tant que l'on est bien soi, un processus qui se développe sous l'égide de l'altérité (*Alter/ego*) et de la rencontre avec les semblables. Ce phénomène est d'ailleurs transcendé quand la modification s'en prend au visage, et nous l'avons vu, le tatouage facial ne procède non pas à un recouvrement avec de l'encre, mais contribue à rendre transparente et poreuse ma peau, de telle sorte que mon moi perle à sa surface.

Si l'identité est très en lien avec la forme qu'elle identifie, elle dépasse aussi ce concept de forme. Ainsi, même au travers de toutes ses métamorphoses (*Protée*), l'identité persiste et reste identique, car les mutations du corps par les bodmods ne sont pas un décalage de la forme par rapport à l'identité, mais la rectification de cet écart. Ainsi, modifier le corps, c'est bien au contraire confirmer son propre soi en tant qu'il est bien soi-même (l'ipséité).

Nous nous sommes ensuite demandé si en changeant de forme, en se métamorphosant, les contours du corps n'influaient pas sur l'identité (comme le laisse supposer la théorie du moi-peau). Nous avons alors compris que ce n'était pas le cas, puisque si le corps change, il ne le fait pas en se distanciant de l'identité, mais au contraire en s'en rapprochant. En effet, modifier son corps se fait dans une visée d'atteinte d'un corps idéal, c'est-à-dire que le but est de devenir soi et d'en prendre la forme réelle.

Cependant, nous avons vu que si le fait de modifier son corps n'avait pas d'influence sur l'identité, elle en avait sur la perception que les autres avaient de notre corporalité. Entre instabilité du corps et distanciation avec un corps normé, le corps modifié devient très-corps, c'est-à-dire que son corps devient accès premier et quasi unique à la perception de ce qu'il est en tant qu'être. C'est ainsi que modifier son corps crée un changement d'identité pour celui qui le perçoit de l'extérieur, à tel point que la marque devient identité, dissolvant littéralement l'individu (*Treillis épidermiques, Dissolutions*).

Enfin, nous nous sommes intéressés à cet autre, celui qui crée de l'écart avec ce corps qu'il perçoit, et qu'il appréhende alors comme étant un monstre. Contrairement au très-corps qui est un état du corps, j'ai assimilé mon rapport relativement monstrueux à l'autre, en l'assimilant comme étant entièrement inscrit dans mon identité. Cet étant-monstre que je revendique, devient alors qualité intrinsèque de ce que je suis, me créant ainsi une certaine stabilité dans le rapport que j'entretiens avec mon environnement, avec le non-moi.

Cette analyse a aussi été l'occasion d'interroger la place du corps modifié dans le champ muséal contemporain. Nous en avons conclu que le corps est œuvre en permanence, mais qu'avec l'aide de *Cartel*, il était possible de créer des instants d'exposition, glissant du statut d'œuvre à celui d'œuvre exposée.

Ce qui m'a semblé ressortir de ces recherches, autant plastiques que théoriques, c'est que le corps modifié ne l'était que par rapport à son environnement. « Toucher son corps, le travailler, le modifier dans une optique d'évolution est une traduction à un niveau inférieur d'un désir d'harmonie du

monde.³⁶⁹ » La modification ne peut se faire en effet que par la rencontre parfois sanglante du corps avec des objets extérieurs, du non-moi (des aiguilles, de l'encre, un scalpel), mais le sentiment d'être modifié, de pouvoir être un modifié ne peut s'entendre qu'à condition que l'on soit la version modifiée de quelque chose, ici, des autres. Se modifier soi, c'est donc engager un processus d'interactions avec son environnement, c'est s'ouvrir au monde, aux autres, faire s'interpénétrer son corps avec d'autres, « tenter de révéler son être et de faire incarner le monde à travers sa chair.³⁷⁰ »

C'est en ce sens que nous rejoindrons ORLAN dans ce qu'elle considère son art non pas comme un art corporel, mais comme un art charnel, relevant donc de la chair plus que du corps. Mais nous adoptons un autre point de vue quant à la dissociation corporel/charnel : en effet, cet art charnel ne doit pas se distancier du body art car « il ne désire pas la douleur³⁷¹ », bien au contraire, ce ressenti du corps qui s'ouvre au monde et peut en ressentir la douleur est tout ce qui fait que le terme charnel est bien plus adéquat que ne l'est le terme « corporel ». Il se trouve qu'au final on ne se distancie que trop du corps lorsqu'on l'aborde de manière objective. C'est parce que nous l'avons analysé autant de l'intérieur que dans son environnement que nous sommes arrivés à ces conclusions.

Il suffit de prendre du recul, de s'apercevoir que le corps en se modifiant acquiert de nouvelles qualités, et particulièrement aux yeux des autres : le regard change, sa réception sociale également, les modifications les plus extrêmes font ressurgir notre organicité primaire, etc. Modifier son corps, c'est modifier son rapport à l'autre, non pas négativement, mais de telle manière que cela l'oblige à bouger de ses positions. Déjà Maurice Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception* écrivait que « toute expérience interne n'est possible que sur le fond de l'expérience externe³⁷² », et en modifiant mon corps, en *me* modifiant, j'extériorise mon intériorité tout autant que j'intériorise mon extériorité, je m'incarne. Plutôt que de « modifié », nous devrions parler désormais d'« incarnat », résultant d'une incarnation, c'est-à-dire d'une révélation de la chair dans la chair, « au double sens de ce qu'on sent et de ce qui sent³⁷³ ».

« CHARNEL est une reconfiguration corporelle à la poursuite d'une alter-humanité. Une humanité singularisée. Recomposable à souhait³⁷⁴ », clame le nouveau mouvement récemment lancé par Lukas Zpira, et c'est dans ce sillon que nous considérons nous insérer, dans une « expérience intime [...] singulière et collective.³⁷⁵ »

Au final, ce que nous avons voulu définir comme autoplastique se révèle être une démarche purement alloplastique, c'est-à-dire procédant véritablement à changer son environnement, à positionner son corps en tant qu'être au monde, un monde qui le transperce, le découpe et le recolle afin de s'en imprégner.

Mais si nous suivons la réflexion sartrienne sur l'essence, en construisant l'homme que nous sommes en procédant à construire ce corps qui en est l'interface avec notre monde, nous créerions « en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être.³⁷⁶ » Or dans cette quête d'identité, c'est au contraire la création d'un soi authentique que nous opérons, et ce n'est donc pas en terme corporel que nous devons entreprendre cette « image de l'homme » dont parle Sartre. Si la philosophie existentialiste voudrait que nos actes « engage[nt] l'humanité entière³⁷⁷ », c'est donc bien

³⁶⁹ Denis Baron, *op. cit.*, p. 197

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 85

³⁷¹ ORLAN, « Carnal Art/Art Charnel », *art. cit.*

³⁷² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 356

³⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 225

³⁷⁴ Charnel Møvement, « Charnel Manifestø #1 ». Article posté sur Facebook en novembre 2015. Annexe 8, p.

XX

³⁷⁵ *Idem.* Nous soulignons.

³⁷⁶ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 32

³⁷⁷ *Ibidem*

en tant qu'acte que nous devons comprendre la modification corporelle, c'est-à-dire « modifier », plutôt que « modifié ». En ce sens, il est vrai que la responsabilité du modifié est pleine dans ce qu'il entraîne des modifications chez l'autre, dans le rapport qu'il entretient avec l'altérité. Le corps modifié, l'incarnat, remplit son triple rôle d'artiste, d'œuvre et de monstre, en questionnant le monde, en questionnant le corps, en questionnant notre identité, notre rapport à nous-même, en questionnant notre rapport à l'autre, notre rapport au monde.

IMAGE DISPONIBLE SUR DEMANDE

III. XXXVII : *Tentative pour rentrer dans le cadre #9*, 2016. Corps.
Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.

GLOSSAIRE

BODMOD

De l'anglais *body modification*. Modification du corps afin de le faire coïncider à un idéal de corps qui soit en opposition à des normes sociales ou culturelles. La bodmod s'oppose aux modifications naturelles du corps (la croissance, la vieillesse ou la grossesse), à celles servant à réparer le corps suite à un accident ou une maladie (agrandissement des jambes, réparation d'une fente palatine), ainsi qu'à celles survenant à la suite d'un accident (amputation suite à une gangrène, déformation de l'os suite à un choc).

BODMODÉ

Personne ayant réalisé des bodmods.

BODMODER

Personne réalisant des bodmods. S'emploie généralement pour désigner celui qui réalise des modifications corporelles autres que le piercing ou le tatouage.

BODY HACTIVISME

Courant de pensée créé en 2004 à l'initiative de Lukas Zpira et qui rassemble des artistes, des chercheurs et des penseurs travaillant autour des mutations et utilisant les modifications corporelles comme medium. Ils théorisent et inventent des modifications corporelles avant-gardistes influencées par la pop culture et la science-fiction en détournant les nouvelles biotechnologies.

CHAIR

Désigne à la fois la composition de notre corps organique, la viande qui le constitue, et le concept merleau-pontien issu de la philosophie de Husserl et qui définit le corps de manière subjective, c'est-à-dire du point de vue de la perception, du vivant, du vécu.

CHIRURGIE BODMOD

Ensemble des pratiques chirurgicales ayant pour vocation non pas de réparer le corps, ni d'en faire un corps beau, mais bien de le détourner de son parcours biologique et social prédéfini. Elle s'oppose à la chirurgie réparatrice (qui répare le corps endommagé pour le rendre conforme à un corps anatomiquement normal) et la chirurgie esthétique (qui rend le corps conforme à un idéal de beauté socialement déterminé).

CHIRURGIE ESTHÉTIQUE

Chirurgie ayant pour vocation de faire correspondre le corps à un modèle de ce qui est communément admis comme beau. Implants mammaires, rhinoplastie ou liposuction sont des actes de chirurgie esthétique.

CHIRURGIE RÉPARATRICE

Chirurgie ayant pour but de réparer le corps dans sa forme générale, de telle sorte qu'il corresponde aux normes communément admises de ce que devrait être le corps de notre espèce. Ces défauts du corps peuvent avoir pour origine une anomalie congénitale, ou bien être la conséquence d'une pathologie ou d'un accident.

CORPORALITÉ

Se dit de ce qui est corporel au sens strict du terme.

CORPORÉITÉ

Qualité de ce qui est corporel, mais dans un sens moins matériel que la corporalité. La corporéité recouvre ainsi les actes et effets du corps, mais aussi de l'esprit.

CORPS BIOLOGIQUE

Corps acquis à la naissance et qui suit les évolutions du temps.

CORPS IDÉAL

Corps utopique et fantasmé vers lequel on souhaite tendre.

CORPS NATUREL

Voir **CORPS BIOLOGIQUE**

ÉTANT-MONSTRE

Capacité à pouvoir être identifié comme appartenant à la catégorie du monstre par appréciation de l'écart de soi à l'autre, tout en pouvant se définir une ipséité de monstre, indépendamment de toute subjectivité extérieure.

FREAK

« Monstre » en anglais. C'est le nom donné aux personnes qui de par leur différence (souvent raison de malformation tératologiques) furent exposés dans ce qui fut une institution des États-Unis du milieu du XIX^e siècle à la moitié du siècle suivant : les freak shows. Être un freak relève autant de l'identité que de la présentation que nous faisons de soi, ou que d'autres font de vous. Aujourd'hui, nombreux sont les bodmodés qui revendiquent une identité freak car comme eux ils attirent le regard du badaud.

FREAK SHOW

Lieux où sont exposés les freaks, notamment à la fin du XIX^e siècle aux États-Unis.

IDENTITÉ

Ce qui fait qu'une chose est la même qu'une autre. Par extension, c'est aussi l'ensemble des caractéristiques physiques et psychiques d'un individu qui permettent de le définir comme tel individu et non comme tel autre.

IMPLANT SOUS-CUTANÉ

Pièce en matériau biocompatible (généralement du téflon ou de la silicone) introduit chirurgicalement sous la peau afin de lui donner un certain relief.

IMPLANT TRANSDERMIQUE

Variante du piercing qui consiste à insérer une plaque pourvue d'un pas de vis entre l'os et la peau, on perfore alors la peau afin de permettre de visser des bijoux divers sur les pas de vis.

INDIVIDU

Personne identifiable en tant qu'unité dans un ensemble de plusieurs unités partageant la même identité.

INDIVIDUATION

Processus qui permet de distinguer dans l'espace différents individus dans une même masse.

IPSÉITÉ

Concept heideggérien qui représente l'identité propre, c'est-à-dire la certitude qu'une personne est elle-même et personne d'autre. C'est la certitude d'être bien soi-même.

KØR

Tentative de fusion entre le corps et l'esprit, théorisée par Lukas Zpira et qui est une approche unifiée du corps et de l'esprit, à l'opposé de la pensée cartésienne.

MÉTAMORPHOSE

Transformation, changement d'une forme en une autre.

MICRODERMAL (OU MICRODERMIQUE)

Version moins invasive de l'implant transdermique qui peut être mis en place à l'aide d'une simple aiguille.

MODERN PRIMITIVES

Mouvement à l'initiative de Fakir Musafar et qui s'est développé dès 1989 regroupant des personnes adeptes de modifications corporelles qui travaillent sur des bases anthropologiques. Ils s'inspirent de rites tribaux qu'ils s'approprient et expérimentent dans une contemporanéité occidentale.

MODIFICATION CORPORELLE

Voir **BODMOD**

MOI-PEAU

Concept clé de la psychologie et de psychanalyse développé par Didier Anzieu à partir de 1974. Il s'agit d'une façon de penser le psychisme qui fait de la peau une interface physico-psychologique en créant un parallèle entre la peau charnelle et le moi psychique.

M.O.A.

Monstre-Œuvre-Artiste. Concept développé qui considère le corps modifié comme une superposition de différents corps subjectifs, en lien avec sa qualité de modifié : un artiste puisqu'il crée des formes à partir du corps, une œuvre puisqu'il est aussi ce corps travaillé plastiquement, et enfin un monstre, puisqu'il incarne un écart : un écart à la nature, mais aussi un écart à l'altérité et à la norme.

MONSTRE

Définition subjective de ce qui relève d'un écart par rapport à une norme. Le monstre peut être tératologique, c'est-à-dire créé par la nature, mais aussi artistique, créé à partir de matériaux du réel. Il peut également être moral ou psychologique, mais cet aspect n'est pas traité dans cette recherche.

MONSTRE-ŒUVRE-ARTISTE

Propriété intrinsèque du corps modifié quand il relève des arts plastiques. Artiste de par l'intention, œuvre de par l'objet-corps, et **Monstre** de par l'écart qu'il crée avec le **Corps naturel** qui est norme.

PEAU

La peau est l'organe le plus lourd et le plus étendu de l'homme. Il en recouvre sa surface et lui offre à la fois une protection de l'extérieur, tout comme elle est une zone d'échange entre le dedans et le dehors.

PERCEUR (OU PIERCEUR)

Professionnel réalisant des piercings.

PIERCING :

Insertion d'un bijou en métal, en corne, en os ou en tout autre matériau biocompatible, dans un trou qui aura au préalable été réalisé par une aiguille pouvant transpercer la chair. Désigne aussi bien l'acte, que le trou obtenu et le bijou en tant que tel.

RÉIDENTIFICATION

Processus diachronique qui réussit à identifier de nouveau un individu particulier individué auparavant.

SCARIFICATION

Incision superficielle de la peau afin de réaliser des motifs composés de cicatrices.

STRETCHING

Élargissement d'un **Piercing**.

SUSPENSION

Pratique performative en lien avec le **Piercing** qui consiste à se suspendre dans diverses positions à l'aide de crochets plantés à même la peau.

TATOUAGE

Introduction d'encre biocompatible sous la peau à l'aide d'aiguilles ou d'un dermographe dans le but de réaliser des motifs.

TATOUEUR

Professionnel réalisant des tatouages.

TRÈS-CORPS

Le très corps est un corps doublement corps : un corps biologique, mais aussi un corps qui devient identité. L'individu peut alors se résumer à sa seule enveloppe charnelle. C'est un état du corps et non une réalité immuable, il ne se juge pas par le corps lui-même, mais dans son rapport à d'autres corps.

