



**HAL**  
open science

## Incision du corps : esthétique et art contemporain

Élisabeth Magri

► **To cite this version:**

Élisabeth Magri. Incision du corps : esthétique et art contemporain. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01647098

**HAL Id: dumas-01647098**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01647098>**

Submitted on 24 Nov 2017

**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  
UFR 4 Arts plastiques et Sciences de l'art,  
Mention Esthétique, arts et cultures,  
Spécialité Esthétique

**INCISION DU CORPS**  
**ESTHÉTIQUE et ART CONTEMPORAIN**

Elisabeth Magri

Mémoire de Master 2  
Sous la direction de Jacinto Lageira

Année universitaire 2016/2017

Session de Mai

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne  
UFR 4 Arts plastiques et Sciences de l'art,  
Mention Esthétique, arts et cultures,  
Spécialité Esthétique

**INCISION DU CORPS**  
**ESTHÉTIQUE et ART CONTEMPORAIN**

Elisabeth Magri

Mémoire de Master 2  
Sous la direction de Jacinto Lageira

Année universitaire 2016/2017

Session de Mai

# TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	3
Introduction.....	4
Preliminaire.....	12
<b>CHAPITRE I - INCISION : LA COUPURE - LIEN .....</b>	<b>17</b>
<b>1. LES RITES DE PASSAGE ET FASCINATION .....</b>	<b>18</b>
1.1 Rites et hétérotopie.....	19
1.2 Tatouage cicatriciel.....	23
1.3 Esthétique et fascination .....	25
<b>2. LE SANG ET LES PHANÈRES, PUISSANCE ET DÉGOÛT .....</b>	<b>28</b>
2.1 Les phanères, vitalité et intemporalité.....	29
2.2 Le sang, un fluide ambivalent .....	32
2.3 Le tabou menstruel.....	34
2.4 Souillure et dégoût .....	36
<b>3. YVES KLEIN - Anthropométrie et sang menstruel.....</b>	<b>39</b>
<b>4. GINA PANE - Le corps comme matériau sensible .....</b>	<b>40</b>
<b>CHAPITRE II – INCISION : LA COUPURE CRÉATRICE.....</b>	<b>47</b>
<b>1. OUVRIR DÉ-COUVRIRE .....</b>	<b>48</b>
1.1 Le retournement de la pensée .....	48
1.2 Un geste anatomique .....	51
<b>2. LE MYTHE DE MARSYAS .....</b>	<b>54</b>
2.1 La peau et sa mission esthétique.....	56
2.2 Le Moi-peau comme processus créateur .....	61
<b>3. BERLINDE DE BRUYCKERE.....</b>	<b>65</b>
<b>4. L'EMPREINTE.....</b>	<b>67</b>
<b>CHAPITRE III - INCISION : LA COUPURE ÉCRITURE .....</b>	<b>74</b>
<b>1. ECRITURE ET VIOLENCE .....</b>	<b>76</b>
1.1 L'écriture <i>dérive</i> de la parole .....	76
1.2 L'écriture précède la parole.....	78
<b>2. L'ÉCRITURE ET LA LOI .....</b>	<b>83</b>
<b>3. L'ÉCRITURE DU DÉSIR .....</b>	<b>86</b>
<b>4. L'ÉCRITURE DE L'INTIME.....</b>	<b>90</b>
<b>Conclusion .....</b>	<b>100</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>104</b>
<b>Table des Illustrations.....</b>	<b>109</b>

## **Remerciements**

*Je remercie Jacinto Lageira pour avoir accepté de diriger ce mémoire, pour son soutien et son accompagnement, ainsi que ma famille et mes proches pour leur écoute attentive.*

## Introduction

Peau feuilletée, peau interface, peau interconnectée...

Plusieurs millions d'années d'évolution furent nécessaires pour parvenir au langage de la peau d'aujourd'hui. Dans *L'Évolution Créatrice*, Henry Bergson écrit « [...] la peau dure et calcaire de l'Échinoderme, la coquille du Mollusque la carapace du Crustacé et la cuirasse ganoïde des anciens Poissons ont probablement eu pour origine commune, un effort des espèces animales pour se protéger contre les espèces ennemies. Mais cette cuirasse, derrière laquelle l'animal se mettait à l'abri, le gênait dans ses mouvements [...] ».<sup>1</sup> Les premiers êtres se sont retirés à l'intérieur d'eux-mêmes, dans une enveloppe plus ou moins dure, afin de se défendre contre le danger de la dévoration. Comme le précise Henry Bergson, cette position d'enfermement privait l'animal de toute information sur l'extérieur. À l'opposé, plus une espèce devenait mobile et plus sa voracité était un danger pour les autres. La carapace, le tissu plus ou moins solide dans lequel il se barricadait autrefois se retourne à l'intérieur. Le squelette se place à l'intérieur, autour de cet axe, le corps se construit. L'être vivant procède à une inversion, ce retournement est considéré comme un acte primordial. Il renonce à l'exosquelette – au squelette externe – et donc à sa carapace extérieure, qu'il transfère en dedans, disposant ainsi au-dehors ce qui autrefois était caché en dedans. Notre propos, plus qu'un rapport entre un intérieur et un extérieur, un dehors et un dedans, engagera aussi la question du dedans d'un extérieur et inversement du dehors d'un intérieur, « le dehors du dedans ». Cette inversion est une véritable révolution en soi. Ne plus s'enfermer signifie s'exposer, mais aussi développer sa motricité, ses fonctions sensorielles, sa fonction d'alerte, de fuite, par le système nerveux périphérique et central.