TABLE DES ŒUVRES PRÉSENTÉES

Illustration I	11
<i>Tentative pour rentrer dans le cadre #3</i> , 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.	
Illustration II	21
<i>Tentative pour rentrer dans le cadre #2</i> , 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.	
Illustration III	22
<i>Tentative pour rentrer dans le cadre #5</i> , 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.	
Illustration IV	27
<i>Entrave</i> , 2016. Réalisée avec Joana Tosta. Performance filmée. Vidéo 1 minute 05. Capture d'écran.	
Illustration V	27
<i>Entrave</i> , 2016. Réalisée avec Joana Tosta. Performance filmée. Vidéo 1 minute 05. Capture d'écran.	
Illustration VI	35
<i>Sans titre</i> , 2015. Corps, peinture acrylique blanche. Tirage argentique couleurs. 45 x 60 cm.	
Illustration VII	36
<i>Galatée percée</i> , 2015. Corps, peinture acrylique blanche, métal. Tirage argentique couleurs. 45 x 60 cm.	
Illustration VIII	37
<i>Galatée tatouée</i> , 2015. Corps, peintures acryliques blanche et noire. Tirage argentique couleurs. 45 x 60 cm.	
Illustration IX	43
<i>Ce qu'il restera de moi</i> , 2016. Crâne en résine, peinture acétone rose, métal. 17 x 14 x 12 cm.	
Illustration X	48
<i>Protée : Pierre</i> , 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.	
Illustration XI	48
<i>Protée : Lion</i> , 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.	
Illustration XII	57
<i>Pygmalion (dessinateur)</i> , 2016. Dermographe. Dimensions variables.	
Illustration XIII	57
<i>Pygmalion (sculpteur)</i> , 2016. Aiguilles biseautées. Dimensions variables.	
Illustration XIV	60
<i>Tentative pour rentrer dans le cadre #1</i> , 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.	
Illustration XV	61
<i>Tentative pour rentrer dans le cadre #4</i> , 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.	

TABLE DES ILLUSTRATIONS PERSONNELLES

Illustration XVI	62
<i>Tentative pour rentrer dans le cadre #7, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.</i>	
Illustration XVII	63
<i>Tentative pour rentrer dans le cadre #8, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.</i>	
Illustration XVIII	66
<i>Saturne dévorant un de ses moi #1, 2016. Corps, azyme, encres alimentaires. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.</i>	
Illustration XIX	67
<i>Saturne dévorant un de ses moi #1 à #9, 2016. Corps, azyme, encres alimentaires. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm chacune.</i>	
Illustration XX	70
<i>Boucherie Rose : Main droite d'artiste, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.</i>	
Illustration XXI	70
<i>Boucherie Rose : Main gauche d'artiste, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.</i>	
Illustration XXII	71
<i>Boucherie Rose : Bras droit d'artiste, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.</i>	
Illustration XXIII	71
<i>Boucherie Rose : Lot de deux mains d'artiste, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.</i>	
Illustration XXIV	77
<i>Alter/ego, 2016. Corps, cellophane noir. Deux tirages argentiques couleurs. 40 x 120 cm. Miroir, cellophane noir. 40 x 120 cm.</i>	
Illustration XXV	81
<i>Boucherie Rose : Cuisse droite d'artiste, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.</i>	
Illustration XXVI	81
<i>Boucherie Rose : Bras gauche d'artiste, 2016. Viande d'artiste origine France. Impression numérique couleurs. 21 x 29,7 cm.</i>	
Illustration XXVII	99
<i>Protée : Pierre, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.</i>	
Illustration XXVIII	99
<i>Protée : Pierre, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.</i>	
Illustration XXIX	100
<i>Protée : Pierre, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.</i>	
Illustration XXX	100
<i>Protée : Pierre, 2016. Pâte à modeler rose. Tirage argentique couleurs. 13 x 19 cm.</i>	
Illustration XXXI	107
<i>Treillis épidermique, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, tatouages Malabar ©. 30 x 45 cm.</i>	
Illustration XXXII	108
<i>Treillis épidermique, 2016. Corps. Impression numérique couleurs, tatouages Malabar ©. 30 x 45 cm.</i>	

TABLE DES ILLUSTRATIONS PERSONNELLES

Illustration XXXIII	111
<i>Dissolution #1</i> , 2016. Corps, lycra rose. Tirage argentique couleurs. 45 x 60 cm.	
Illustration XXXIV	112
<i>Dissolution #2</i> , 2016. Corps, cheveux synthétiques roses. Tirage argentique couleurs. 45 x 60 cm.	
Illustration XXXV	123
<i>Cartel</i> , 2016. T-shirt imprimé.	
Illustration XXXVI	125
<i>Tentative pour rentrer dans le cadre #6</i> , 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.	
Illustration XXXVII	132
<i>Tentative pour rentrer dans le cadre #9</i> , 2016. Corps. Impression numérique couleurs, cadre. 100 x 100 cm.	

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1	15
Affiche de l'exposition <i>Tatoueurs, tatoués</i> du Musée du Quai Branly, 2014-2015.	
Illustration 2	16
Santiago SIERRA, <i>Ligne de 250 cm tatouée sur 6 personnes rémunérées</i> , 1999. Cuba.	
Illustration 3	16
ART ORIENTE OBJET, <i>Skin culture</i> , 1996-1997. Culture de peau d'artistes, boîte de Pétri.	
Illustration 4	18
Jean-Luc VERNA, <i>Kouros Agrigente Grèce, 500 av. J-C * Patti Smith, live, intro de Horses Barbara, salut Valse Frantz, 70's</i> , 2011. Tirage noir et blanc baryté Prestige. 124 x 84 x 4 cm.	
Illustration 5	18
Jean-Luc VERNA, <i>Une sexualité</i> , 2013. Transfert sur papier ancien rehaussé de crayon de couleur. 34,5 x 30 cm.	
Illustration 6	20
Détails des motifs tatoués sur mon bras droit. Photographie du Tattoorialist, 2012.	
Illustration 7	20
Capture d'écran de mes dossiers contenant les motifs futurs et passés pour mes tatouages, 2015.	
Illustration 8	23
Détails des piercings bucco-nasaux. Photographie personnelle, 2016.	
Illustration 9	23
Implant micro-dermal sur le front. Photographie personnelle, 2016.	
Illustration 10	25
Marc ALLÉGRET, <i>Portrait d'une femme à plateaux</i> , 1925-1926. Photographie. 11 x 8 cm.	
Illustration 11	25
Autoportrait de Joel PATRIC publié sur son Facebook personnel, 2014.	
Illustration 12	29
ORLAN, <i>Couture et suture, 4ème chirurgie, Opération réussie</i> , 8 décembre, 1991. Cibachrome en diasec. 165 x 110 cm.	
Illustration 13	30
Portrait d'Erik SPRAGUE, Date et auteur inconnus.	
Illustration 14	31
Portrait de Red Skull par Wyatt SWAIN, 2015.	
Illustration 15	31
Autoportrait d'Eva MEDUSA publié sur son Facebook personnel, 2015.	
Illustration 16	34
Jean-Léon GÉRÔME, <i>Pygmalion et Galatée</i> , 1890. Huile sur toile. 88,9 x 68,6 cm.	
Illustration 17	39
ORLAN, <i>Étude documentaire : Le Drapé-Le Baroque</i> , 1978. Buste en marbre. 70 x 80 x 45 cm.	
Illustration 18	39
PIERRE et GILLES, <i>Narcisse</i> , 2012. Photographie peinte à la main. 121 x 153. Galerie Templon, Paris.	

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 19	41
David BAILLY, <i>Vanité au portrait</i> , 1651. Huile sur bois. 122 x 90 cm.	
Illustration 20	42
Saverio LUCARIELLO, <i>Vanitas au chou</i> , 1995. Épreuve chromogène. 70 x 100 cm.	
Illustration 21	42
ORLAN et SISMO, <i>Crâne</i> , 2013. Impression 3D.	
Illustration 22	46
Lydie Jean-dit-Panel, <i>L-INK</i> , 2010. Vidéo de 16 minutes. Capture d'écran. Extrait en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=9ykMUXYXFhE	
Illustration 23	50
David ALTMEJD, <i>Sans titre 8 (The Bodybuilders)</i> , 2013. Polystyrène, mousse expansive, plâtre, toile, bois, peinture latex.	
Illustration 24	50
David ALTMEJD, <i>Vague</i> , 2011. Polystyrène, mousse expansive, plâtre, toile, bois, peinture latex.	
Illustration 25	55
Vinz en pleine réalisation de tatouage. Photographie de Noliko Shinozaki, 2012.	
Illustration 26	58
ORLAN, <i>Tentative pour sortir du cadre avec masque n°1</i> , 1965. Photographie noir et blanc. 6,5 x 10,5 cm.	
Illustration 27	59
Préparation à la prise de vue des <i>Tentatives de rentrer dans le cadre</i> , 2015.	
Illustration 28	59
Préparation à la prise de vue des <i>Tentatives de rentrer dans le cadre</i> , 2015.	
Illustration 29	59
Yann MARUSSICH, <i>Ex-Pression</i> , 2009.	
Illustration 30	68
Francisco de GOYA, <i>Saturne dévorant un de ses fils</i> , 1819-1823. Peinture murale transférée sur toile. 146 x 83 cm. Musée du Prado, Madrid.	
Illustration 31	68
Michel JOURNIAC, <i>Messe pour un corps</i> , 1969. Performance réalisée à la galerie Stadler, Paris.	
Illustration 32	69
ORLAN, <i>Se vendre sur les marchés en petits morceaux</i> , 1976-1977. Photographie noir et blanc. Performance réalisée à Caldas da Rainha, Portugal.	
Illustration 33	69
Capture d'écran du site <i>Viande</i> de Fred FOREST, réalisée le 16 octobre 2015.	
Illustration 34	79
Jacques GAUTIER D'AGOTY et DUVERNEY, <i>Myologie complète en couleurs et grandeur naturelle</i> , 1746. Bibliothèque nationale de Paris.	
Illustration 35	79
Capture d'écran de la vidéo de l'opération de bifurcation linguale réalisée en 2014.	
Illustration 36	80
Affiche de la campagne pro-végétarisme de PETA, 2015.	
Illustration 37	80
Lisa SALAMANDRA, <i>Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)</i> , 2011. Technique mixte sur les papiers d'emballage de son pain quotidien, 94 x 65 cm.	
Illustration 38	82
Alan HUMEROSE, <i>portrait d'Étienne Dumont</i> , 2009.	

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 39	85
Bryan Lewis SAUNDERS, <i>Portrait sous drogue (haschich)</i> , 2010-2011.	
Illustration 40	85
STELARC, <i>Ear on arm suspension</i> , 2012. Photographie de Rainer Linz.	
Illustration 41	88
Julie-Marie GENE, portrait de Morgan Dubois, 2015.	
Illustration 42	88
Maria SPALLEK, autoportrait publié sur son Facebook personnel, 2014.	
Illustration 43	89
Détail des tatouages sur mon visage, profil gauche. Photographie personnelle, 2015.	
Illustration 44	89
Détail des tatouages sur mon visage, profil droit. Photographie personnelle, 2015.	
Illustration 45	90
Kevin GATES, autoportrait publié sur son Facebook personnel, 2014.	
Illustration 46	90
Mary Jose CRISTERNA, autoportrait publié sur son Facebook personnel, 2015.	
Illustration 47	97
Gina PANE, <i>Action Psyche (essai). 24-1-1974. Triptyque</i> , 1974. Photographies couleur (d'une série de trois). 40,1 x 29,7 cm.	
Illustration 48	97
David NEBREDA, <i>Autorretratos</i> , 1989.	
Illustration 49	103
Pauly UNSTOPPABLE, autoportrait publié sur son Facebook personnel, 2006.	
Illustration 50	103
Farrah FLAWLESS, autoportrait publié sur son Facebook personnel, 2015.	
Illustration 51	106
Man RAY, portrait de Marcel Duchamp en Rose Selavy, 1920.	
Illustration 52	110
Liu BOLIN, <i>Tempio di Apollo, Pompéi</i> , 2012. Photographie couleurs. 90 x 120 cm.	
Illustration 53	115
« Momie d'Anencéphale », planche d'observation tirée du <i>Traité de tératologie</i> d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, 1835.	
Illustration 54	115
Martin SCHONGAUER, <i>Le Griffon</i> , vers 1475-1485.	
Illustration 55	117
Affiche du film <i>Freaks</i> , de Tod BROWNING, 1932.	
Illustration 56	121
Wim DELVOYE, <i>Tim</i> , 2008.	
Illustration 57	121
Skip ARNOLD, <i>Exposé</i> , 1993. Vitrine en acrylique, support en acier, l'artiste. 137 x 48 x 72 cm.	
Illustration 58	122
Didier HEBERT-GUILLON, <i>Individu lisant un cartel</i> , 2010. Performance.	
Illustration 59	122
Didier HEBERT-GUILLON, <i>Poule endormie</i> , 2010. Poule. Dimensions variables.	
Illustration 60	124
Photographie promotionnelle de Boris Karloff dans <i>Le mariage de Frankenstein</i> de James Whale, 1935.	

INDEX DES ŒUVRES PRÉSENTÉES

A

Alter/ego | 76, 118, 127., 129

B

Boucherie Rose | 68, 72, 73, 79, 129

C

Cartel | 123, 126, 129

Ce qu'il restera de moi | 23, 42, 43, 92, 128

D

Dissolutions | 110, 129

E

Entrave | 23, 26, 53, 64, 128

G

Galatée percée | 38, 39, 43, 56, 65, 87, 109, 115, 121, 128

Galatée tatouée | 38, 39, 43, 56, 65, 87, 109, 115, 121, 128

P

Prométhée contemporain | 9, 123, 126

Protée | 49, 101, 129

Pygmalion (dessinateur) | 56, 128

Pygmalion (sculpteur) | 56, 128

S

Sans titre (Série des « Galatées ») | 38, 39, 43, 56, 65, 87, 109, 115, 121, 128

Saturne dévorant un de ses moi | 65, 68, 109, 128

T

Tentative pour rentrer dans le cadre | 58, 128

Treillis épidermique | 86, 90, 109, 129

INDEX DES NOMS PROPRES

A

AICA | 75
ALAIN (Émile Chartier) | 18, 54, 87
ALBERTI, Leon Battista | 58
ALTMEJD, David | 49, 50
ANCET, Pierre | 102, 113, 118, 127
ANNE | 15
ANSELMO, Giovanni | 26, 44
ANZIEU, Didier | 95, 128
ARNOLD, Skip | 120, 121
ART ORIENTÉ OBJET | 16
ASIA | 124
ATHÉNA | 124
ATHEY, Ron | 23, 52
ATLAS | 124
AUDEGUY, Stéphane | 118

B

BACON, Francis | 49
BAILLY, David | 41
BAKER, Joséphine | 106
BARON, Denis | 83, 105, 128
BENS, Jan | 82
BENHAMOU-HUET, Judith | 56
BIZARRA, Sarah | 105
BLARD, Vincent (Vinz) | 54, 91
BOLIN, Liu | 110
BOREL, France | 8, 13, 26, 28, 104, 109, 114
BOTTICELLI | 39
BOURGEOIS, Jeanne (Mistinguett) | 106
BRODDINGH VAN LAER, Pieter | 41
BROWNING, Tod | 116
BRULEZ, Nicolas (The Tattooartist) | 14, 41
BRUNON, Bernard | 9

C

CHARNEAU, Mathieu | 40
CLAIRET, Christophe | 31, 51
CLUZEL, Jean-Paul | 41
CLYMÈNE | 124
COBRA, Luna | 30, 31
CONSTENSTENUS (Capitaine) | 117
CONTE, Richard | 75
CRISTERNA, Mary Jose (El Mujer Vampira) | 90, 97, 118
CUIR, Raphaël | 75
CYBORG (von), Samppa | 24, 44

D

DAGOGNET, François | 33, 82, 128
DALI, Salvador | 42
DAMOCLÈS | 42
DAMON, Henry (Red Skull) | 31, 118
DEHAR, Zahia | 79
DELVOYE, Wim | 17, 120
DERMABLEND | 90
DESCARTES, René | 78
DESNOS, Robert | 106, 109
DRAPEAU CONTIM, Filipe | 98
DUBOIS, Morgan | 88
DUCHAMP, Marcel | 26, 106, 113, 122
DUMONT, Étienne | 82

E

ÉCHIDNA | 30
ENIGMA (the) | 117
ÉPIMÉTHÉE | 124
ÉROS | 42

F

FAKIR MUSAFAR | 23
FLAWLESS, Farrah | 102
FOREST, Fred | 72, 79
FRANKENSTEIN, Victor | 124

G

GALATÉE | 34, 38, 40, 109
GARY, Jason | 10
GATES, Kevin | 90
GENEST, Rick (Zombie Boy) | 90
GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Étienne | 113, 115
GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore | 113, 114, 115, 116
GILBERT ET GEORGE | 38, 121, 122
GONZALEZ, Emilio | 31
GOYA (de), Francisco | 68
GRAND OMI (l'Homme-zèbre) | 117
GREEN, Anthony | 83, 104, 117

H

HAGENS (von), Gunther (Dr) | 82
HALSMAN, Philippe | 42
HATOUM, Mona | 82
HAYWORTH, Steve | 24

HÉBERT-GUILLON, Didier | 122
 HÉPHAÏSTOS | 124
 HILTON, Violet et Daisy | 116
 HIRST, Damien | 55, 56
 HUBAUT, Joël | 80
 HUYGUES, Pierre | 121