Cet acte de retournement est particulièrement présent dans certains mythes ayant trait à la peau, notamment le mythe de Marsyas et le mythe de Nessos. Retournement de la peau

---

<sup>1</sup> Henry Bergson, *L'évolution créatrice*, Les Presses du Compagnonnage, 1967, pp. 145-146.

de Marsyas qui après avoir été écorché par Apollon, aura un destin lié à celui de la musique. Le processus est inversé pour le centaure Nessos, dont la tunique s'incruste dans les chairs d'Héraclès. Selon Jean Guillaumin, le mythe de Nessos exprime le cheminement du travail créateur et la tunique imprégnée du sang, du sperme et du poison de l'hydre, est une métaphore qui véhicule la création littéraire. Si l'on applique ce processus à l'artiste, le créateur permet la révélation de l'intime, de le rendre lisible, en exposant l'épaisseur de sa peau. Ainsi, l'écorchement mythique de Marsyas incarnerait l'artiste écorché qui retourne sa peau, pour en « offrir l'épaisseur comme médium d'expression du monde »<sup>2</sup>

Il s'agit d'inscrire le terme *incision* dans ce flux permanent entre soi et le monde. Évoquant Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty nomme la peau « l'horizon des choses ». Il écrit :

« [...] de leur horizon extérieur, celui que tout le monde connaît, et de leur « horizon intérieur », cette ténèbre bourrée de visibilité dont leur surface n'est que la limite -, il faut prendre le mot à la rigueur, l'horizon n'est pas plus que le ciel ou la terre une collection de choses ténues, ou un titre de classe, ou une possibilité logique de conception, ou un système de « potentialité de la conscience » : c'est un nouveau type d'être, un être de porosité, de prégnance ou de généralité, et celui devant qui s'ouvre l'horizon y est pris, englobé. Son corps et les lointains participent à une même corporéité ou visibilité en général, qui règne entre eux et lui, et même par-delà l'horizon, en deçà de sa peau, jusqu'au fond de l'être ».<sup>3</sup>

Prendre le mot *incision* comme un geste, une matière à travailler et débiter un questionnement entre *incision* et le geste associé. Plus qu'un simple mouvement du corps, le geste est « puissance d'exister »<sup>4</sup>.

Il traduit notre façon de s'engager dans le monde. Maurice Merleau-Ponty évoque le geste corporel comme une question, un jeté au monde. L'existence (ex-sistere, sortir de) est engagement, surgissement dans le monde. Dans le texte *Querelle de L'Existentialisme*, il définit *l'existence au sens moderne*, selon « le mouvement par lequel, l'homme est au monde, s'engage dans une situation physique et sociale qui devient son point de vue sur le monde. »<sup>5</sup> Ainsi, l'existence semble inséparable du « vécu corporel », dans la mesure où le corps conditionne toute notre expérience. Le « corps propre », c'est-à-dire le corps

---

<sup>2</sup> Stéphane Dumas, *Les peaux créatrices – Esthétique de la sécrétion*, Éditions Klincksieck, 2014, p.26.

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard 1964, pp. 192-193.

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard 1945, p. 156.

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Éditions Nagel, 1966, p.85.

existentiel, est « dans le monde comme le cœur dans l'organisme : il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système ». <sup>6</sup> Que serait mon existence sans cette relation à autrui ? Cette relation dessine toujours une réciprocité, une humanité possible et partagée.

Derrière le mot incision, une logique humaine et de vie, à la racine et aux intersections du terme, un monde à tisser. Il existait une langue première dont il ne reste presque plus aucune trace, l'indo-européen. La plus-part des langues parlées en Europe ainsi que le persan, le sanskrit, des langues mortes telles que le latin ou le hittite, puisent leur origine et leurs ramifications de cette langue. Plongeons dans cette matière première avec la racine (S)KER - gratter, inciser, couper – qui par extension existe aussi sous la racine de SKRÌBh. <sup>7</sup> Une incursion dans le mot « gratter » <sup>8</sup>, présume déjà du voyage. Au côté de « grat(t)er » figurent frotter mais encore écorcher, caresser, fouiller. Les scribes médiévaux grattaient le parchemin à la pierre ponce pour écrire à nouveau, geste de l'effacement, du recouvrement ; gratté, ôté mais toujours présent. Tel un protolangage s'inscrivant sur la peau, la vie et la psyché s'inscrivent sur le support cutané, écrit François Dagognet. Raphaël, le protagoniste de la Peau de chagrin d'Honoré de Balzac l'expérimente.

*« Je ne devine guère - s'écrie-t-il - le procédé dont on se sera servi pour graver si profondément ces lettres sur la peau d'un onagre[...] »*

- *Que voulez-vous ? demanda le vieillard ?*

- *Un instrument pour trancher le chagrin, afin de voir si les lettres y sont empreintes ou incrustées. Le vieillard présenta son stylet à l'inconnu, qui le prit et tenta d'entamer la Peau à l'endroit où les paroles se trouvaient écrites ; mais quand il eut enlevé une légère couche de cuir, les lettres y reparurent si nettes et tellement conformes à celles qui étaient imprimées sur la surface, que pendant un moment, il crut n'en avoir rien ôté. »* <sup>9</sup>

Dans cette racine indo-européenne (S) KER, deux familles de mots retiennent notre attention : la famille chair et la famille écrire. Au côté de « chair » [caro – carnis] se développe le terme « écorce » [cortex] qui avec [excorticare] donnera naissance à

---

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 1945, p. 235.

<sup>7</sup> Nous ne prenons pas en compte l'autre homographe de (S)KER exprimant la courbure, la circularité.

<sup>8</sup> *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Frédéric Godefroy, Vieweg, 1881, Édition en ligne, p. 720.

<sup>9</sup> Honoré De Balzac, *La peau de chagrin – La comédie humaine*, Étude de mœurs au 19<sup>ème</sup> s., Le club français du livre, 1950, p.999-1000.



« écorcher » et une troisième famille [corion], elle donne vie aux mots « cuir » et « peau ». Parallèlement et toujours issu de la racine (S)KER, se situe le terme écrire, soit en grec skariphastai, « inciser légèrement », il connaît le dérivé de scarification que nous connaissons et en latin de « scribere ». Ces quatre mots, Peau-Écorce-Chair-Écrire, posés en écho les uns avec les autres, constituent le premier fil rouge de notre réflexion.

Le mot incision, défini en tant que coupure, puise son imaginaire dans le monde des rites et des pratiques ancestrales. Il évoque la séparation entre le jour et la nuit, la vie et la mort, le profane et le sacré, les cérémonies en rapport avec les phases de la lune, la croissance puis la décroissance de la vie végétale, animale, humaine. Cette pensée de la séparation pourrait correspondre à l'une des plus vieilles croyances de l'humanité. Lors des cérémonies saisonnières, écrit Arnold Von Gennep étaient représentées la mort, la renaissance de la lune, les saisons, la végétation. Les mythes de la création formalisent un en haut et un en bas, nés d'une séparation entre la lumière et les ténèbres, les eaux au-dessous et les eaux au-dessus de l'étendue, eaux que la tradition hébraïque appelle « Mi » et « Ma ». Ils sont à la fois séparés et reliés par l'étendue. La racine « Ma » source de l'ensemble des mots matière, maternel, matrice, main, énonce l'idée de « manifestation ». Le « Mi » exprime le monde non manifesté et trouve un écho dans la racine grecque « Mu » présente dans les termes murmure, muet, mystère.

Le geste de couper est symbolique. Il y a la lame et la coupure engendrée, entre eux deux un geste simple, pour une forme simple. Empruntons ce vocabulaire à l'exposition Formes Simples, mise-en œuvre en 2014, par Jean de Loisy, la fondation d'entreprise Hermès et le Centre Pompidou-Metz. Dans les années 50, Lucio Fontana pratique le geste de l'incise, lacère à la lame de rasoir ou au cutter ses monochromes. Les photographies prises par Ugo Mulas en 1964, dans l'atelier de l'artiste, laissent percevoir la trace de ce geste. L'une des photographies « présente en gros plan le tableau incisé et, sur la droite de l'image [...] la silhouette de l'artiste, ombre noire dont la main, saisie au vol, achève à peine son geste tranchant dans la toile [...] ce qu'on y voit, c'est le rituel de l'entaille [...] »<sup>10</sup>, l'acte

---

<sup>10</sup> Eric Darragon, *La provocation : une dimension de l'art contemporain – XIXème – XXème siècle*- Publications la Sorbonne- 2004 - p.114.

irréversible. La phase préparatoire, celle qui précède l'entaille - incarnation de l'esprit acéré de Lucio Fontana – et le geste, est essentielle. Selon Roland Barthes, le geste est « quelque chose comme le supplément d'un acte. L'acte est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresse qui entourent l'acte d'une atmosphère »<sup>11</sup>.

Interrogeons-nous sur la première fois du geste, quelle fut la première fois ? À l'aube de chaque rite, il y a une première fois, une sorte de première entrée dans le geste. Dans le domaine de l'*incision*, quelle fut cette première fois, cette première incision ? S'est-elle exercée sur une matière, un corps vivant ? Quelques traces d'incisions inscrites sur un support portent le nom de lignes d'incisions répétées. Ces incisions marquent une intentionnalité dans le geste. De profondeur variables, produites sur os et sur bois, elles ont été retrouvées, en France notamment sur des sites en Mayenne.<sup>12</sup> Elles datent du paléolithique supérieur, soit il y a environ 35 000 ans avant notre ère. Cette longue période de 25 000 ans avant âge glaciaire est marquée par le travail de l'outil fabriqué à partir d'os, de bois, d'ivoire. Les lignes d'incision retrouvées sont interprétées comme des marques de chasse, représentant un procédé mnémotechnique pour dénombrer le gibier. Cette interprétation coïnciderait avec une origine mercantile et comptable de l'écriture occidentale, à moins que le dessein n'ait été de compter parmi les autres éléments essentiels, les ennemis, les temps de présence ou d'absence de la lune qui correspondaient étrangement au cycle menstruel des femmes. Nous choisissons au départ de manière intuitive d'associer à cette réflexion l'écoulement menstruel de la femme. Il y a 35 000 ans, quelles interrogations ont traversé et accompagné ce mystère, quel imaginaire s'y est vu associé, pourrait-on parler de survivance des attitudes générées ? L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert emploie les termes d'évacuations et aussi « d'embarrassants phénomènes du corps humain<sup>13</sup> » pour définir les menstruations. Cet écoulement prend aussi le nom de règles au pluriel, d'ordinaires ou de menstruation, en hommage à la vertu

---

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Cy Twombly*, Éditions du Seuil, 2016, p.41.

<sup>12</sup> Côte droite d'ours découverte en 2006, dans la grotte de Rochefort en Mayenne. Quatorze incisions parallèles figurent sur la face interne de l'os.