I

IVIC, Goran | 54, 55

J

JACOBSON, Greg | 10
 JAPET | 124
 JEAN-DIT-PANEL, Lydie | 46
 JOB | 49
 JOURNIAC, Michel | 68
 JULIEN | 15
 JUNIOR, Enzo | 40

K

KANEHARA, Hitomi | 30
 KLEIN, Yves | 56
 KOONS, Jeff | 55

L

LADON | 30
 LAGEIRA, Jacinto | 75
 LA METTRIE (de), Julien Offroy | 47, 78
 LASCAULT, Gilbert | 115, 116
 LAVAL-JEANTET, Marion | 16, 84
 LAVOISIER, Antoine-Laurent | 65
 LE BRETON, David | 52, 73, 75, 79, 84
 LEMIRE, Michel | 78
 LIOTARD, Philippe | 29, 54, 105, 113
 LUCARIELLO, Saverio | 42
 LUCKY-DIAMOND RICH | 102
 LUCRÈCE | 78
 LYNCH, David | 119
 LZA | 95

M

MANGIN, Benoît | 16, 84
 MAPPLETHORPE, Robert | 42
 MARUSSICH, Yann | 59
 MARZANO, Michela | 103
 MEDUSA, Eva (Dragon Lady) | 31
 MEILLASSOUX, Quentin | 121
 MÉLÉNAS | 101
 MENDIETA, Ana | 42
 MÉNOETIOS | 124
 MERLEAU-PONTY, Maurice | 7, 84, 91, 130
 MURAKAMI, Takashi | 55

N

NAPSA | 17
 NEBREDA, David | 64, 65, 97
 NOUAILLES, Bertrand | 113, 115

O

ORLAN | 24, 29, 38, 39, 42, 44, 52, 53, 58, 69, 78, 80,
 83, 94, 95, 103, 130
 OVIDE | 50, 93, 101

P

PANE, Gina | 53, 75, 87, 97
 PAPHOS | 34
 PARADOXE, Mara Airyu | 117
 PARR, Mike | 80
 PATRIC, Joel (Bodymoded Punky) | 24
 PAULEY, Jeremy | 88
 PERRAULT, Charles | 89
 PETA | 79
 PIERRE ET GILLES | 39
 PLATON | 75
 POSÉIDON | 101
 POUSSIN, Nicolas | 86
 PROMÉTHÉE | 40, 104, 124, 126
 PROTÉE | 50, 93, 101
 PYGMALION | 34

R

RAY, Man | 106, 109
 REMBRANDT | 56
 RIMBAUD, Arthur | 119
 RODIN, Auguste | 34
 ROSE, Serena | 117

S

SABATIER, Benjamin | 121
 SAGAZAN (de), Olivier | 49
 SALAMANDRA, Lisa | 80
 SAN | 54
 SARTRE, Jean-Paul | 76, 130
 SATURNE (CRONOS) | 40, 68
 SAUNDERS, Brian Lewis | 84
 SHELLEY, Mary W. | 124
 SHERMAN, Cindy | 109
 SIERRA, Santiago | 16, 19
 SNAT | 56
 SOLINAS, Giorgio | 72
 SPALLECK, Maria | 88
 SPRAGUE, Erik (The Lizardman) | 31
 STEINER, Tim | 120, 123
 STELARC | 45, 47, 53, 76, 78, 85, 103

T

THANATOS | 42
TOSTA, Joana | 26
TOUMANIANTZ, Rouslan | 87

U

UNSTOPPABLE, Pauly | 102
URD | 30

V

VALÉRY, Paul | 82
VÉNUM | 34
VERNA, Jean-Luc | 17, 45, 80, 88
VLAEMINCK, Kimberley | 87

W

WADLOW, Robert | 117
WARHOL, Andy | 41

Z

ZEUS | 124
ZPIRA, Lukas | 14, 44, 54, 55, 56, 82, 104, 130

INDEX DES NOTIONS

A

Altérité | 9, 10, 19, 25, 32, 46, 64, 65, 72, 73, 76, 82, 84, 86, 94, 95, 96, 97, 98, 110, 113, 118, 120, 123, 127, 128, 129, 130, 131
Âme | 38, 47, 75, 78, 79, 91, 103
Art charnel |
Art corporel | 10, 13, 14, 52, 130

B

Beauté | 29, 33, 34, 39, 45, 47, 98, 128
Bodmoder | 14, 19, 28, 31, 55
Body hacktivisme | 29

C

Cadre | 49, 58, 59, 91, 105, 122, 128
Chair | 8, 15, 19, 23, 25, 26, 28, 30, 31, 34, 38, 40, 42, 43, 45, 47, 49, 52, 65, 73, 78, 80, 95, 97, 101, 102, 104, 113, 114, 127, 129, 130
Chirurgie | 8, 9, 13, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 47, 51, 52, 53, 54, 92, 94, 103, 120
Contrainte | 9, 34, 47, 49, 50, 52, 53, 58, 59, 64, 72, 84
Corporéité | 83
Corps |
Corps idéal | 9, 10, 33, 34, 39, 40, 45, 47, 49, 51, 53, 69, 73, 79, 84, 91, 94, 95, 96, 102, 103, 106, 113, 124, 126, 128, 129
Corps modifié | 8, 9, 10, 13, 14, 17, 28, 33, 34, 40, 41, 45, 46, 49, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 64, 72, 73, 76, 84, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131
Corps naturel | 9, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 45, 50, 59, 64, 65, 89, 94, 96, 101, 106, 113, 115, 118, 120, 123, 124, 126
Corps-viande | 8, 49, 69, 72, 78, 80, 83, 127, 129

D

Définitif | 9, 16, 17, 40, 53, 54, 88, 91, 98, 126
Douleur | 47, 51, 52, 53, 72, 83, 84, 97, 104, 128, 130

E

Écart | 8, 9, 24, 29, 32, 34, 39, 42, 45, 68, 95, 98, 103, 104, 110, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 126, 127, 129
Esprit | 8, 20, 44, 47, 76, 78, 84, 85, 91, 101
Étant-monstre | 120
Exposition | 14, 15, 17, 19, 40, 56, 58, 59, 117, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 129

F

Forme |
Freak | 8, 116, 117, 119, 120, 127
Freak show | 116, 117

I

Identification | 96, 119, 120
Identité | 10, 29, 38, 39, 40, 73, 76, 78, 82, 84, 86, 87, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 106, 109, 110, 113, 114, 117, 119, 120, 124, 127, 128, 129, 130, 131
Image | 8, 20, 29, 32, 33, 34, 38, 39, 42, 44, 45, 47, 49, 58, 59, 64, 65, 68, 73, 76, 78, 79, 80, 83, 86, 102, 105, 106, 109, 110, 118, 120, 124, 128, 130
Implant sous-cutané | 8, 9, 28, 29, 42, 43, 80
Implant transdermique | 8, 9, 24, 42, 43
Incarnation |
Individu | 10, 16, 28, 33, 38, 40, 47, 51, 64, 73, 76, 84, 86, 88, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 104, 106, 109, 110, 113, 114, 118, 120, 129
Individualisation | 96
Individuation | 9, 95, 110
Ipséité | 8, 10, 49, 51, 76, 84, 91, 93, 95, 106, 110, 120, 129

K

Køer | 44, 82, 129

L

Limites | 10, 44, 49, 51, 52, 93, 94, 102, 104, 127

M

Marques | 16, 17, 20, 38, 40, 46, 53, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 104, 105, 106, 109, 110, 113, 128, 129

Métamorphose | 8, 9, 13, 38, 93, 101, 102, 103, 110, 114, 129

M.O.A. | 126, 127, 128

Modern Primitive | 23

Modification corporelle | 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 19, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 40, 41, 45, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 64, 72, 73, 75, 76, 80, 82, 83, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 101, 102, 103, 105, 110, 113, 114, 117, 118, 120, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131

Modifier | 8, 9, 10, 13, 19, 20, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 34, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 73, 78, 83, 87, 91, 94, 95, 98, 102, 103, 104, 106, 110, 114, 119, 123, 129, 130, 131

Moi-peau | 95, 103, 128, 129

Moi | 8, 9, 10, 32, 34, 39, 42, 46, 47, 49, 54, 58, 64, 68, 69, 73, 76, 78, 82, 87, 91, 92, 95, 98, 103, 104, 109, 110, 119, 126, 127, 128, 129

Monstre | 30, 102, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120

Monstruosité | 114, 115, 116, 18, 120

Mort | 17, 31, 41, 42, 43, 44, 45, 68, 69, 72, 79, 80, 90, 91, 92, 98, 101

Mythologie | 39, 40, 86, 101, 124, 128

N

Norme | 8, 9, 28, 29, 33, 39, 58, 104, 116, 117, 118, 119, 126

P

Perceur | 51, 54, 56, 105

Peau | 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 28, 50, 52, 53, 72, 73, 78, 80, 82, 90, 91, 95, 104, 127, 128, 129

Performance | 10, 26, 51, 53, 64, 75, 76, 80, 84, 85, 87, 121, 122, 123

Personnage | 30, 44, 55, 89, 106, 109, 117

Photographie | 9, 14, 15, 16, 29, 36, 38, 40, 42, 50, 56, 58, 59, 64, 65, 69, 73, 76, 78, 83, 86, 90, 97, 98, 101, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 122, 128

Piercing | 8, 9, 13, 14, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 32, 33, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 53, 54, 56, 82, 83, 84, 88, 89, 91, 94, 96, 102, 103, 104, 105, 117, 119, 120, 128

Prothèse | 9, 25, 26, 42, 43, 44, 47, 64, 80, 84, 85, 123, 128

R

Regard | 9, 13, 14, 41, 53, 78, 88, 97, 98, 102, 104, 109, 113, 114, 118, 119, 122, 123, 127

Réidentification | 86, 91, 96, 101, 110

Réification | 34, 58, 69, 79, 80, 96, 98

S

Scarification | 8, 9, 89, 121

Sculpture | 9, 29, 32, 34, 38, 39, 40, 41, 49, 54, 56, 64, 86, 87, 101, 115, 120, 121, 122

Société | 45, 58, 88, 104, 105, 117, 119, 120

Suspension | 85

Stretching | 24, 25, 53, 82, 102

T

Tatouage | 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 117, 119, 120, 123, 128, 129

Tatoueur | 14, 15, 17, 18, 19, 20, 51, 54, 55, 56, 87, 89, 91, 105

Très-corps | 96, 97, 98, 109, 110, 113, 129

BIBLIOGRAPHIE

1. MODIFICATIONS CORPORELLES

■ *Ouvrages généraux :*

- BARON, Denis, *Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira*. Paris, Éditions l'Harmattan, 2007.
- BOREL, France, *Le Vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*. Paris, Éditions Calmann-Levy, 1992.
- , « Lèvres décorées et dents incrustées », *Changer le corps ?* (sous la direction de Stéphanie Heuze). Paris, Éditions La Musardine, 2000, p. 11-17.
- HEUZE, Stéphanie, « Le piercing, un rituel contemporain », *Changer le corps ?* (sous la direction de Stéphanie Heuze). Paris, Éditions La Musardine, 2000, p. 117-125.
- , « Piercing », *Changer le corps ?* (sous la direction de Stéphanie Heuze). Paris, Éditions La Musardine, 2000, p. 105-115.
- LARRATT, Shanon, *ModCon: The secret world of extreme body modification*. Canada, BME Books, 2003. En ligne : <http://www.zentastic.com/pdf/ModConBook.pdf>
- LE BRETON, David, *Signes d'Identité*. Paris, Éditions Métailié, 2002.
- PROCTER, Lynn, « Les décorations faciales permanentes », *Changer le corps ?* (sous la direction de Stéphanie Heuze). Paris, Éditions La Musardine, 2000, p. 30-31.
- SOULADIE, Catherine, *La performance dans les arts plastiques aujourd'hui : tatouage et piercing*. Art et Histoire de l'Art. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2012.
- WALL, Theresa, « Décoration du corps et expression de soi », *Changer le corps ?* (sous la direction de Stéphanie Heuze). Paris, Éditions La Musardine, 2000, p. 28-31.
- WILSON, Rebecca, « Charles Gatewood, photographe de l'extrême », *Changer le corps ?* (sous la direction de Stéphanie Heuze). Paris, Éditions La Musardine, 2000, p. 94-103.

■ *Périodiques :*

- BAILLETTE, Frédéric, « A contre-corps », *Quasimodo*, n°5 (« Art à contre corps »). Montpellier, éditée par l'Association Osiris, 1998, p. 7-16. En ligne : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/5%20-%20Baillette%20Art%20Corps%20Contestation.pdf>
- , « Inscriptions tégumentaires de la loi », *Quasimodo*, n°7 (« Modifications corporelles »). Montpellier, éditée par l'Association Quasimodo et fils, 2003, p. 61-88. En ligne : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/7%20-%20Tatouage%20Loi%20Inscription.pdf>
- LE BRETON, David, « L'incision dans la chair : Marques et Douleurs pour exister », *Quasimodo*, n°7 (« Modifications corporelles »). Montpellier, éditée par l'Association Quasimodo et fils, 2003, p. 89-104. En ligne: <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/7%20-%20Tatouage%20Marques%20Douleur.pdf>
- LIOTARD, Philippe, « Corps en Kit », *Quasimodo*, n°7 (« Modifications corporelles »). Montpellier, éditée par l'Association Quasimodo et fils, 2003, p. 7-20. En ligne: <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/7%20-%20Modifications%20Corporelles.pdf>

BIBLIOGRAPHIE

—, « Le poinçon, la lame et le feu : le corps ciselé », *Quasimodo*, n°7 (« Modifications corporelles »). Montpellier, éditée par l'Association Quasimodo et fils, 2003, p. 21-36. En ligne : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/7%20-%20Piercing%20Modifications%20Corps.pdf>

■ *Catalogues :*

BRULEZ, Nicolas (the Tattoorialist), *100 portraits de tatoués*. Paris, Éditions Tana, 2014.

—, *Street Tattoo*. Paris, Éditions Tana, 2015.

C., BRUNO, *Tatoueurs qui êtes-vous ?*, Bruxelles, Éditions Feynerolles, 1974.

SPITALNICK, Lou, *The tattooed Face*, Londres, Éditions Marty Apple, 2015.

■ *Ressources électroniques :*

ACRATOS ÉDITIONS, *Tatouage libre*. Marseille, Acratos Éditions, 2012.

En ligne : https://infokiosques.net/IMG/pdf/tatouage_libre_page_par_page.pdf

COUREAU, Laurent, *La Spirale*. En ligne : <http://laspirale.org/>

FRRRK GUYS, *Frrrk Guys*. En ligne : <http://www.frrrkguys.com.br/>

GIARD, Agnès, « Petite histoire des pénis customisés », *Libération* (Les 400 culs), 14 août 2008.

En ligne : <http://sexes.blogs.liberation.fr/2008/08/14/petite-histoire/>

JOLLY, Joanna, « Why would anyone want an eyeball tattoo » », *BBC News*, 16 janvier 2015.

En ligne : <http://www.bbc.com/news/magazine-30750361>

LARRATT, Shanon, *B.M.E.* En ligne : <http://www.bme.com/>

LE SOIR, « Rouslan, le tatoueur de Kimberley fait une nouvelle victime », *Le Soir*, 4 septembre 2015.

En ligne : <http://www.lesoir.be/980901/article/soirmag/actu-soirmag/2015-09-04/rouslan-tatoueur-kimberly-fait-une-nouvelle-victime>

LIOTARD, Philippe, *Bodies in process - Corps en chantier*, 17 juin 2015.

En ligne : <https://bodiesinprocess.wordpress.com/>

MELROSE, Kevin, « Fan has nose cut off, face tattoo so he'll look like a skull », *Comic Book Resources*, 4 février 2015. En ligne : <http://robot6.comicbookresources.com/2015/02/fan-has-nose-cut-off-face-tattooed-so-hell-look-like-red-skull/>

NOUVEL OBS, « La jeune fille aux 56 tatouages sur le visage a menti », *Nouvel Obs*, 21 juin 2009. En ligne : <http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20090621.OBS1338/la-jeune-fille-aux-56-tatouages-sur-le-visage-a-menti.html>

PÉTRY, Valentine, « Exposition Tatoueurs, Tatoués: "Le tatouage a-t-il sa place dans un musée?" », *L'Express*, 24 avril 2014. En ligne : http://www.lexpress.fr/styles/beaute/exposition-tatoueurs-tatoues-le-tatouage-a-t-il-sa-place-dans-un-musee_1511239.html

RAFFLEGEAU, David, *Poubelle Bleue*. En ligne : <https://poubellebleue.wordpress.com/>

ROURE, Thomas, « Le tatouage en 5 questions », *Metro News*, 6 mars 2014. En ligne : <http://www.metronews.fr/info/chiffres-risques-prix-reglementation-le-tatouage-en-5-questions/mncf!5e3fe1Z0J5ks/>

SEYMOUR, Andrew, « "They pretty much just called me a freak with horns": assault victim believes attack a hate crime », *Ottawacitizen*, 15 Novembre 2014. En ligne : <http://ottawacitizen.com/news/local-news/they-pretty-much-just-called-me-a-freak-with-horns-assault-victim-believes-attack-a-hate-crime>

SPIESER, Cathie et SPRUMONT, Pierre, « La construction de l'image du corps de l'élite égyptienne à l'époque amarnienne », *Bulletins et mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 16 (3-4), 2004. En ligne : <http://bmsap.revues.org/3983>

■ **Films, émissions et divers vidéos :**

ANDRES, Trisha, *A Powerfull and Intimate Interview with Rico Zombie*, 2011.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ZmeELC5EGv4>

Best Ink, 30 épisodes (3 saisons) sur la chaîne *Oxygen*, depuis le 27 mars 2012.

DELACROIX, Olivier et LOPEZ, Hugo — *Tatoué, piécé : Ceci est mon Corps*, 2009.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=jIh5TAF62-4>

Epic Ink, 10 épisodes (1 saison) sur la chaîne *A&E*, depuis le 20 août 2014.

GARY, Jason et JACOBSON, Greg — *Modify*, 2005.

Ink Master, 63 épisodes (6 saisons) sur la chaîne *Spike TV*, depuis le 27 janvier 2012.

LA Ink, 84 épisodes (4 saisons) sur la chaîne *TLC*, 7 août 2007-15 septembre 2011.

London Ink, 12 épisodes (2 saisons) sur la chaîne *Discovery Channel*, depuis le 23 septembre 2007.

Miami Ink, 87 épisodes (6 saisons) sur la chaîne *TLC*, 2005-2008.

NY Ink, 23 épisodes (3 saisons) sur la chaîne *TLC*, 2 juin 2011-2 mai 2013.

ROBERT, Pierrick et LOISEAU, Pierre-François, *Tatoueurs, ma parole : Bop John*, 28 octobre 2014.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=XNzlAzxKLS4>

—, *Tatoueurs, ma parole : Lukas Zpira*, 13 juin 2014.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=sDFGzyzDcSA>

—, Pierre-François, *Tatoueurs, ma parole : Goran Ivic*, 19 mai 2014.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ihri1vgz19k>

—, Pierre-François, *Tatoueurs, ma parole : Jessy*, 5 juin 2014.

En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=se6D_265v-E

—, Pierre-François, *Tatoueurs, ma parole : Kalie - Art Tattoo*, 6 août 2014.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=zOjdmVISZg8>

—, Pierre-François, *Tatoueurs, ma parole : Pierrot - Encre de Lune*, 12 septembre 2014.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=0XYkOmeOodU>

—, Pierre-François, *Tatoueurs, ma parole : San*, 12 septembre 2014.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ihri1vgz19k>

2. MONSTRES, FREAKS

■ **Ouvrages généraux :**

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*. Paris, PUF, 2006.

AUDEGUY, Stéphane, *Les Monstres* (2007). Paris, Éditions Gallimard, 2013.

BOGDAN, Robert, *La Fabrique des Monstres : les États-Unis et le Freak Show 1840-1940*. Traduit de l'anglais par Myriam Dennehy. Paris, Éditions Alma, 2013.

CLAIR, Jean, *Hubris : la fabrique du monstre dans l'art contemporain*. Paris, Éditions Gallimard, 2012.

GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore, « Monstruosités », *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes des monstruosités, des variétés et vices de conformation, ou Traité de tératologie*, 1832-1836.

LASCAUT, Gilbert, *Le Monstre dans l'Art occidental*. Paris, Éditions Klincksieck, 2004.

NOUAILLES, Bertrand, *Le monstre ou le sens de l'écart. Essai sur une philosophie de la vie à partir des leçons de la tératologie d'Etienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*. Philosophie. Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2012.

■ **Catalogues d'exposition :**

MAZELAYGUE, Lionel, PÉCOIL, Vincent et VADROT, Olivier, (La Salle de bain), *The Freak Show* (catalogue d'exposition). Lyon, Éditions des Presses du réel, 2007.

■ **Films, émissions et divers vidéos :**

BROWNING, Tod, *Freaks*, 1932.

LEE, Rowland V., *Le Fils de Frankenstein*, 1939.

LYNCH, David, *Elephant man*, 1980.

MURPHY, Ryan et FALCHUK, Brad, *American Horror Story : Freak show* (saison 4), 2013.

WHALE, James, *Frankenstein*, 1931.

—, *La Fiancée de Frankenstein*, 1935.

3. AU SUJET DU CORPS

■ **Ouvrages généraux :**

ANZIEU, Didier, *Le moi-peau*. Paris, Éditions Dunod, 1985.

ARDENNE, Paul « Le Temps des Mutants: POST HUMAN », *L'Image Corps, Figures de l'Humain dans l'art XXe siècle*. Paris, Éditions du Regard, 2001.

DAGOGNET, François, *La peau découverte*. Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1998.

—, *Le corps* (1992). Paris, PUF, 2008.

DA SILVA-CHARRAK, Clara, *Merleau-Ponty : Le corps et le sens*. Paris, PUF, 2012.

LA METTRIE (de), Julien Offroy, *L'Homme-Machine* (1747). Paris, Éditions Denoël, 1981.

LE BRETON, David, *Anthropologie de la douleur*. Paris, Éditions Métaillié, 2006.

—, *L'Adieu au Corps* (1999). Paris, Éditions du Seuil, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*. Éditions Gallimard, Paris, 1964.

—, *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris, Éditions Gallimard, 2005.

SALAMANDRA, Lisa, *Cru-ôté du corps*. Arts plastiques et sciences de l'Art. Université Panthéon Sorbonne – Paris 1, 2011.

■ **Périodiques :**

BRAHMAN, Daphne, « War on human trafficking fraught with complications », *Vancouver Sun*, 7 juin 2012.

DONGUY, Jacques, « Le Corps obsolète » (1995), *Quasimodo*, n°5 (« Art à contre corps »). Montpellier, éditée par l'Association Osiris, 1998, p. 111-119. En ligne : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/5%20-%20Stelarc%20Corps%20Obsolète.pdf>

GRUGIER, Maxence, « L'Utopie Cyborg : Réinvention de l'Humain dans un Futur sur-technologique », *Quasimodo*, n°7 (« Modifications corporelles »). Montpellier, éditée par l'Association Quasimodo et fils, 2003, p. 223-237. En ligne : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/7%20-%20Cyborg%20Utopie%20Technologie.pdf>

KRED, Pak, « Children trafficked to sell flowers and beg in Thailand », *Gulf Times*, 5 juin 2012.

ZHOU, Tong, « Child Trafficking: A cruel trade », *Economist*, 26 janvier 2013.

Ressources électroniques :

SWAILS, Brent, « Trafficking in Mozambique: “Every minute was the worst” », *CNN, The Freedom Project*, 20 février 2012.

En ligne : <http://thecnnfreedomproject.blogs.cnn.com/2012/02/20/trafficking-in-mozambique-every-minute-was-the-worst/>

THE SUNS, « 22-year-old mother sells own baby for N.4million », *Sun News Online*, 25 mai 2014. En ligne : <http://sunnewsonline.com/new/?p=64969>

■ **Catalogues :**

CLAIR, Jean, *L'Âme au Corps*. Paris, Réunion des Musées nationaux, 2002.

WARR, Tracey, *Le corps de l'artiste*. Londres, Éditions Phaidon, 2011.

■ **Films, émissions et divers vidéos :**

FLEICHER, Richard, *Le Voyage fantastique*, 1966.

4. AU SUJET DE L'ART

■ **Ouvrages généraux :**

ALAIN (Émile Chartier), *Le Système des Beaux Arts*. Paris, Éditions Gallimard, 1920.

ARDENNE, Paul, *Extrême esthétique de la limite dépassée*. Paris, Éditions Flammarion, 2006.

BENHAMOU-HUET, Judith, *Les artistes ont toujours aimé l'argent: D'Albrecht Dürer à Damien Hirst*. Paris, Éditions Grasset, 2012.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'Art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, Éditions Allia, 2014.

CONTE, Richard (Dir.), *Le dessin hors-papier*. Paris, Publication de la Sorbonne, 2009.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*. Paris, Éditions Flammarion, 1994.

MAISON ROUGE (de), Isabelle, *Mythologies personnelles*. Paris, Éditions Scala, 2004.

■ **Ressources électroniques :**

ART MEDIA AGENCY, « Immatériel, éphémère... cet art qu'on ne peut (presque) pas vendre », *La Tribune*, 4 juillet 2014.

En ligne : <http://www.latribune.fr/blogs/le-blog-sur-le-marche-de-l-art/20140704trib000838512/immatériel-ephemere-cet-art-qu-on-ne-peut-pas-vendre.html>

5. AU SUJET DE LA PHILOSOPHIE

■ **Ouvrages généraux :**

DESCARTES, René, « Des distinctions, et premièrement de celle qui est réelle » (60), *Principes de la Philosophie* (1644), traduction de Moreau, Denis, Paris, Éditions Vrin, 2009.

DRAPEAU CONTIM, Filipe, *Qu'est-ce que l'identité ?* Paris, Éditions Vrin, 2010.

KANT, Emmanuel, « Les Choses en tant que Fins naturelles sont des Êtres organisés » (65), *Critique de la Faculté de juger* (1790). Traduit de l'allemand par Philonenko, Alexis. Paris, Éditions Vrin, 2000.

BIBLIOGRAPHIE

LAVIGNE, Jean-François, « Chair, corps, esprit », *Noesis*, 2007.

En ligne : <http://noesis.revues.org/1293>

MENEGALDO, Hélène, « Réflexion(s) dans les marges », *Figures de la marge. Marginalité et identité dans le monde contemporain*, sous la direction d'Hélène Menegaldo. PUR, Rennes, 2002.

SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, Éditions Gallimard, 1996.

ZOURABICHVILI, François, « Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ? », Conférence prononcée à Lyon, 27 mars 1997.

■ Périodiques :

CHAUVIER, Stéphane, « L'unique en son genre », *Philosophie*, 106. Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 3-22.

DESCOMBES, Vincent, « La question de l'individualité humaine », *Philosophie*, 106. Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 38-56.

PAVLOPOULOS, Marc, « "Je" est-il une institution », *Philosophie*, 106. Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 86-103.

RABACHOU, Julien, « Repenser l'ontologie de l'individu à partir d'un modèle pratique », *Philosophie*, 106. Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 57-73.

6. RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES

■ Ouvrages généraux :

CAROLL, Lewis, *De l'autre côté du miroir* (1871). Traduit de l'anglais par Michel Laporte. Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2010.

KANEHARA, Hitomi, *Serpents et Piercings* (2003). Traduit de l'anglais par Brice Mathieussent. Éditions Grasset, Paris, 2006.

OVIDE, *Les Métamorphoses*. Paris, Éditions Gallimard, 1992.

SHELLEY, Mary W., *Frankenstein ou le Prométhée Moderne* (1818). Traduit de l'anglais par Joe Ceurvorst. Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2009.

7. USUELS

■ Dictionnaires :

COLLINS, « Definition of "freak" », *Collins Dictionnaire*, 2014.

En ligne : <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/freak?showCookiePolicy=true>

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* (1951). Paris, PUF, 1991.

■ Ressources électroniques :

GUINNESS WORLD RECORDS, Guinness World Records.

En ligne : <http://www.guinnessworldrecords.com/>

8. ARTISTES

8.1. ALTMEJD, DAVID

■ *Site web* :

ALTMEJD, David, *David Altmejd*. En ligne : <http://www.davidaltmejd.com/>

■ *Monographie(s)* :

DALTON, Trinie, GLAZEK, Christopher, HOBBS, Robert et McGARRY, Kevin, *David Altmejd*. Éditions Damiani, Bologne, 2013.

8.2. ART ORIENTÉ OBJET

■ *Site web* :

ART ORIENTÉ OBJET, *Art Orienté objet*. En ligne : <http://www.artorienteobjet.com/>

■ *Périodiques* :

LAVAL-JEANTET, Marion, « Self-animalité ». Dans [plastik], n°2 (« In vivo, L'artiste en l'œuvre? »), 3 juin 2011. En ligne : <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=485>

8.3. BECKER, ALBRECHT

■ *Périodiques* :

CHANAY, Prune, « Becker, le marqué », *Quasimodo*, n°7 (« Modifications corporelles »). Éditée par l'Association Quasimodo et fils, Montpellier, 2003, p. 105-112. En ligne : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/7%20-%20Becker%20Albrecht%20Tatouage%20.pdf>

8.4. DELVOYE, WIM

■ *Site web* :

DELVOYE, Wim, *Wim Delvoye*. En ligne : <https://www.wimdelvoye.be/>

■ *Ressources électroniques* :

OTTAVI, Marie, « Tim Steiner, enchères et en os », *Libération (Next)*, 8 octobre 2012.
En ligne : http://next.liberation.fr/arts/2012/10/08/tim-steiner_851770

8.5. FOREST, FRED

■ *Site web* :

FOREST, Fred, *Fred Forest*. En ligne : <http://fredforest.net/>

8.6. GILBERT ET GEORGE

■ *Site web* :

GILBERT et GEORGE, *Gilbert and George*. En ligne : <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/>

8.7. HEBERT-GUILLON, DIDIER

■ *Site web* :

HÉBERT-GUILLON, Didier, *Didier Hébert-Guillon*. En ligne : <http://www.didier-hebert-guillon.com/#>

8.8. MARUSSICH, YANN

■ *Site web* :

MARUSSICH, Yann, *Yann Marussich*. En ligne : <http://www.yannmarussich.ch/home.php>

8.9. NEBREDA, DAVID

■ *Ressources électroniques* :

JONGHE, Matthias, «Le fil du rasoir. David Nebreda », *Projections*, 21 décembre 2011. En ligne :

<https://revueprojections.wordpress.com/2011/12/21/le-fil-du-rasoir-david-nebreda/>

GUILLÓ, Anna, « Le Déplacement du sujet. Note sur David Nebreda. Suivi d'un entretien avec l'artiste », *La voix du regard*, 15, 2002, p. 70-77. En ligne :

<http://cerap.univ-paris1.fr/IMG/pdf/Nebreda-2.pdf>

8.10. ORLAN

■ *Site web* :

ORLAN, *ORLAN*. En ligne : <http://www.orlan.eu/>

■ *Monographie(s)* :

BLISTENE, Bernard, BUCI-GLUCKSMANN, Christine, CROS, Caroline, DURAND, Régis, HEARTNEY, Eleanor, LE BON, Laurent, OBRIST, Hans Ulrich, ORLAN, REHBERG, Vivian, ZUGAZAGOITIA, Julian, *ORLAN : carnal art*. Éditions Flammarion, Paris, 2004.

THOMPSON, Sophie Thompson (Dir.), *ORLAN*. Éditions Flammarion, Paris, 2004.

■ *Périodiques* :

ROSE, Barbara, « ORLAN : Is it art? ORLAN and the transgressive art », *Art in America*, 81:2. Éditée par Elizabeth C. Baker Février 1993.

ESMERALDA, « ORLAN et l'Elucidation de la chair », *Quasimodo*, n°5 (« Art à contre corps »).

Montpellier, éditée par l'Association Osiris, 1998, p. 89-93. En ligne : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/5%20-%20Orlan%20Art%20Chanel.pdf>

BIBLIOGRAPHIE

MARZANO, Michela, « Ceci est mon corps : ORLAN ou de l'identité incertaine », *Cités*, 2005 :1 (« Refaire son corps »). PUF, Paris, 2005. En ligne : http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=CITE_021_0089

ORLAN, « Surtout pas sage comme une image... », *Quasimodo*, n°5 (« Art à contre corps »). Montpellier, éditée par l'Association Osiris, 1998, p. 95-101. En ligne : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/5%20-%20Orlan%20Art%20Chanel.pdf>

■ Ressources électroniques :

ORLAN, « De la self-hybridation aux cellules souches », *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), 1^{er} décembre 2009. En ligne : <http://actesbranly.revues.org/451>

8.11. SAGAZAN (DE), OLIVIER

■ Site web :

SAGAZAN (de), Olivier, *Olivier de Sagazan*. En ligne : <http://nefdesfous.free.fr/>

8.12. SIERRA, SANTIAGO

■ Site web :

SIERRA, Santiago, *Santiago Sierra*. En ligne : <http://www.santiago-sierra.com/>

8.13. STELARC

■ Site web :

STELARC, *Stelarc*. En ligne : <http://stelarc.org/>

DAYAL, Geeta, « For Extreme Artist Stelarc, Body Mods Hint at Human's Possible Future », *WIRED*, Mai 2012. En ligne : <http://www.wired.com/2012/05/stelarc-performance-art/>

■ Monographie(s) :

HALL, Gary et ZYLINSKA, Joanna, *Stelarc : Mécaniques du corps*, Edité par le Centre des Arts d'Enghein-les-Bains, Enghein-les-Bains, 2009.