<sup>13</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers- Par une société de gens des lettres-* Mis en ordre et publié par M. Diderot et M. D'Alembert- 3<sup>ème</sup> édition, Tome 21<sup>ième</sup>, p. 498.

dissolvante, attribuée autrefois au sang menstruel. Cet ocre rouge sang pose le sujet à la lisière de la vie et de la mort, dans un flux permanent entre soi et le monde. Incision, ou comment permettre le passage entre soi et le monde ?

Nous sommes faits de cette étoffe corporelle et de cette étoffe du monde, toutes deux inséparables, naissant l'une de l'autre, *d'une déhiscence qui est l'ouverture au monde*. C'est à fleur de peau que nous nous forçons notre expérience, dans l'épaisseur de ce que nous sommes et de ce qui nous entoure, dans cet *être à deux feuillets*, visible et voyant, dehors et dedans, qui est la chair. À ce croisement entre intérieur et extérieur se constitue la peau en tant que centre vital. Traversée par les rites et les mythes, questionnée par la science et par la création contemporaine, la peau se fait langage et surface d'expression, lieu de sécrétion et d'écriture.

*L'incision* désignée comme le geste de « couper », « froter », « gratter », « écrire » dans un rapport au corps, laisse les marques de son passage. Y aurait-il une forme de *survivance* dans *le jeu et le rejeu* de ce geste ? Comment se signifie cette *survivance* ? Quelles marques s'impriment dans le corps ? Quels en sont les signes ? Quels enjeux esthétiques établir entre la coupure et le corps ?

Les artistes dont les œuvres sont analysées dans cette étude, ont été choisis en fonction de l'intérêt et de la pertinence de leurs réflexions autour de la question de l'incision dans son rapport au corps, ainsi que de la variété des disciplines interrogées, des stratégies mises en œuvre.

Le premier chapitre de ce mémoire met en tension *la coupure et le lien* qu'elle génère. En hébreu, l'alliance passe par *une coupure*. En effet, sceller une alliance se dit « *koreth berith* », soit *couper une alliance*. Figure de l'altérité, *la coupure* est ce qui rend possible ce chemin à accomplir vers l'autre. Elle donne cette ouverture dans le rapport à l'autre. Étrangement, la circoncision se dit en hébreu « *milah* » et signifie aussi *coupure*. Lors de cette première exploration du mot *incision*, nous proposons de croiser anthropologie et art contemporain au travers de deux directions. La première associe les rites de passage à l'idée de fascination, la seconde s'appuie sur la prévalence accordée au sang et à la pilosité, que nous désignons comme fluide et élément corporels. C'est alors toute l'ambiguïté du sang qui est à relever, la puissance de son tabou, à la hauteur du dégoût qui peut en résulter. La création contemporaine s'est saisie de ces différents domaines. Nous avons choisi d'interroger les créations artistiques de Aziz et Cucher, sur le sujet de la *glabreté* et de l'ambivalence sexuelle, celle de Yves Klein concernant l'approche du sang menstruel, puis d'évoquer l'ironie de Wim Delvoye et le travail de Gina Pane sur les questions de la limite du corps. (Chapitre I)

*La coupure* sous l'angle de son identité créatrice constitue notre deuxième approche du mot *incision*. Nous souhaitons mettre en exergue trois axes de réflexion. Tout d'abord, il s'agit d'envisager les enjeux liés à un « ouvrir » et un « découvrir », replacés à un moment de l'histoire à la lisière de la Renaissance et de l'Humanisme. Ouvrir et découvrir le corps humain avec André Vésale, qui donna à la chirurgie et à l'anatomie un sens nouveau. Puis, s'ouvrir et se découvrir dans un corps céleste et terrestre sur les traces de Nicolas Copernic. La Renaissance conjugue à l'immensité des découvertes cosmiques, l'esprit de grandeur lié à l'exploration de l'homme. La portée sera illimitée pour l'art. Une synergie se met en place entre médecins et artistes, le corps devient œuvre d'art. Selon le critique d'art et artiste plasticien Raphaël Cuir, ce geste d'ouverture du corps, au-delà du geste médical, est artistique et philosophique. Raphaël Cuir positionne l'anatomie comme une discipline humaniste, liant l'artiste à la science. Parallèlement à cette réflexion, nous souhaitons explorer le mythe grec de Marsyas, en tant que paradigme de la *peau créatrice*. Ce mythe conduit à s'interroger sur le processus créateur de l'artiste sous l'angle du *Moi-peau* abordé par le psychanalyste Didier Anzieu. Dans le prolongement du mythe de

Marsyas découle un troisième axe de réflexion centré sur la question de l’empreinte et sur l’approche singulière de l’artiste flamande, Berlinde De Bruyckere. (Chapitre II).

Le troisième chapitre choisit d’inscrire *la coupure* sous la catégorie de l’écriture dans son rapport au corps. En mettant en résonance les mots loi, chair, logos et incorporation, il est question dans ce développement d’interroger le lien existant entre le pouvoir de l’écriture et l’exercice de la violence. Cette thématique est à envisager au travers de quatre axes de réflexion. Les recherches de Claude Lévi-Strauss sur le peuple des Nambikwara et le discours du *Pharmakos* de Platon, traduit et réinterprété par Jacques Derrida, constitue le premier substrat permettant d’interroger l’écriture. Nous tenons à préciser que nous le ferons avec le regard de l’occidental. C’est d’ailleurs de ce vêtement de l’Occident dont se revêt le voyageur de *La Colonie Pénitentiaire* de Franz Kafka. Lorsque l’imaginaire kafkaïen se saisit du corps pour y inscrire le texte de la loi, il applique en littérature une esthétique radicale et critique.

En troisième lieu, avec le film de Peter Greenaway *The Pillow Book*, nous plaçons l’écriture sur le plan de l’écriture du désir. Auprès de l’artiste plasticienne Marion Laval-Jeantet, c’est le rapport de l’homme à l’animal qui est à envisager, dans une écriture directement incorporée au corps. (Chapitre III)

## **PRÉLIMINAIRE**

Au préalable, nous souhaitons poser quelques mots sur le vocabulaire de la peau et donner des repères physiologiques au sujet. Puis, l'envisager de manière métaphorique, lorsque la peau se fait infiniment pli, dépli, repli.

Écorce, tunique, enveloppe, membrane, méninges, et aussi armure, pellicule, chorion, couenne, crépine, coiffe, diaphragme... sans omettre le filet, la fraise, l'hymen, le manteau... et la pie-mère aussi nommée la mère-peau, autrement dit la peau de la mère comme peau première. Tout être et organe vivant possède une peau.

Du point de vue de la sémantique, le terme se prête à tout un imaginaire. Si le « caresser quelqu'un dans le sens du poil » introduit le plaisir tactile, l'expression « c'est une peau de vache » place la peau dans une position défensive-agressive, tandis que s'affirme sa fonction identitaire avec le « faire peau neuve ». La peau est territoire, étendue, superficie pour mieux se glisser dans l'épaisseur et le pli. Elle est séparation et surface mais aussi « contenant » et en ce sens recouvre selon Paul Valéry « ce qu'il y a de plus profond en l'homme ».

La peau - bord d'un corps - pour reprendre l'expression de Stéphane Dumas pourrait être la métaphore d'une page écrite dans ses deux dimensions physiques : sa superficie, son épaisseur. La peau gravée dans son intérieur, est aussi support d'image ouverte sur l'extérieur, sur laquelle elle laisse s'exprimer les désirs, les peurs. Elle est matière et sous le geste de l'artiste devient matériau.

Plus qu'un tissu de contenance et de protection, la peau est aussi notre cerveau périphérique, établissant de la sorte une connexion entre le cerveau et la peau. Les nerfs appartenant au système nerveux périphérique transmettent les messages moteurs et sensitifs entre le système nerveux central et le reste de l'organisme. De fait, la peau est amenée à jouer le rôle d'antenne, telle *une sentinelle*, elle transmet les informations, décodées par le système nerveux central et assure la liaison avec le monde.

En retournant son intérieur à l'extérieur, le vivant dispose à sa surface toutes ses fonctions sensorielles et fait de la peau une source d'informations et un organe majeur pour l'individu. Un mètre carré quatre-vingt-douze de surface (1,92m<sup>2</sup>), telle est l'étendue occupée par la peau dans l'espace, afin de développer et de s'approprier ses expériences fondamentales. Chaque centimètre carré contient trois vaisseaux sanguins, dix poils, douze nerfs, quinze glandes sébacées, cent sudoripares, trois millions de cellules. Là, c'est à fleur de peau que se situe la vie.

D'ailleurs, la peau est aussi, le premier né de nos organes au même titre que les ongles, les cheveux, les dents, les organes sensoriels. Éloge du toucher qui précède les systèmes olfactif, gustatif, vestibulaire, auditif et visuel. À la phase gastrula, l'embryon se caractérise par la présence de deux feuillettes, l'un externe, l'ectoderme, l'autre interne, l'endoderme. L'ectoderme donne naissance à *l'épiderme de la peau aux organes de sens, au cerveau*. Ce qui montre toute la potentialité de l'ectoderme à être une gigantesque *mémoire maternelle*.

Paradoxalement, la peau se définit comme l'appareil le plus intérieur qui soit, compte tenu de ses répercussions sur le reste du corps alors qu'elle est cette interface connectée avec soi et avec le monde. En dedans, la peau a une prodigieuse mémoire du corps maternel, en dehors, la peau se fait frontière poreuse, l'enfant la découvre avec ses premières expériences de toucher et de contact. La peau lui permet de faire l'expérience du monde dans ses plis. Il s'inscrit dans son prolongement et le monde s'incruste dans sa chair.

La peau se fait pli, géo-graphie, écriture de la terre, mouvement naturel, incessant et invisible. Mallarmé, Michaux, Hantaï, Cage, Deleuze... en ont parcouru les compartiments et replis les plus intimes, permettant ainsi au pli de devenir une sorte de géographie intérieure, un territoire sans cesse investi et traversé par la science et la création artistique.

Il est celui de l'âme et de la matière. Le baroque se définit par ce pli qui se répète à l'infini. La répétition tend à se lire dans son ensemble, chaque pli participant à un tout, à une monade.