■ Périodiques :

STELARC, « La Troisième Treille ou une Oreille sur le Bras », *Quasimodo*, n°7 (« Modifications corporelles »). Éditée par l'Association Quasimodo et fils, Montpellier, 2003. En ligne : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/7%20-%20Stelarc%20Troisieme%20Oreille.pdf>

■ Ressources électroniques :

ATZORI, Paolo et WOOLFOR, Kirk, « Extended-Body : Interview with Stelarc », *Academy of media Arts, Cologne, Allemagne*, 1998. En ligne : http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html

DONNARUMMA, Marco, « Fractal Flesh – Alternate Anatomical Architectures : Interview with Stelarc », *CEC (Communauté Electroacoustique Canadienne)*, 2012.

En ligne : http://cec.sonus.ca/econtact/14_2/donnarumma_stelarc.html

HICKS, Jesse, « Meat, Metal, and Code : Stelarc's alternate Anatomical Architectures », *The Verge*, 14 Septembre 2012. En ligne : <http://www.theverge.com/2012/9/14/3261078/meat-metal-and-code-stelarc-alternate-anatomical-architectures>

8.14. VERNA, JEAN-LUC

■ Site web :

VERNA, Jean-Luc, *Jean-Luc Verna*. En ligne : <http://jlverna.online.fr/>

■ Ressources électroniques :

CAYE, Martin et BRIGNOLI, Sophie, « Jean-Luc Verna : “J’ai sorti mon cran d’arrêt cinq fois l’an dernier, les fachos étaient décomplexés” », *Sparse*, 29 avril 2014.

En ligne : <http://www.sparse.fr/2014/04/29/jean-luc-verna-interview/>

CRENN, Julie, « Sous le maquillage : rencontre avec Jean-Luc Verna », *Inferno*, 10 décembre 2012. En ligne : <http://inferno-magazine.com/2012/12/10/sous-le-maquillage-rencontre-avec-jean-luc-verna/>

FALLEN, Camille, « Jean-Luc Verna : “Vous n’êtes pas un peu beaucoup maquillé ? —Non” », *ParisART*, 2011. En ligne : <http://www.paris-art.com/galerie-photo/vous-n-etes-pas-un-peu-beaucoup-maquille-%EF%BF%BD-non/jean-luc-verna/7531.html#haut>

LAPOINTE, Thomas, « Jean-Luc Verna : “Je suis du genre plastique” », *Revue ENTRE*, s.d.

En ligne : <http://www.revue-entre.fr/?q=content/jean-luc-verna-je-suis-du-genre-plastique>

UN AIR DE PARIS, « Jean-Luc Verna ».

En ligne : <http://www.airdeparis.com/artists/jean-luc-verna/verna.htm>

8.15. ZPIRA, LUKAS

■ Site web :

ZPIRA, Lukas, *El Maledicio de la Mariposa*. En ligne : <http://www.lukaszpira.com/>

ZPIRA, Lukas, *Hacking the future*. En ligne : http://www.hackingthefuture.org/main_fr.htm

■ Ressources électroniques :

ANE, Claire, « Lukas Zpira, “body hacktivist” », *Le Monde*, 2004. En ligne : http://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/26/lukas-zpira-body-hacktivist_358583_3238.html

GRUGIER, Maxence, « Lukas Zpira et Danse NeurAle : l’Art numérique en suspension », *Digital Arti : Digital art et Innovation*, [s.d.]. En ligne : http://www.digitalarti.com/blog/digitalarti_mag/lukas_zpira_danse_neurale_l_art_numerique_e_n_suspension

LECHNER, Marie, « Le corps hacké de Lukas ZPIRA », *Ecrans*, 2007.

En ligne : <http://www.ecrans.fr/Le-corps-hacke-de-Zpira,2306.html>

9. BODMODÉS

9.1. BIZARRA, SARAH

■ *Films, émissions et divers vidéos :*

O'DONNELL, John, « Discriminations with Sarah Bizarra », *Altered Bodies*, Janvier 2014.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ZXXFoHzzunM>

9.2. CLAIRET, CHRISTOPHE

■ *Site web :*

CLAIRET, Christophe, « The Christ off », *Deviant Art*. En ligne : <http://thechristoff.deviantart.com/>

9.3. CRISTERNA, MARY JOSE

■ *Ressources électroniques :*

DIAZ, Jesus, « Woman with most extreme body modifications just got even more extreme », *Sploid*, 2 février 2015. En ligne : <http://sploid.gizmodo.com/the-most-extreme-tattoo-and-body-modification-just-got-1683298094>

THUGMAN, Lindsey — « Mexico's "Vampire Woman" not your average housewife », *THV11*, 8 Mars 2012.

En ligne : <http://www.thv11.com/news/article/200487/70/Mexicos-Vampire-Woman-not-your-average-housewife>

9.4. DAVIDSON, ELLAINE

■ *Site web :*

DAVIDSON, Elaine, *Elaine Davidson*. En ligne : <http://www.elainedavidson.co.uk/>

9.5. DIAMOND RICH, LUCKY

■ *Ressources électroniques :*

LARRATT, Shanon, « Unblacking the Blackest man », *BME*, 8 septembre 2012.

En ligne : <http://news.bme.com/2012/09/08/unblacking-the-blackest-man/>

9.6. ENIGMA

■ *Site web :*

ENIGMA (the), *Show Devils*. En ligne : <http://www.showdevils.com/>

■ *Ressources électroniques :*

WILLIAMS, Jonathan, « The Enigma is a hard Thing to figure out », *Prick Magazine*, 2005.

En ligne : <http://www.prickmag.net/enigmafeature.html>

■ *Films, émissions et divers vidéos :*

ATOMIC WEDGIE TV, « Enigma the human tattoo & Serena Rose eating Glass », *World of Weird*,

2012. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=EAXxchdnYJo>

9.7. FAKIR MUSAFAR

■ *Catalogues :*

MUSAFAR, Fakir, *Spirit+Flesh*. Éditions Arena, Etats-Unis, 2002.

■ *Périodiques :*

VALE, V., « Fakir Musafar », *Re/Search*, n°12 (« Modern Primitives »), sous la direction de V. VALE et Andrea Juno. Éditions Re/Search, San-Francisco, 1989.

■ *Films, émissions et divers vidéos :*

NETCHAK, Michko, « Fakir Musafar : Documentaire sur le Père du Mouvement Primitif Moderne »,

L'Œil du cyclone, 1999. En ligne : http://www.dailymotion.com/video/xck9wf_la-nuit-du-cyclone-fakir-musafar_creation

9.8. GENEST, RICK

■ *Site web :*

GENEST, Rick, *Rick Genest*. En ligne : <http://rickgenest.com/>

9.9. LIZARDMAN

■ *Site web :*

LIZARDMAN (the), *The Lizardman*. En ligne : <http://www.thelizardman.com/>

■ *Ressources électroniques :*

MICHALAK, Jodie, « Interview wit Erik the Lizardman Sprague », *About Style*, [s. d.]. En ligne :

<http://tattoo.about.com/od/piercinggeneralinfo/a/Interview-With-Erik-The-Lizardman-Sprague.htm>

■ *Films, émissions et divers vidéos :*

DARBYSHIRE, William, *The Lizardman : Erik Sprague*, 2012.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=9xPpgq2x6EU>

9.10. MEDUSA, EVA

■ *Films, émissions et divers vidéos :*

ZEAD, « The Modcast Interview : Eva Medusa », *Modcast*, Mai 2013.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=vOTujCET9Q>

9.11. UNSTOPPABLE, PAULY

■ *Ressources électroniques :*

CRUMBS, RooRaaah, « Pauly - The unstoppable », *Modblog (BME)*, 2006.

En ligne : <http://news.bme.com/2006/11/26/pauly-the-unstoppable/>

10. BODMODERS

10.1. BODY-R-EVOLUTION

■ *Site web :*

BODY-R-EVOLUTION, *Body-R-Evolution : Piercing et tatouage à Chelles*.

En ligne : <http://body-r-evolution.fr/>

10.2. BODY STAFF

■ *Site web :*

BODY STAFF, *Body Staff*. En ligne : <http://www.body-staff.com/>

10.3. COBRA, LUNA

■ *Site web :*

COBRA, Luna, *Body modification magic : Luna Cobra*. En ligne : <http://lunacobra.net/>

10.4. MU

■ *Site web :*

MU, *MU body arts : Tattoo, piercing, bijoux, etc.*. En ligne : <http://mubodyarts.com/>

10.5. TRIBAL ACT

■ *Site web :*

TRIBAL ACT, *Tribal Act*. En ligne : <http://www.tribalact.com/>

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1	164
Liste des principaux piercings réalisables sur le corps réalisée à partir de différents extraits du site <i>Votre piercing</i> . En ligne : http://votrepiercing.com/	
Annexe 2	170
BIDEAUX, Kévin, « Entretien avec ORLAN », 20 mai 2015.	
Annexe 3	174
ZPIRA, Lukas, « Bødy Hactivism : Manifestø », <i>Lukas Zpira</i> , 2004. En ligne : http://www.lukaszpira.com/	
Annexe 4	175
ORLAN, « Carnal Art/Art Charnel », <i>ORLAN</i> , 1992. En ligne : http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/	
Annexe 5	177
ZPIRA, Lukas, « De la normalisation des pratiques hørns nørmes ». Article posté sur Facebook en février 2015.	
Annexe 6	179
ZPIRA, Lukas, « Bødy Hacking : Manifestø », <i>Lukas Zpira</i> , 2010. En ligne : http://www.lukaszpira.com/	
Annexe 7	182
BIDEAUX, Kévin, « Entretien avec Anthony Green », 22 janvier 2015.	
Annexe 8	186
CHAYNEL MØVEMENT, « Чаяnel Manifestø #1 ». Article posté sur Facebook en novembre 2015.	

ANNEXE 1

Liste des principaux piercings réalisables sur le corps réalisée à partir de différents extraits du site *Votre piercing*.

VOTRE PIERCING, « Liste de tous les piercings à l'oreille », *Votre piercing*. Extraits.

En ligne : <http://votrepiercing.com/info/piercing/liste-tous-piercings-oreille.html>

—, « Liste de tous les piercings au visage », *Votre piercing*.

En ligne : <http://votrepiercing.com/info/piercing/liste-tous-piercings-visage.html>

—, « Liste de tous les piercings du corps », *Votre piercing*.

En ligne : <http://votrepiercing.com/info/piercing/liste-tous-piercings-corps.html>

—, « Liste de tous les piercings intimes et génitaux féminins », *Votre piercing*. En ligne :

<http://votrepiercing.com/info/piercing/liste-tous-piercings-intimes-genitaux-feminins.html>

—, « Liste de tous les piercings intimes et génitaux masculins », *Votre piercing*. En ligne :

<http://votrepiercing.com/info/piercing/liste-tous-piercings-intimes-genitaux-masculins.html>



Liste de tous les piercings à l'oreille

[...]

Piercing hélix

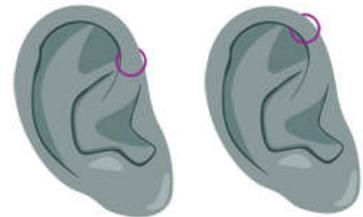


Ce que l'on appelle l'hélix, c'est le bord du cartilage de l'oreille qui forme une sorte de repli sur lui-même plus ou moins prononcé chez les personnes. Le piercing hélix est donc situé à ce niveau-là, vers l'arrière de l'oreille sur la partie supérieure. Les piercings hélix peuvent se faire n'importe où sur le bord de l'oreille pour obtenir des combinaisons de piercings individuelles, originales et intéressantes. [...]

Piercing anti-hélix et hélix

avant

Il existe deux dérivés du piercing hélix, le piercing anti-hélix et le piercing hélix avant (forward helix). Le piercing anti-hélix se situe plus haut sur l'oreille, légèrement en avant de celle-ci, tandis que le piercing hélix avant se situe le plus à l'avant possible du cartilage, dans le creux où celui-ci commence à s'enfoncer vers l'intérieur de l'oreille. [...]



Piercing Rook



Le piercing Rook est un piercing assez peu répandu. Il se situe tout en haut du repli horizontal et intérieur du cartilage, là où il s'enfonce dans le repli extérieur, juste derrière le piercing hélix avant. [...]

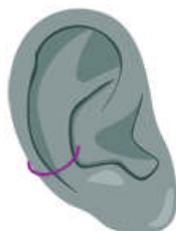
Piercing Snug

Le piercing Snug, tout comme le piercing Rook, est relativement peu répandu. Ce piercing se situe au niveau de l'anti-hélix, anatomiquement parlant. C'est-à-dire sous la partie assez plate de l'hélix mais au niveau du repli intérieur du cartilage qui forme une sorte de vague, dans la partie haute de l'oreille. Snug en fait sur le même repli que le piercing Rook, mais plus bas dans [...]



répandu.
C'est-à-
du
Le piercing
l'oreille.

Piercing Conch



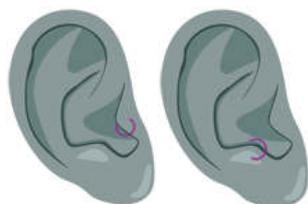
Le piercing Conch (également appelé piercing Shell) se trouve à hauteur du milieu de l'oreille et à l'intérieure de celle-ci, juste derrière la petite vague que forme le repli du cartilage. Il est à l'entrée du canal auditif, dans la partie plate. Le nom du piercing Conch vient de la similitude visuelle qui existe en la forme de l'intérieur de l'oreille où ce piercing est placé et le coquillage appelé conque (coquillage utilisé comme instrument à vent), appelé « conch » en anglais. [...]

Piercing Daith

Le piercing Daith est placé dans le repli du cartilage que forme l'extrémité de l'hélix et que l'on peut sentir directement au-dessus du conduit auditif de l'oreille, derrière le tragus. C'est un piercing plutôt rare qui est presque impossible à stretcher (écarter) à cause de l'épaisseur du cartilage et du peu de peau disponible. [...]



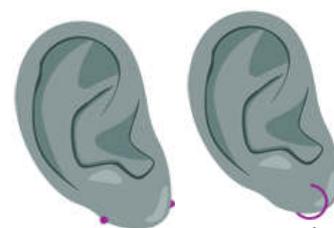
Piercing tragus et anti-tragus



Le piercing tragus est l'un des piercings aux oreilles les plus répandus. Il se situe sur le petit triangle de cartilage qui couvre le canal auditif de l'oreille. C'est un piercing assez douloureux, comme tous les piercings qui sont sur du cartilage. Le piercing anti-tragus se trouve quant à lui sur le cartilage qui s'oppose directement à celui du piercing tragus, juste au-dessus du lobe des oreilles. [...]

Piercing lobe et lobe horizontal

Le piercing lobe (ou lobule auricule) est le piercing le plus répandu, c'est tout simplement là où l'on met les boucles d'oreilles. C'est le seul piercing qui peut se faire au pistolet car les risques d'infection sont assez minimes au niveau du lobe et parce qu'il n'y a pas de cartilage. Le piercing lobe est aussi le piercing qui est le plus facile à stretcher (écarter) pour pouvoir y mettre un bijou de type plug ou tunnel jusqu'à des diamètres dépassant parfois l'imagination. Il existe aussi le piercing lobe horizontal (ou transversal lobe) qui traverse complètement et horizontalement le lobe. [...]



des

Liste de tous les piercings au visage

[...]