*« Un corps flexible ou élastique a encore des parties cohérentes qui forment un pli, si bien qu'elles ne se séparent pas en parties de parties, mais plutôt se divisent à l'infini en plis de plus en plus petits qui gardent toujours une certaine cohésion. Aussi le labyrinthe du continu n'est pas une ligne qui se dissoudrait en points indépendants, comme le sable fluide en grains, mais comme une étoffe ou une feuille de papier qui se divise en plis à l'infini ou se décompose en mouvements courbes, chacun déterminé par l'entourage consistant ou conspirant [...]. Toujours un pli dans les plis, comme une caverne dans la caverne. L'unité de matière, le plus petit élément de labyrinthe, est le pli, non pas le point qui n'est jamais une partie, mais une simple extrémité de la ligne ».*<sup>14</sup>

Plis des vents, du feu, des eaux et de la terre, plis souterrains ; les plissements de la géographie naturelle renvoient d'abord à l'action du feu, puis des eaux et des vents sur la terre. Plis d'Orient, plis grecs, romains, gothiques, classiques. Nous pressentons d'ores et déjà l'affinité entre la matière pliée et la vie, l'organisme. Si le monde est « *plié* », s'il est *infiniment caverneux* c'est parce « *qu'il y a partout du ressort dans la matière* ». <sup>15</sup> Gilles Deleuze évoque une conception musculaire *de la matière* qui met du *ressort* partout, amenant le corps à se contracter, à « *chasser* », « *expulser* » les pores de la matière, et cela à l'infini. On perçoit le mouvement du pli, son déploiement dans l'espace et dans le temps. Le pli se déplie, en suscitant un autre et modifiant toute la surface de la toile.

Selon Gilles Deleuze, l'art baroque est l'art du pli, perçu comme « *opération infinie* », toute la question n'est pas de finir le pli, mais de savoir comment le continuer, le porter à cet infini. On pense à la tunique plissée de la sculpture du Bernin, à l'architecture aussi, avec sa texture et ses escaliers qui semblent couler de source mais encore au *dépli* de Hantaï, à envisager dans la pensée deleuzienne, comme l'extension, le dépassement du pli.

---

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *Le pli – Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 13.



Déplier n'est pas le contraire de plier et plier c'est *rentrer dans l'enfoncement d'un monde*, un monde plus ou moins souterrain, investi par un grand nombre d'artistes.

Henry Michaux écrit *La Vie dans les Plis*, Boulez, quand il invoque Mallarmé, compose *Pli selon Pli*, le texte se plie suivant les accords. Le même choix expressif ne cessera d'animer la musique, jusqu'à Wagner ou Debussy et aujourd'hui Cage, Stockhausen ou Berio. La musique suit l'impulsion du *fold-in* « pli selon pli »<sup>16</sup>. Chez Mallarmé, le concept de pli naît d'un jeu d'éventail.

« [...]Sens-tu le paradis farouche  
Ainsi qu'un rire enseveli  
Se couler du coin de ta bouche  
Au fond de l'unanime pli ! »<sup>17</sup>

Mallarmé avait alors quarante-deux ans, sur un éventail blanc appartenant à sa fille Geneviève, il écrit ce poème, à l'encre noire. Ce pli de Mallarmé est « inséparable du vent. Ventilé par l'éventail, le pli n'est plus celui de la matière à travers lequel on voit, mais celui de l'âme dans laquelle on lit, plis jaunes de la pensée... Voilà qu'il contient tous les plis ».<sup>18</sup> « L'unanime pli », celui de l'éventail est le pli du monde. Ce pli mallarméen a un rapport à l'infini et contrairement au pli baroque, son intention est d'aller droit. Aussi, il prend la figure du pli du livre. Dans *Le Livre Instrument Spirituel*, il livre au lecteur : « Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice quasi religieux : qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme. »<sup>19</sup> Mallarmé est religieusement attaché à ce pli. Il souffre dans l'amour qu'il lui porte de voir surgir sur la table, *une arme ou coupe-papier, pour établir la possession*.

Le thème du pli hante toute l'œuvre de Henry Michaux. Il l'envisage en empruntant, à la sagesse orientale, l'idée du déroulé d'une vie, sous la forme d'une suite de révélations, de façon d'être, qui sont autant de plis à déplier, si l'on souhaite avoir une vie complète.

---

<sup>16</sup> Pierre Boulez, *Pli selon pli, Portrait de Mallarmé pour soprano et orchestre* – Création le 13/01/1958, Allemagne.

<sup>17</sup> Stéphane Mallarmé, « Poème Éventail de mademoiselle Mallarmé », 1884.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, *Ibid*, p.43.

<sup>19</sup> Stéphane Mallarmé, *Quant au livre – Le livre instrument spirituel*, Arts & Arts et William Blake and Co, 2010, p.17.

Seul le dépli est important.

Dans le recueil *Ailleurs* publié en 1948, Michaux note que l'enfant naît avec vingt-deux plis. Les termes « ailleurs » et « pli » sont ses mots, à comprendre comme complétude, expérience mais aussi brisement. Son recueil *La Vie dans les Plis* sera clairement dédié à la femme aimée, perdue, dont il est maintenant privé. Le drame de la mort de sa femme brûlée, Marie Louise, est le meilleur pli qui lui ait été retiré. Le mot « *pli* » interpelle. De *plicare* « plier » à *complicare* « enrrouler », *explicare* « dérouler, mettre au clair » mais encore aux résonances plus métaphoriques *supplicare* « s'agenouiller », suppliciés, « supplication adressée aux dieux », le corps se déploie telle une étoffe. Un corps ouvert, épinglé, l'intime exposé, c'est le *corps déplié*.