Piercing arcade



Le piercing à l'arcade se situe généralement au niveau de l'extrémité extérieure de l'arcade sourcilière en la traversant verticalement. Il existe cependant des dérivés, comme le piercing à l'arcade horizontal qui lui traverse l'arcade sourcilière horizontalement ou encore le piercing à l'arcade intérieur, qui lui se situe au niveau de l'extrémité intérieure de l'arcade sourcilière. [...]Photo : [jpcoto](#)

Piercing anti-arcade

Le piercing anti-arcade ou piercing Larme ou Oeil de Chat est un dérivé du piercing à l'arcade. Il se situe sous l'oeil, au niveau de son coin extérieur, épousant la ligne que forme la paupière inférieure (ou qui s'y oppose). [...]Photo : [Without-Anesthetic](#)



Piercing langue

Le piercing à la langue est un piercing particulier puisqu'il est le seul piercing qui se fait sur un muscle. La cicatrisation du piercing à la langue est donc très rapide mais celui-ci se rebouche également très rapidement chez la plupart des personnes lorsque le bijou est retiré (parfois un quart d'heure suffit). [...]Photo : [jpcoto](#)

Piercing labret

Le piercing labret est un piercing qui se situe typiquement au centre de la lèvre inférieure. C'est un piercing auquel il faut faire particulièrement attention lors de la cicatrisation car il se situe directement dans la lèvre, zone fragile du corps composée de muqueuse. On y mettra généralement des bijoux en plastique de type bioflex ou bioplast pour ne pas abimer les gencives, ou on évitera tout simplement de trop jouer avec. Le piercing labret vertical est un dérivé du piercing labret qui traverse la lèvre verticalement, en ressortant directement sur la lèvre visible. [...]Photo : [GlamorousAcid-Stock](#)



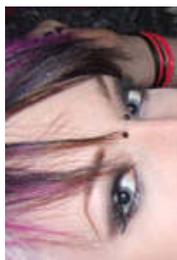
Piercing Madonna et Médusa

Le piercing Madonna et le piercing Médusa sont des piercings se situant à la lèvre supérieure. Le piercing Madonna est sur le côté (à l'opposé du labret décalé) tandis que le piercing Médusa est centré (à l'opposé du piercing labret centré). Le piercing Madonna s'appelle également piercing Monroe ou encore piercing mouche. [...]Photos : [TripperHippy](#) et [GlamorousAcid-Stock](#)

Piercing nez (narine et Septum)

Le piercing au nez est un piercing qui s'effectue généralement sur la narine, il est assez douloureux puisqu'il s'agit là de piercer le cartilage. Alors attention donc, pas de pistolet pour ce piercing ! On ne le répètera jamais assez : le pistolet provoque des micros fissures qui cassent le cartilage. La douleur du piercing au nez se dissipe relativement vite mais se fait sentir quelques jours lorsque la peau est tirée (quand on baille par exemple). Le piercing Septum est un dérivé du piercing au nez qui se situe entre les deux narines, juste devant le cartilage qui sépare le nez en deux parties. Le piercing septum est couramment stretché (élargi). [...] Photo : [Lolitaqirlie-stock](#)





Piercing Bridge et Bridge vertical

Le piercing Bridge est un piercing qui traverse horizontalement la peau qui se situe entre les deux arcades sourcilière, juste au-dessus du nez. Non, ce piercing ne traverse pas l'os comme beaucoup le pense... Il passe juste par-dessus. Le piercing Bridge signifie « piercing pont », ce qui s'explique par son emplacement, qui fait un peu le pont entre les deux yeux. [...]Photo : [TripperHippy](#)

Liste de tous les piercings du corps

[...]



Piercing nombril

Le piercing au nombril traverse verticalement le bord supérieur du nombril. Il n'a pas d'origine particulière sauf en Egypte antique mais il n'y a aucune preuve concrète. On y a seulement retrouvé des traces d'ornements du nombril à tendances décoratives ou utilisés lors de rituels. Le piercing au nombril est revenu à la mode grâce à la culture pop (Britney Spears possède un piercing au nombril), mais aussi grâce au clip "Crying" du groupe Aerosmith (on y voit le piercing au nombril d'Alicia Silverstone), ou encore grâce au top modèle américain Christy Turlington qui porte également un piercing au nombril. [...]Photo : [Ronaaa](#)

Piercing téton

Le piercing au téton traverse le téton horizontalement, en passant en dessous ou au milieu selon sa proéminence. L'histoire du piercing au téton commence il y a fort longtemps. Ce sont d'abord les femmes kabyles en Algérie et les hommes indiens Karankawas en Amérique du nord (côte Est) qui avaient pour coutume de faire des piercings au téton. Ensuite, c'est grâce à la mode des décolletés profonds (où l'on voyait même parfois les mamelons) que le piercing au téton a fait son apparition dans le monde occidental au 14ème siècle. La première femme avec un piercing au téton à cette époque était la reine Isabeau de Bavière, épouse du roi Charles 6. Ses motivations étaient purement esthétiques; exhibition et décoration. A partir de cette époque, c'est un piercing qui sera réservé aux classes supérieures jusqu'à sa démocratisation à l'époque victorienne (fin du 19ème siècle). On portait alors ce que l'on appelait des anneaux de sein, petits anneaux ornés de chaînes en or ou de diamants. [...]Photo : [ronjaz](#)



Liste de tous les piercings intimes et génitaux féminins

[...]



Piercing clitoris

[...]Ce piercing est assez récent et n'est apparu qu'à l'époque contemporaine. Pour effectuer ce piercing il faut avoir un clitoris suffisamment gros, il n'est donc pas faisable sur beaucoup de femmes. Le piercing au clitoris peut se faire horizontalement ou verticalement selon l'anatomie de la candidate. [...]

Piercing capuchon du clitoris

Le piercing au capuchon du clitoris est aussi appelé piercing Hood. Il beaucoup plus fréquent que le piercing au clitoris puisqu'il permet de clitoris sans qu'il n'y ait un risque de désensibilisation. Le capuchon est le petit bout de peau qui recouvre le clitoris. Lorsque ce capuchon verticalement, la stimulation sexuelle sera plus forte, voir permanente. Dans ce cas, l'extrémité du piercing repose directement clitoris. [...]



est
stimuler le
du clitoris
est percé
sur le



Piercing Christina

Le piercing Christina est un piercing vertical qui se situe au niveau de la rencontre des deux grandes lèvres vaginales, en haut. Ce piercing a la première fois été effectué dans les années 90 par Tom Brazda et est devenu commun depuis seulement peu d'années. Il a plutôt une fonction esthétique que stimulante sexuellement parlant, si ce n'est par le charme qu'il incarne. [...]

Piercing Fourchette

Le piercing Fourchette est en quelques sortes l'inverse du piercing Christina car il est situé verticalement là où les deux grandes lèvres se joignent, ci, en bas, à l'arrière du vagin. [...]



Christina car il
mais cette fois-



Piercing petites lèvres et grandes lèvres

Les piercings aux petites lèvres et grandes lèvres vaginales est réapparu à l'époque contemporaine dans le milieu fétichistes avec de pouvoir fermer et d'empêcher l'accès au vagin à l'aide d'anneaux ou de cadenas. Ce piercing tire ses origines dans la Rome antique, pour empêcher les rapports sexuels entre esclaves. C'est maintenant devenu un piercing simple et très commun. [...] Ce piercing est l'un des rares piercings génitaux féminins à pouvoir être élargit grâce aux techniques de stretching [...]

Piercing Triangle

Ce piercing est situé sous le clitoris, horizontalement, là où les deux petites lèvres se rejoignent. Le piercing Triangle est un piercing que seules certaines femmes chanceuses pourront faire. Pour faire ce piercing, il faut avoir un peu plus de peau que la « normale » sous le capuchon du clitoris. On dit que ce piercing apporte beaucoup plus de plaisir que les piercings génitaux féminins classiques ; c'est le seul moyen de stimuler le clitoris par l'arrière et cela procurerait des sensations uniques. Le premier piercing Triangle a été fait en 1991 par Elayne Angel. [...]

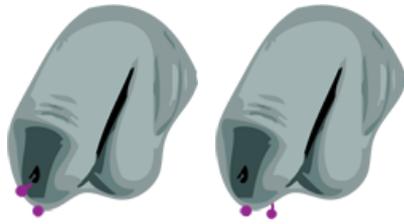


Piercing Néfertiti

Le piercing Néfertiti est en fait la combinaison d'un piercing au capuchon du clitoris vertical et d'un piercing Christina. Le bijou stimule donc le clitoris et procure un plaisir sexuel accru mais le fait qu'il ressorte au-dessus du vagin peut provoquer les inconforts du piercing Christina. [...]

Liste de tous les piercings intimes et génitaux masculins

[...]



Piercing Prince Albert

Le piercing du Prince Albert est le piercing génital masculin le plus fréquent. Ce piercing traverse le gland du pénis en passant par le frein ou à côté du plein (sous le gland) et en sortant par l'urètre. L'histoire dit que ce piercing tirerait son nom du mari de la reine Victoria, appelé Albert de Saxe-Cobourg-Gotha de son nom complet. En effet, au XIXème siècle la mode était au pantalon moulant et il paraissait que ce cher Albert en portait un pour pouvoir aplatir son pénis par étirement vers l'intérieur des cuisses et ainsi le cacher pour qu'on ne le voie sous le pantalon. Pour cela, il utilisait un ficelle, qui était d'un côté attaché à son piercing et de l'autre côté à l'intérieur du pantalon, derrière l'une des cuisses. Il existe une version inversée du piercing Prince Albert (le Prince Albert inversé, tout simplement) qui lui passe par le haut du gland au lieu de passer par le frein, et qui ressort ensuite par l'urètre. [...]

Piercing Ampallang

Le piercing Ampallang est un piercing qui se situe à la surface du gland, perpendiculairement à l'urètre. Ce piercing existe en version horizontale (la plus répandue) et en version verticale. Le piercing Ampallang horizontal existe depuis des siècles et vient de la tribu des Bornéo. Il aurait pour but initial d'augmenter le plaisir sexuel de la partenaire, d'éloigner les mauvais esprits et servirait également de rite d'initiation. Quant au piercing Ampallang vertical, également appelé piercing Apadravaya, il viendrait d'Inde (on en parle dans la 7ème partie du Kamasutra). [...]



Piercing Dydoe

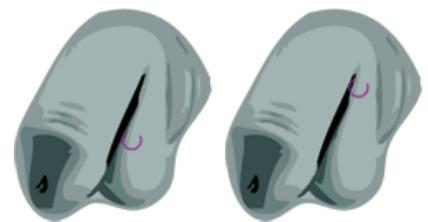
Le piercing Dydoe passe sous la couronne du gland, de l'arrière vers l'avant et sur la face supérieure du pénis. Etant donné que ce piercing ressort à l'arrière de la couronne du gland, il ne peut être quasiment réalisé que sur des hommes circoncis. Il n'est pas rare de voir deux piercings Dydoe posés en parallèle. [...]

[...]

Piercing Lorum et piercing Hafada

Le piercing Lorum et le piercing Hafada sont deux piercings qui percent la peau des testicules. Le piercing Lorum se situe directement sous le pénis. Le piercing Hafada, quant à lui, se situe aussi sous le pénis mais plutôt sur le côté. Le piercing Hafada est apparu dans les années 70, dans le milieu gay BDSM sur la côte Ouest états-unienne. [...]

[...]



Piercing du frein (frenum) et foreskin

Le piercing du frein traverse le frein du pénis de gauche à droite, sous la base du gland. A la base, le piercing du frein servait à abstenir les moines de toute relation sexuelle, on y mettait un cadenas en guise de bijou ! Lorsque ce piercing est effectué en série parallèle, le long du pénis, on l'appelle « frenum ladder » ou encore piercing Foreskin. Cette pratique servait quant à elle dans l'antiquité romaine pour empêcher les esclaves d'avoir des rapports sexuels entre eux. C'est donc l'équivalent du piercing génital féminin des lèvres. [...]

ANNEXE 2

BIDEAUX, Kévin, « Entretien avec ORLAN », 20 mai 2015.



ENTRETIEN AVEC ORLAN

MERCREDI 20 MAI 2015

ORLAN m'a reçu dans son atelier-loft, où elle vit et travaille. Après un bref déballage de mon CV, elle en vient à m'interroger sur les différents tatouages qui ornent mes bras.

ORLAN :

Ca représente quoi tout ça ?

Kévin Bideaux :

Ce sont des personnages de jeux vidéo et de dessins animés essentiellement.

ORLAN :

Je n'aime pas les jeux vidéo. C'est une perte de temps. Ça enferme, c'est tout sauf ouvert, et moi j'aime l'ouverture. D'ailleurs, j'ai récemment terminé un travail sur les jeux vidéo.

K.B. :

C'est votre droit. Mais j'ai voulu faire des tatouages que je ne regretterai pas, j'ai donc fait des choses que j'aime.

ORLAN :

Des choses que vous aimez ? Mais il y a un nombre incalculable de personnes qui se tatouent, si vous voulez vous tatouer il faut que ça ait du sens, il faut de la théorie. On ne fait pas des choses parce que « j'ai envie » ou parce que « j'aime bien », il faut faire des choses qui sont novatrices, qui sont en lien avec le monde dans lequel on vit.

Après m'avoir questionné sur ce que j'avais compris de son œuvre, nous avons pu commencer l'entretien.

K.B. :

Parlons de cette *Opération chirurgicale-performance* durant laquelle vous vous êtes fait poser des implants initialement prévus pour des pommettes, mais que vous avez choisi de positionner sur le front. En procédant ainsi, vous avez souhaité « retransformer [votre] corps d'une manière qui choque les critères esthétiques dominants ».

Si vous parlez beaucoup des raisons de cette opération, vous ne vous exprimez pas sur les suites, sur le quotidien avec ces bosses.

Comment percevez-vous cette expérience d'être monstre au quotidien ? Quelles analyses en faites-vous ?

ORLAN :

Vous savez, je les ai parfaitement intégrées, mon corps les a intégrés. Vous savez, le corps change après une opération, d'abord il veut se débarrasser des implants et les bosses gonflent, puis c'est le contraire, il cherche à les absorber. Je n'ai pas seulement des implants, je les mets aussi en valeur avec du maquillage. J'ai juste voulu mettre de la figure sur mon visage.

Je n'ai aucun repentir, aucun regret, je n'ai jamais eu envie de les retirer. Si cela pose un problème, c'est chez les autres que ça se passe, et ça ne me regarde pas.

K.B. :

Et si les implants avaient rejetés, les auriez-vous enlevés ou bien auriez-vous tout fait pour les garder ?

ORLAN :

C'était une expérience, ce serait passé ce qu'il ce serait passé, et s'ils avaient rejetés, je les aurais enlevés. Je n'ai pas fait ça comme par exemple des transexuelles iraient se faire opérer en ayant cette figure normée de la femme idéale en tête, j'ai fait ça parce que c'était novateur, que personne n'avait jamais fait de l'art avec la chirurgie esthétique. J'ai rencontré cette chirurgienne à New York, et nous avons convenu que ces implants étaient quelque chose de novateur et qui n'avait pas pour but d'embellir.

K.B. :

Pensez-vous que les polémiques de ces opérations sont liées davantage aux implants, ou simplement au fait d'avoir recours à la chirurgie esthétique (considérée comme futile) ? En somme, ces performances auraient-elles eu autant d'impact s'il n'y avait pas eu ces implants ?

ORLAN :

Ce qui a fait que ça a marché, c'est la manière dont ça s'est déroulé. L'opération a été retransmise par satellite à Pompidou, à Toronto, la salle a été redécorée, les chirurgiens étaient déguisés.

On ne pourrait plus faire la même chose de nos jours.

Je suis souvent invité à des colloques de chirurgie esthétique, j'en refuse beaucoup, mais il se trouve que récemment j'ai participé à un grand colloque. Les chirurgiens me disaient qu'aujourd'hui on ne pourrait assurément pas faire la même chose.

Et puis vous savez, je dois être la seule artiste française que l'on reconnaît dans la rue partout dans le monde, à qui on demande des autographes, à qui on pose des questions. Pourtant je n'ai pas fait grand-chose [*elle pointe du doigt ses implants*], j'ai juste mis un grain de sable dans l'engrenage. On s'est chargé d'écrire des lignes et des lignes sur moi ensuite, si bien que mon corps est devenu un lieu de débat public.

K.B. :

C'était justement votre objectif.

ORLAN :

Oui en effet.

K.B. :

Avec vos *Self-Hybridations*, vous avez mêlé votre visage à des représentations sculpturales (voire des portraits) de femmes, censées être des canons esthétiques dans leur culture d'origine.

Ces représentations sont communes pour ces cultures qui les ont produites, tout comme la scarification et le piercing ne sont pas appréhendés de la même manière selon les ethnies.

Pensez-vous avec ces hybridations d'esthétiques d'ethnies différentes que le monstrueux est intrinsèquement lié à la rencontre de l'autre, un autre éloigné géographiquement, culturellement ou temporellement ?

ORLAN :

La notion de beauté est directement liée à une question de lieu et de temps historique. Voilà, c'est tout.

K.B. :

Vous dites vous-même que « le résultat final au quotidien ne [vous] intéresse pas », aussi j'aimerais maintenant que nous nous attardions sur le processus de métamorphose, ces métamorphoses qui sont « le phénomène monstrueux par excellence » et dont vous avez rendu compte, notamment avec l'installation *Omniprésence n° 2* au Centre Georges Pompidou en 1994.

Vous dites que contrairement aux *body artists* vous refusez la douleur, pourtant, lorsqu'on regarde ces photographies où votre visage est boursoufflé, tuméfié, c'est bien un sentiment de douleur que l'on ressent.

ORLAN :

Je n'ai pas dit qu'on ne percevait pas la douleur. Je trouve juste anachronique aujourd'hui de chercher à faire souffrir le corps. Je ne suis pas comme ces *body artist* qui cherchent à faire souffrir leur corps. C'est très années 1970. Aujourd'hui nous sommes assez équipés en médicaments divers pour ne pas avoir à ressentir la douleur.

K.B. :

Vous pensez que l'on devrait renouveler la scène du *body art* en excluant cette notion de dépassement de la douleur ?

ORLAN :

Je n'ai pas de préceptes à donner, chacun fait ce qu'il a envie de faire, je suis *moral light*. Si certains veulent se faire souffrir, c'est leur droit, mais moi ça ne m'intéresse pas.

K.B. :

Et que pensez-vous aujourd'hui de ces personnes qui avec la facilité d'accès à de nouvelles techniques biomédicales repoussent les limites du corps jusqu'à s'amputer une oreille, un doigt ou le nez ?

ORLAN :

Je n'ai aucun avis sur ces personnes. Cela ne m'intéresse pas, ils font ce qu'ils veulent.

Mais tout de même, je pense qu'il doit y avoir des nœuds, car se retirer le nez ça doit entraîner pas mal de complications tout de même.

Je n'ai jamais voulu compromettre mon corps. Je voulais retirer mon nombril car j'ai un problème avec l'origine, je n'aime pas ça, mais j'ai abandonné l'idée car l'opération est trop délicate avec beaucoup de complications.

K.B. :

Ça laisse surtout une grosse cicatrice.

ORLAN :

Ca n'est pas un problème, c'est surtout que c'est une opération qui peut laisser des complications. Toujours est-il que si ça peut sauver d'un suicide de se couper un doigt, alors je ne suis pas contre, ça n'est juste pas mon truc.

K.B. :

Que pensez-vous du statut du corps dans l'art contemporain ? Doit-on aller vers une exposition du corps objet, comme un *ready made* ? Ou ne doit-il servir que pour des performances ? Ou bien doit-on l'effacer ?

ORLAN :

Là encore, je n'ai pas de diktat à imposer. Je pense cependant que nous verrons le corps de plus en plus, que ce soit une objetisation du corps, ou bien des performances.

Mais je ne veux pas être enfermée dans l'utilisation du corps. Je suis une artiste, et je peux aussi faire autre chose.

ANNEXE 3

ZPIRA, Lukas, « Bødy Hactivism : Manifestø », *Lukas Zpira*, 2004. En ligne :

<http://www.lukaszpira.com/>



Créé à l'aube du 21ème siècle par Lukas Zpira, sous l'impulsion de Riyochi Maeda, le terme Body Hactivisme est né de la nécessité de définir une mouvance d'artistes, de chercheurs et de penseurs travaillant autour des mutations et utilisant les modifications corporelles comme médium.

Par opposition aux modernes primitifs qui travaillent sur des bases d'anthropologie tribale, les body hactivistes pratiquent, théorisent et/ou inventent des modifications corporelles avant-gardistes et prospectives, influencées par la culture manga, la bande dessinée, les films et la littérature de science-fiction.

Rendues possibles par une curiosité sans cesse en éveil de l'évolution des découvertes techno-médicales, ces pratiques, par essence expérimentales, sont définies comme Body Hacking, terme exprimant la volonté de ces artistes, chercheurs et penseurs de dépasser les frontières biologiques.

Les termes Body Hactiviste et Body Hactivisme sous-entendent la nécessité d'action et de prise en main de nos destinées par la volonté perpétuelle de se réinventer.

Le body hactivisme n'inclue pas la nécessité d'être modifié.

Toutes les personnes modifiées ne peuvent être considérées comme des body hactivistes. Le body hactivisme est également un questionnement sur la liberté de choix face à un nombre croissant d'options de transformations de notre humanité, et remet en cause la notion d'intérêt collectif dans ce choix auquel il oppose l'intérêt individuel.

De facto, de nombreux artistes, chercheurs, penseurs, apparaissent comme body hactivistes sans nécessairement le revendiquer.

Les body hactivistes ne peuvent que réfuter la validité de tous brevets ou copyright en rapport avec le corps, sa transformation, son devenir.

Le body hactivisme n'est pas un groupement et doit être avant tout perçu comme une philosophie et un état d'esprit auquel libre à chacun d'adhérer.

ANNEXE 4

ORLAN, « Carnal Art/Art Charnel », *ORLAN*, 1992.

En ligne : <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>



L'ART CHARNEL

Définition :

L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made modifié" car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.

Distinction :

Contrairement au "Body Art" dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.

Athéisme

En clair, l'Art Charnel n'est pas l'héritier de la tradition chrétienne, contre laquelle il lutte ! Il pointe sa négation du "corps-plaisir" et met à nu ses lieux d'effondrement face à la découverte scientifique.

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

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

L'Art Charnel juge anachronique et ridicule le fameux "tu accoucheras dans la douleur", comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu ; désormais nous avons la péridurale et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques, vive la morphine ! A bas la douleur !

Perception :

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

Liberté :

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

Mise au point :

L'Art Charnel n'est pas contre la chirurgie esthétique, mais contre les standards qu'elle véhicule et qui s'inscrivent particulièrement dans les chairs féminines, mais aussi masculines. L'Art Charnel est féministe, c'est nécessaire. L'Art Charnel s'intéresse à la chirurgie esthétique, mais aussi aux techniques de pointe de la médecine et de la biologie qui mettent en question le statut du corps et posent des problèmes éthiques.

Style :

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

L'Art Charnel est anti-formaliste et anti-conformiste.

ORLAN

ANNEXE 5

Lukas ZPIRA, « De la normalisation des pratiques hørns nørmes ». Article posté sur Facebook en Février 2015.



D'abord rituelles et marques symboliques, les pratiques corporelles devinrent en occident le moyen d'expression des sans voix et des parias, une ouverture de la chair et sur le monde - comme les premiers mots d'un corps jusque-là muet - avant d'entrer, non sans difficulté, dans le mainstream.

Le développement de ces pratiques a donné de nos jours naissance à un nombre exponentiel de studios ayant pignon sur rue et d'associations corporatistes ; les termes généraux décrivant ces pratiques - Tatouage, Piercing, "Bodmods" - devenant au fil du temps des codes de classification, des termes de normalisation.

Par soucis de protection, soif de reconnaissance et par besoin d'acquérir un statut social, les diverses branches de ces pratiques, ce sont regroupées de façon formelle ou informelle, sous l'étendard de représentants ou d'association essayant de définir - puis d'imposer - des règles de pratiques, devançant et parfois dépassant les demandes des gouvernements auxquels ils ont décidé de se soumettre.

La mise au ban des pratiques individuelles, rituelles, ancestrales, hors normes ou ne répondant pas aux codes nouvellement imposés ne sont que quelques-unes des nombreuses conséquences de cette soumission. Le tatouage devient la seule affaire des "Tatoueurs", le piercing des "Pierceurs", les modifications corporelles des "Bodmoders", seuls (auto-proclamés) détenteurs de la connaissance et du droit de toucher notre corps. Ceux qui étaient supposés défendre les pratiques sont les mêmes qui condamnent aujourd'hui ceux qui à leurs yeux mettent en danger un juteux business dans lequel n'ont plus vraiment place les recherches personnelles.

Après les différentes obédiences, les gouvernements, les médecins, voilà donc de nouvelles corporations essayant de faire valoir leurs droits sur l'usage que nous avons de notre corps. En effet, ce que demandent aujourd'hui ces représentants et ces associations, ce n'est pas le libre usage à titre individuel de notre corps, mais purement et simplement une extension du droit de propriété sur celui-ci à eux même et aux représentants de leur profession.

La pratique, jusque-là rituelle, se fait pseudo médical ; Non sans une certaine hypocrisie ...

L'acte devient stérile, aseptique et vidé de son sens premier.

Les revendications pseudo-artistiques n'étant qu'un simple alibi.

Qui peut être vraiment dupe ?

S'il est clair que ces pratiques peuvent être un art, celles-ci ne font pas nécessairement - loin de là - de chacun de ces pratiquants un artiste... un plan de carrière n'ayant jamais été synonyme de concept.

Les pratiques corporelles explosent tous les cadres et les définitions. Elles sont de la seule responsabilité et volonté de chacun, et il n'appartient à personne de se les approprier ou de les juger. Les critiques virulentes et les menaces que subissent ceux qui osent toucher au corps sans faire partie d'une de ces corporations ou ne pratiquant pas selon les règles imposées par celles-ci sont inacceptables.

S'il ne fait nul doute qu'il faut encadrer la "profession", cela ne peut être prétexte à condamner toutes les pratiques ne répondant pas des seuls critères économiques. Car le problème est bien là, dans une logique commerciale ou le corps se définit en surface limitée à couvrir, se monnayant au cm ou à l'heure ; une logique où l'individu est vu comme un "client" potentiel.

ANNEXE 5

Sous couvert de protection de la profession se cache alors en fait la protection d'intérêts personnels pour les quelques-uns suffisamment "en place" pour ne pas vouloir la perdre.

Les crises qui secouent la profession sont avant tout identitaires, une tentative d'hégémonie culturelle basée sur la négation de "l'autre", des autres, de leurs pratiques et de leurs Histoire n'ayant pour but que de satisfaire quelques égos et de fournir de la matière première à une industrie en pleine expansion, qui dans son évolution ne fait que nier sa dimension sacrée.

ANNEXE 6

ZPIRA, Lukas, « Bødy Hacking : Manifestø », 2010. En ligne : <http://www.lukaszpira.com/>



L'œuvre n'est que le médium de l'idée qu'elle véhicule. Point barre. L'usage que nous faisons de notre corps n'a donc d'autre but que de placer dans la dimension du réel nos pensées métaphysiques, laisser libre cour à notre inconscient et donner naissance à nos utopies.

Évidemment, le fait d'utiliser le corps comme médium transposant "le centre de gravité de l'art vers la vie vécue" (Arnaud Labelle Rojoux), soulève toute une série de problèmes d'ordre politiques et sociaux. On ne réinterprète pas impunément ce qui est notre principale interface avec un monde qui ne voit bien souvent dans cette exhibition de soi que quelque chose tenant de l'obscène – car on donne bien « corps » à ce qui jusque-là n'était que fantasme – on ne joue pas aussi facilement avec nos peurs. Car c'est bien de cela qu'il s'agit avant tout, de la peur. Celle du jugement dernier, du jugement premier, du jugement tout court, sur lequel notre société a posé ses bases et nos parents fait notre éducation, peur également de la douleur dans laquelle nos démarches s'inscrivent forcément et peur évidemment de l'erreur dans un chemin qui n'offre pas de possibilités de retour en arrière.

Si ce je(u) est effectivement une recherche de limites personnelles et à travers celles-ci un flirt avec celles de notre société – jeu dans lequel nos erreurs ne seraient que les marques visibles de la sincérité d'un engagement – il ne s'agit en aucun cas d'un jeu avec la souffrance et la mort (utopistes mais pas suicidaires !). Il s'agit encore moins d'un problème pathologique, si ce n'est de la pathologie d'une société touchant ces limites. Une société qu'il devient plus que nécessaire de transformer si on ne veut pas qu'elle s'aligne sur sa majorité la plus conservatrice, celle qui jugent le monde à travers le prisme de ces propres certitudes, écrasant sans scrupules toute démarche individuelle.

Le danger étant de créer à notre tour une nouvelle norme sur laquelle nous nous empresserions d'aligner nos contemporains, à moins qu'ils ne le fassent d'eux même... Car après tout l'homme n'a-t-il pas lui-même créé des dieux afin d'avoir un exemple sur lequel s'aligner et créer une cohésion sociale, un être supérieur dont le jugement serait le dernier rempart protégeant l'homme de sa plus grande peur, celle de lui-même ?

Me basant sur ce jugement social nous renvoyant aux « freaks » de l'imagerie populaire (ou aux « monstres » de Foucault), j'ai longtemps cru que mon travail était « contre-nature ». Il m'a fallu attendre de nombreuses années et quelques voyages au Japon pour comprendre à travers la contemplation de ses jardins, qu'il s'agissait bien au contraire de comprendre notre nature (humaine), élément physique et métaphysique, afin de mieux la maîtriser et pouvoir ainsi la transformer. Il ne s'agissait donc pas de

créer de quelconques armures, celle-ci alourdissant autant qu'elles protègent, mais bien de sublimer une humanité libérée des geôles de la religion et de « l'ordre naturel », pouvant donc enfin sans crainte d'une quelconque punition divine, s'exprimer en toute liberté à travers son seul libre arbitre.

Nous y voilà donc ; c'est bien là que tout cela se place, au-dessus d'un « ordre naturel ».

Car qui aujourd'hui, au simple vu de notre actualité, ne s'est pas encore aperçu à quel point Darwin s'est trompé dans sa théorie de l'évolution en omettant un paramètre essentiel, à savoir que les imbéciles sont légion. Par conséquent, le pas qu'il reste à franchir par l'homme afin d'atteindre ce que Nietzsche appelle « le surhomme » (entendons-nous bien, pas cet espèce de héros froid de l'imagerie nazi, mais cet homme augmenté d'un peu de bon sens et de prise de conscience) passe par une prise en main de son devenir par chaque individu au travers d'une complète remise en cause.

« Deviens ce que tu es ! » Prométhée n'est pas loin.

Il ne s'agit pas d'atteindre une autre forme de supériorité que celle que l'on peut obtenir par rapport à soi-même, et, en « substituant une éthique à la morale » (Spinoza), de ne plus nous laisser guider par une notion du bien et du mal totalement arbitraire, mais plutôt d'agir en fonction d'un bon et d'un mauvais pour nous, beaucoup plus subjectif ... Il faut bien rigoler un peu !

Il serait dommage alors que pour la première fois dans l'histoire de l'humanité nous commençons à disposer de tous les moyens nécessaires au choix de notre évolution et de les laisser s'échapper au nom d'un bien sombre intérêt collectif dont on sait maintenant qu'il nivelle par le bas, vers l'insipide, l'inodore et surtout vers l'incolore ! Il faudrait dès maintenant se poser la question de savoir comment il sera possible dans l'avenir de mettre un peu de piment dans les éprouvettes et de facteur aléatoire teinté d'imaginaire sur les circuits imprimé qui composeront le post-humain.

Car il est certain que personne n'a l'intention de nous demander notre avis... ni les sociétés privées à qui le système capitaliste a permis de déposer des brevets essentiels dans nos possibilités d'évolution – avec les risques que l'on peut facilement imaginer – ni les dirigeants de nos démocraties dont les dérives totalitaristes nous laissent sans ambiguïté entrevoir l'usage qu'ils en feraient.

Évidemment nous n'empêcherons pas les erreurs... mais la plus terrible des erreurs ne serait-elle pas de ne rien faire ? Peut-être que le temps est enfin venu d' «entreprendre de savoir jusqu'où il est possible d'aller trop loin » (Foucault), d'enfin commencer à imaginer ce futur que nous n'arrêtons pas d'essayer de retarder à trop nous accrocher à un passé désormais révolu.

Selon Nietzsche la mémoire devient un sentiment à partir du moment où elle pénètre la conscience ... plus précisément un ressentiment. Si nous utilisions à inventer l'avenir ne serait-ce que la moitié de l'énergie que nous utilisons à ressasser le passé, nos regards ne s'en trouveraient-ils pas remplis d'optimisme plutôt que de rancœur ? L'oubli, ainsi deviendrait une faculté, un élément d'élévation de nos consciences nous permettant de faire enfin évoluer nos "confections" mentales et de comprendre que nous ne sommes pas tout à fait ce que nous croyons être, qu'il n'y a pas d'idéal, juste une perpétuelle mutation qu'il convient d'entreprendre.

Car, même si le libre-arbitre n'est qu'une illusion comme nous le suggère Spinoza, il ne fait aucun doute qu'à force de mettre les mains dedans, on finira par ramasser quelque chose.

ANNEXE 7

BIDEAUX, Kévin, « Entretien avec Anthony Green », 22 janvier 2015.



Kévin Bideaux :

Peux-tu te présenter (prénom, nom, âge, lieu de vie, niveau d'étude, profession) ?

Anthony Green :

Je m'appelle Anthony Green, j'ai 27 ans, originaire et habitant (pour le moment) à Cholet, dans le Maine-et-Loire.

Actuellement je suis sans emploi, mais ancien pierceur pro.

K. B. :

Quand as-tu commencé à modifier ton corps ?

A. G. :

J'ai commencé en 2006, par un simple piercing de lobe.

K. B. :

Quel est ton but en procédant aux modifications corporelles ?

A. G. :

Je ne sais pas si on peut parler de but, mais j'ai ce besoin de le changer, de le modeler à l'image que je m'en fais. Je me sens mieux ainsi

K. B. :

Peux-tu décrire les modifications que tu as pratiquées sur ton corps ?

A. G. :

Les plus basiques sont des piercings, pour la plupart stretchés, c'est à dire que l'on augmente la taille de bijou chaque mois, ou bien en une plus longue période histoire de laisser la partie du corps en question se reposer. J'ai eu de nombreux piercings retirés à ce jour.