« C'est dans le symptôme récurrent et dans le jeu, c'est dans la pathologie de la langue et dans l'inconscient des formes que git la survivance en tant que telle ».<sup>20</sup>

## CHAPITRE I - INCISION : LA COUPURE - LIEN

L'historien allemand Aby Warburg (1866-1929) est le premier à faire de *la survivance* le sujet de son approche anthropologique de l'art occidental (Nachleben). *Une survivance, rémanence, revenance* mais aussi une distance historique permettant d'installer un dialogue entre le passé et l'instant présent. De même que la période de la Renaissance est traversée par une quête de l'antique, les cultures occidentales puisent dans l'héritage du passé. Les artistes empruntent dans un réservoir de formes et de ce fait activent ce que Aby Warburg nommait *des formules du pathos*. Il écrit « Je ne me doutais pas encore qu'à la suite de mon voyage en Amérique, le rapport organique entre l'art et la religion des peuples primitifs m'apparaîtrait si clairement que je voyais très nettement l'identité ou plutôt l'indestructibilité de l'homme primitif qui demeure éternellement le même à toutes les époques [...] ».<sup>21</sup>

Notre présent porte la marque de ces *multiples passés*, c'est-à-dire les empreintes, les symptômes de ses réminiscences perpétuelles, qui se signifient sur les formes de notre vie actuelle. Le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman utilise le concept de survivance pour définir la nature *fantôme* des images et faire rejaillir leur pouvoir de transmettre *le pathos*. Il définit le mot *symptôme* par *la rythmicité* qui habite l'évènement

---

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante- Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002, p.57.

<sup>21</sup> Aby Warburg, *Tagebuch*, 3 août 1888, In Georges Didi-Huberman, *Ibid*, p.282.

de *survivance*, par son *surgissement* et son *retour*. Ce qu'il nomme encore la puissance conjuguée du *contretemps* et de la *répétition*<sup>22</sup>.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous souhaitons développer deux approches. Tout d'abord, il s'agit de croiser les rites initiatiques et la fascination qu'ils exercent avec des pratiques artistiques contemporaines. Puis nous envisagerons l'ambivalence du fluide sang et des phanères, entre puissance et dégoût. Nous avons choisi d'associer plus particulièrement à cette démarche les artistes plasticiens Aziz et Cucher, Wim Delvoye et Gina Pane.

## 1. LES RITES DE PASSAGE ET FASCINATION

Concevoir le terme *incision*, à l'aune des rites et de la fascination qu'ils inspirent, en les confrontant à notre imaginaire et envisager ainsi comment les rites et « [...] *les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu* » ; voire peut-être, poursuit Claude Lévi-Strauss « [...] *convient-il d'aller encore plus loin, en faisant abstraction de tout sujet pour considérer que, d'une certaine manière, les mythes se pensent entre eux* »<sup>23</sup>.

Les rites de passage font l'objet d'un schéma et d'un cérémonial très précis dont l'enjeu se situe dans la séparation et la mise en marge de l'initié, en vue de son agrégation à la communauté. Nous souhaitons situer notre propos, du corps mutilé au corps lieu de tatouage cicatriciel et associer la réflexion du philosophe Michel Foucault au travers du concept d'hétérotopie et de sa *pensée du corps*. En contrepoint, s'inscrit l'action de fascination qu'exercent les rites de passage. Sur ce sujet, nous ferons référence à la fascination qui a fait l'objet de toute l'œuvre de Georges Bataille et évoquerons les propos écrits par Michela Marzano.

---

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman, *Ibid*, p. 168.

<sup>23</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, Éditions Plon, 1964, p. 20.

Les études anthropologiques et ethnologiques viendront éclairer ces aspects, en particulier celles réalisées par Arnold Van Gennep. Nous associerons aussi les travaux de Spencer et Gillen sur les aborigènes australiens, auxquelles se réfèrent l'anthropologue James George Frazer et le psychanalyste Bruno Bettelheim. À noter que parmi les études anthropologiques, un grand nombre sont étayées par les pratiques repérées auprès de la population des Arunta, peuples premiers d'Australie, peu influencés par le contact extérieur et ayant conservé des traits archaïques, à laquelle nous nous rapporterons.

### 1.1 Rites et hétérotopie

Entrons dans le rite initiatique avec l'écrit de l'anthropologue Alfred William Howitt au sujet de la cérémonie d'initiation de la tribu australienne des Kurnai.

*« [...] L'intention de tous les actes de cette cérémonie est d'entraîner un changement momentané dans la vie du novice ; le passé doit être séparé de lui par un intervalle qu'il ne pourra jamais repasser. Sa parenté avec sa mère en qualité d'enfant est brisée brusquement et, à partir de là, il reste attaché aux hommes. Il doit abandonner tous les jeux et tous les sports de son enfance, en même temps que se brisent les anciens liens domestiques entre lui, sa mère et ses sœurs. Il devient maintenant un homme, instruit, conscient des devoirs qui lui incombent en sa qualité de membre de la communauté Murring ».*<sup>24</sup>

L'accès des initiés à cette nouvelle situation requiert qu'ils se soumettent à des cérémonies construites selon le schéma propre aux rites. Dans son ouvrage publié en 1909, *Les Rites de Passage*, Arnold Van Gennep décrit une organisation des rites à l'intérieur d'un même rituel, en trois temps distincts. En premier lieu, le *rite de séparation* qui s'associe aux cérémonies de funérailles et à d'autres temps de séparation tels que par exemple, le rituel de purification, avec les gestes consistant à se laver, se nettoyer. Puis, s'inscrivent *les rites de marge*, intervenant lors des grossesses, des fiançailles, de l'initiation, du second accouchement, des remariages, des changements de classe d'âge, etc. Enfin, *les rites d'agrégation* interviennent lors des mariages, des repas en communauté, etc. Ces rituels se constituaient de séquences associant parfois les trois formes de rites de séparation,

---

<sup>24</sup> Alfred William Howitt, In Arnold Van Gennep, *Les rites de passage – Étude systématique des rites*, Éditions électronique A. et J. Picard, 1981, p.85.

marge, agrégation. Le schéma complet des rites de passage porte aussi le nom de rites préliminaires, liminaires et post-liminaires.