Sinon je suis tatoué à peut-être 50% de mon corps, la plupart se regroupant au niveau du visage. J'ai enfin des implants, des implants subdermiques en silicone, comprenant deux dômes dans le front, ressemblant fortement à des cornes mais n'ayant pas la même signification que ce que cette forme représente. J'ai aussi un cercle sur la main gauche.

K. B. :

As-tu un objectif, une vision finale de ce à quoi doit ressembler ton corps, ou bien effectues-tu les modifications au fur et à mesure, sans avoir de réel recul ?

A. G. :

Je les effectue au fur et à mesure, car après tout on dit bien que les goûts changent malgré les années, mais je n'ai pas (ou très peu) de regrets de par mes choix. La seule certitude que j'ai à ce jour est que je

souhaite que mon corps à son aspect final soit entièrement (du moins le plus possible) tatoué en vert, ma couleur de toujours. Je ne veux pas m'avancer dans mes propos mais je ne pense pas qu'avec le temps mes implants resteront. C'est peut-être plus une "étape" de ma vie.

K. B. :

Que représente le corps pour toi ?

A. G. :

Je pense comme nombre de personnes dites "modifiées" que le corps est plus ou moins un terrain de jeu à explorer, une toile vierge où je peux laisser libre court à mon inspiration, c'est un peu comme une œuvre d'art (sans la prétention que j'en sois une) que l'on peut modeler, et pour reprendre les mots d'une personne ayant eu une grande importance dans ma vie, on invite des artistes à y déposer leurs plus belles œuvres.

K. B. :

Te considères-tu comme artiste de ton propre corps ? Pourquoi ?

A. G. :

Encore une fois, je ne suis pas l'artiste, mais je contribue à apporter mes envies, mes inspirations, mes idées à transposer en réel.

K. B. :

Ceux qui opèrent des modifications sur ton corps (pierceurs, tatoueurs, etc.) sont-ils eux aussi des artistes corporels, et de fait, te considères-tu aussi comme leur œuvre ?

A. G. :

Là plupart en effet sont ceux que je considère comme des artistes, sinon pourquoi leur confier mon corps ? Je suis donc par définition leur support de travail, là où ils peuvent s'épanouir artistiquement.

K. B. :

Quel est le plus important : le résultat final (ce que l'on voit) ou le processus de modification (ce que l'on fait) ?

A. G. :

Je pense que les deux sont importants. Je ne vois pas pourquoi développer plus, tout est dit.

K. B. :

Quelle est la place de la douleur dans tes modifications ? Est-elle importante ? Inévitable ? Ou bien tu ne la ressens pas ?

A. G. :

La douleur est inévitable, malheureusement. Je ne suis pas craintif de la chose puisqu'elle est obligatoire, mais je n'en suis pas pour autant demandeur.

K. B. :

Tes modifications corporelles te permettent-elle plutôt de défigurer ton corps (t'éloigner de l'apparence initiale), ou bien de le refigurer (créer une nouvelle apparence) ?

A. G. :

Plutôt refigurer, reconstruire, remodeler. C'est une chance inouïe que l'on a de pouvoir travailler le corps ainsi.

K. B. :

Cherches-tu à t'éloigner d'une esthétique dite « normale », ou bien ton entreprise est-elle complètement indépendante de cette optique ?

A. G. :

Oui, je ne souhaite pas faire partie de cette norme que l'on essaye d'imposer, le modèle social. Cela ne m'empêcherait par contre pas de porter un costume si on me l'imposait pour un travail. En dehors de tout ça, beaucoup trop de personnes à mon goût suivent un "groupe" un peu comme des moutons, et au final n'ont pas de personnalité propre.

K. B. :

Quel regard les autres portent sur toi ? L'avais-tu anticipé ?

A. G. :

Chaque personne a un regard différent. Une réaction différente. Ça peut aller du simple regard, à la critique, positive ou négative, pas très discrète bien souvent. D'autres se moquent, explosent de rire bêtement et sans retenue. Preuve que le respect de la différence est encore à travailler dans l'éducation de certains. Puis il y a les intéressés, ceux qui osent venir à ma rencontre, discuter afin de comprendre ce que j'ai et pourquoi j'ai fait tout cela. Tous ces regards, je les avais anticipés bien longtemps auparavant, tout comme le fait que mon apparence me ferme des portes dans le milieu pro. C'est une fatalité, je savais très bien dans quelle direction je m'engageais.

K. B. :

Le regard que les autres portent sur toi a-t-il une importance ? Pourquoi ?

A. G. :

Oui et non. Non car je n'ai pas besoin de ces personnes pour avancer, oui pour les amis proches qui me soutiennent.

K. B. :

Y a-t-il d'autres « handicaps » à avoir fortement modifié ton apparence ?

A. G. :

Uniquement pour les dômes dans le front. Par exemple, si je décide de me laisser repousser les cheveux, ils poussent également sur mes implants.

Ce n'est pas handicapant, mais fortement gênant. De plus, malgré mes shampoings, les peaux mortes stagnent plus autour de cette zone. Je suis donc plus vigilant quand à ces gênes et l'entretien que j'y apporte.

K. B. :

Penses-tu que tes modification corporelles te permettent d'augmenter ton corps, de l'améliorer ?

A. G. :

Honnêtement non, je ne suis pas dans cette optique

K. B. :

Comment définis-tu le terme « freak » ? A partir de quand devient-on « *freak* » ?

A. G. :

Freak signifie que comme son nom l'indique "bête de foire" ou bien "monstre", une attraction en quelque sorte. Même si je suis sûrement considéré comme tel par certains mais je ne me vois pas ainsi. Je pense que l'on devient un freak lorsqu'on décide de pousser son corps à l'extrême. Le mien n'est pas encore à ce stade. Il en faudrait bien plus je pense.

K. B. :

Ne penses-tu pas que modifier son corps entraîne aussi des modifications plus profondes (changement d'identité, de manière de penser, de comportements sociaux, etc.)?

A. G. :

Cela va de soi. L'identité native reste la même, mais l'identité physique change du tout au tout. La manière de penser évolue année après année, mais je suis ouvert d'esprit. Et ça fait ma force.

ANNEXE 8

CHAYNEL MØVEMENT, « Chaynel Manifestø #1 ». Article posté sur Facebook en novembre 2015.



CHAYNEL est volupté, érotisme, traces, stigmates, cicatrices. Du rituel vers la mue, de la mue à l'icône.

CHAYNEL est un arrêt sur image sublimé de l'expérience de la chair.

CHAYNEL est une reconfiguration corporelle à la poursuite d'une alter-humanité. Une humanité singularisée. Recomposable à souhait.

CHAYNEL se suffit à lui-même, pour lui-même, vers lui-même.

CHAYNEL ne se reconnaît que dans ceux qui la reconnaissent. Le reste ne l'intéresse pas.

CHAYNEL est mutation et métamorphose.

CHAYNEL est expérience intime. Initiation. Singulière et collective.

CHAYNEL est Hiérogamie moderne, alpha de l'humanité de demain.

CHAYNEL est IEA 2.0 (Individu, Enfant, Adult) organisme NSP (Nexus, Sexus, Plexus) et se suffit à cette simple définition.

CHAYNEL est un déni radical des notions de peuples, de races, d'ethnies, de castes ou d'identités sexuées en tant que cause, objet et mobiles.

CHAYNEL est un univers empirique logique. Réalisme subjectif et spéculatif - radicalement individué - rituel de profanation, qui vise à la reconfiguration, radicale et définitive de la notion d'humanité.

L'époque ne permet plus de s'associer aux gesticulations de la masse informe, informationnelle, grégaire et tumultueuse.

CHAYNEL est la révolte élégante, définitive et sans retour possible, de la chair.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE	6
PRÉLIMINAIRES : AUTOPLASTIQUE	8
PREMIÈRE PARTIE : CORPS, IDENTITÉ	12
CHAPITRE 1 : LE CORPS-SUBJECTILE	13
INTRODUCTION : UNE DÉMARCHE ARTISTIQUE ?	13
1.1. À FLEUR DE PEAU	14
1.1.1. L'ART DU TATOUAGE ?	14
1.1.2. DESSIN SUR SOI	17
1.1.3. MOTIFS	19
1.2. LA CHAIR ET L'INERTE	23
1.2.1. LA PEAU PERCÉE	23
1.2.2. VOIR AU TRAVERS	24
1.2.3. UN ART DE L'ASSEMBLAGE	25
1.3. LE CORPS-SCULPTURE	28
1.3.1. LA CHIRURGIE BODMOD	28
1.3.2. LANGUE FENDUE	30
1.3.3. OREILLES REFORMÉE	31
CONCLUSION : L'ARTISTE EST UN CORPS	32
CHAPITRE 2 : VERS UN CORPS IDÉAL	33
INTRODUCTION : UN CORPS IDÉAL	33
2.1. LA QUÊTE DE LA BEAUTÉ	34
2.1.1. GALATÉE	34
2.1.2. MYTHOLOGIQUE	39
2.2. EN ROUTE VERS L'ÉTERNEL	40
2.2.1. À CONTRE-TEMPS	40

2.2.2. MEMENTO MORI	41
2.2.3. CYBORGISATION	44
CONCLUSION : LAISSER UNE TRACE	45
CHAPITRE 3 : SOUS CONTRÔLES	47
INTRODUCTION : À MON IMAGE	47
3.1. LIMITES	49
3.1.1. UNE PÂTE VIVANTE	49
3.1.2. DE LA PERFORMANCE	51
3.1.3. « ÇA FAIT MAL ? »	52
3.1.4. DÉFINITIF	53
3.2. LE CORPS CONTRAINT	54
3.2.1. ANATOMOSCUPLTEUR	54
3.2.2. TENTATIVES DE RENTRER DANS LE CADRE	58
3.3. MON CORPS C'EST MON CORPS	64
3.3.1. L'AUTRE SUR LA PHOTOGRAPHIE	64
3.3.2. AUTOPHAGIE	65
3.3.3. « PRENEZ, MANGEZ, CECI EST MON CORPS »	68
CONCLUSION : LE CORPS-IDENTITÉ	72
DEUXIÈME PARTIE : IDENTITÉ, CORPS	74
CHAPITRE 4 : EXPÉRIENCE DU CORPS, EXPÉRIENCE DE SOI	75
INTRODUCTION : CONNAIS-TOI TOI-MÊME	75
4.1. OUVERTURE	78
4.1.1. LE CORPS VIANDE	78
4.1.2. LA PEAU DÉCOUVERTE	80
4.1.3. S'ÉPROUVER	83
4.2. UTOPIE DE SOI	86
4.2.1. LE VISAGE : ENTRE CORPS ET IDENTITÉ	86
4.2.2. SACRÉ VISAGE	87
4.2.3. BAS LES MASQUES !	88
CONCLUSION : AUTOPSIE	91
CHAPITRE 5 : IDENTITÉ MOUVANTE	93
INTRODUCTION : IMPERMANENCE	93
5.1. « JE SUIS FAIT DE MES MARQUES »	94

5.1.1. DEVENIR SOI	94
5.1.2. INDIVIDUATION ET INDIVIDUALISATION	96
5.1.3. LE TRÈS-CORPS	94
5.2. IDENTITÉ ET FORMES	98
5.2.1. MÉTAMORPHOSES	98
5.2.2. « J'IRAI JUSQU'AU BOUT »	101
5.2.3. SOCIALEMENT NON-CONFORME	103
5.3. DISPARAÎTRE	105
5.3.1. UN PERSONNAGE	105
5.3.2. TREILLIS ÉPIDERMIQUES	109
CONCLUSION : CE QUE MODIFIE LA MODIFICATION	110
CHAPITRE 6 : UNE IDENTITÉ DE L'ÉCART	113
INTRODUCTION : CE QUE L'ON MONTRE	113
6.1. LE CORPS MODIFIÉ EST UN MONSTRE COMME LES AUTRES	114
6.1.1. DES MONSTRES, DES DÉFINITIONS	114
6.1.2. LE FREAK	116
6.2. L'ÉTANT-MONSTRE	118
6.2.1. C'EST UN MONSTRE	118
6.2.2. JE SUIS UN MONSTRE	119
6.3. UNE QUESTION DE REGARD	120
6.3.1. UNE PERFORMANCE DU QUOTIDIEN	120
6.3.2. CARTEL	122
6.4. PROMÉTHÉE CONTEMPORAIN	124
6.4.1. LE MYTHE DE PROMÉTHÉE	124
6.4.2. M.O.A.	126
CONCLUSION : DEVENIR MONSTRE	127
POUR NE PAS EN FINIR : ALLOPLASTIQUE	128
GLOSSAIRE	134
TABLE DES ILLUSTRATIONS PERSONNELLES	137
TABLE DES ILLUSTRATIONS	140
INDEX DES ŒUVRES PRÉSENTÉES	143
INDEX DES NOMS PROPRES	144
INDEX DES NOTIONS	147

BIBLIOGRAPHIE	149
1. MODIFICATIONS CORPORELLES	149
2. MONSTRES, FREAKS	151
3. AU SUJET DU CORPS	152
4. AU SUJET DE L'ART	153
5. AU SUJET DE LA PHILOSOPHIE	153
6. RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES	154
7. USUELS	154
8. ARTISTES	155
8.1. ALTMEJD, DAVID	155
8.2. ART ORIENTÉ OBJET	155
8.3. BECKER, ALBRECHT	155
8.4. DELVOYE, WIM	155
8.5. FOREST, FRED	155
8.6. GILBERT ET GEORGE	156
8.7. HÉBERT-GUILLON, DIDIER	156
8.8. MARUSSICH, YANN	156
8.9. NEBREDA, DAVID	156
8.10. ORLAN	156
8.11. SAGAZAN (DE), OLIVIER	157
8.12. SIERRA, SANTIAGO	157
8.13. STELARC	157
8.14. VERNA, JEAN-LUC	158
8.15. ZPIRA, LUKAS	158
9. BODMODÉS	159
9.1. BIZARRA, SARAH	159
9.2. CLAIRET, CHRISTOPHE	159
9.3. CRISTERNA, MARY JOSE	159
9.4. DAVIDSON, ELLAINE	159
9.5. DIAMOND RICH, LUCKY	159
9.6. ENIGMA	159
9.7. FAKIR MUSAFAR	160
9.8. GENEST, RICK	160
9.9. LIZARDMAN	160
9.10. MEDUSA, EVA	161
9.11. UNSTOPPABLE, PAULY	161
10. BODMODERS	161

10.1. BODY-R-EVOLUTION	161
10.2. BODY STAFF	161
10.3. COBRA, LUNA	161
10.4. MU	161
10.5. TRIBAL ACT	161

ANNEXES **162**

TABLE DES ANNEXES **163**

ANNEXE 1	164
ANNEXE 2	170
ANNEXE 3	174
ANNEXE 4	175
ANNEXE 5	177
ANNEXE 6	179
ANNEXE 7	182
ANNEXE 8	186

TABLE DES MATIÈRES **187**

RÉSUMÉ / ABSTRACT **192**

RÉSUMÉ

Parer son corps de tatouages, de piercings, d'implants, ou même user de la chirurgie plastique pour en modifier les contours, c'est transformer ce corps, lui donner une nouvelle forme jugée meilleure, qui correspond à une vision fantasmée de ce que serait un corps idéal. C'est aussi transformer le rapport entretenu avec une altérité qui ne suit pas forcément le même processus de métamorphoses, et ainsi s'opposer à une certaine normativité esthétique socialement construite, créant ainsi un écart qu'il est intéressant de mesurer.

Modifié est une recherche qui, au travers de l'expérience de la modification corporelle (le tatouage, le piercing et la chirurgie plastique), et à l'aune des arts plastiques, cherche à analyser les liens entre corps et identité, ainsi que les mécaniques (esthétiques, ontologiques, sociales) qui se mettent en branle avec la démarche autoplastique.

Mots-clefs : Bodmods, Autoplastie, Corps modifié, Très-corps, Corps idéal, Identité, Métamorphose, Étant-monstre, M.O.A., Chair

ABSTRACT

Adorning oneself with tattoos, piercings, implants, or resorting to plastic surgery in order to change body contours, it's transforming this body, giving it a new shape, judged better as the previous one because it corresponds to a fantasized vision of what an ideal body could be. It is also transforming the relationship nourished with an otherness that doesn't necessarily follow the same process of metamorphoses, and opposing some socially constructed aesthetic normativity, consequently creating a gap that it is interesting to measure.

Modifié is a research that, through the experience of body modification (tattoo, piercing and plastic surgery), and considering visual arts, tries to analyze the links that bind body to identity, as well as the implications (aesthetic, ontological, social) arising from the autoplasty approach.

Mots-clefs : Bodmods, Autoplasty, Modified body, the « Most » body, Ideal body, Identity, Metamorphosis, Monster being, M.O.A., Flesh