Ces rites traduisent un temps de transition d'un état social à un autre, marqué par un passage physique, le fait de franchir un *seuil, une étape dans la vie*. Lors de la *phase liminale (rite de marge)*, les initiés n'ayant plus leur statut d'origine, ni encore accès à leur nouveau statut, sont dans la posture *de franchissement d'une limite*. Arnold Van Gennep utilise les termes de *flottement entre deux mondes*, pour définir ce *rite liminal*. À ce stade du rite, l'individu est dans cette position *d'entre-deux*, n'appartenant ni au monde sacré, ni au monde profane. Les rituels s'inscrivent dans cet *espace de coupure* destiné à identifier la différence entre l'état antérieur et l'état postérieur. Selon l'anthropologue Victor Turner, cette *coupure* correspond à la *phase de liminalité*. Les postulants au rituel sont placés en situation marginale, par rapport aux règles en vigueur. À noter que la notion d'impureté était employée pour nommer l'état des individus ainsi mis en marge.

Ces rites initiatiques s'accompagnent de mutilations corporelles qui après la phase de cicatrisation deviennent des signes de visibilité et expriment l'agrégation au groupement déterminé. L'individu sort à la fois mutilé, par ce rite de séparation et automatiquement agrégé au groupement de personnes. Les traces indélébiles sont alors à l'image de l'agrégation définitive. Les écrits d'Arnold Van Gennep donnent l'image d'un corps que l'on coupe et mutile, un corps considéré comme un matériau.

« À couper la dernière phalange, couper le lobe de l'oreille, ou à perforer le lobe, le septum, ou à pratiquer des tatouages ou des scarifications, ou à tailler les cheveux d'une certaine manière : on sort l'individu mutilé de l'humanité commune, par un rite de séparation (idée de section, de percement, etc.) qui automatiquement l'agrège à un groupement déterminé [...]. Si l'on tient compte encore de l'excision du clitoris, de la perforation de l'hymen et de la section du périnée, ainsi que de la subincision, on constate que le corps humain a été traité comme un simple morceau de bois que chacun a taillé et arrangé à son idée : on a coupé ce qui dépassait, on a troué les parois, on a labouré les surfaces planes, et parfois avec des débauches réelles d'imagination, par exemple en Australie [...] »<sup>25</sup>.

*Les morceaux* évoqués par Arnold Van Gennep ne sont pas des déchets mais sont perçus comme le siège de la force vitale.

---

<sup>25</sup> Arnold Van Gennep, *Ibid*, pp.82-83.

« On attribue communément une importance exagérée à ce que devient le morceau de prépuce coupé ; comme je l'ai dit, ce morceau de l'individu participe sans doute de son ancien porteur, mais pas davantage que des morceaux coupés, des rognures d'ongles, de la salive, de l'urine, etc., ou que les dents qu'on a fait sauter, aussi comme rite d'initiation. Chez les tribus australiennes qui exécutent ce rite, la dent est ramassée et conservée avec soin ou pulvérisée, mélangée à de la viande et ingurgitée par la mère de la fille à initier ou la belle-mère du garçon, ou bien jetée dans un petit étang afin de chasser la pluie, ou bien encore enterrée ; cette dent est toujours un objet à quelque degré sacré [...] ».<sup>26</sup>

Arnold Van Gennep interprète la circoncision comme un rite de séparation qui s'inscrit au même titre que « la coupe de la dernière phalange, de l'auriculaire, la perforation du lobe ou encore la coupe de cheveux [...]. Couper le prépuce équivaut exactement à faire sauter une dent (Australie, etc.), à couper la dernière phalange du petit doigt (Afrique du Sud), à couper le lobe de l'oreille, ou à perforer le lobe, le septum, ou à pratiquer des tatouages ou des scarifications, ou à tailler les cheveux d'une certaine manière [...] »<sup>27</sup>. Des actes rituels *cruels* sont parfois mis en œuvre sur des tissus, des organes afin de stimuler leur vitalité. À titre d'exemple, en Australie, des blessures sont faites au niveau du bras avec des bâtons chauffés au feu afin de devenir adroit dans l'art de faire du feu ou les filles pensent qu'elles attraperont plus facilement les ignames, en se coupant une partie de l'index.

L'anthropologue Bronislaw Malinowski analyse cette fonction de l'initiation dans la société et écrit les similitudes existant entre les rites. Selon l'anthropologue, les novices doivent *subir* une période de *retraite* et de *préparation*. Au cours de l'initiation, le jeune homme passe par une série d'épreuves, il est donc *soumis à un acte de mutilation corporelle*.

« La mutilation la moins dangereuse est une légère incision ou l'extraction d'une dent, la circoncision est déjà plus sérieuse, mais véritablement cruelle et dangereuse, est la subincision, opérations pratiquées par certaines tribus australiennes. L'épreuve est généralement associée à l'idée de la mort et de la renaissance de l'initié, qui est parfois jouée sous forme de mime. Mais, à côté de l'épreuve, moins frappant et moins dramatique, mais en réalité, plus importante, intervient le second aspect de l'initiation : l'enseignement systématique du mythe sacré et de la tradition au jeune homme, auquel seront dévoilés, peu à peu, les mystères de la tribu et présentés les objets sacrés. »<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid*, p.86.

<sup>27</sup> *Ibid*, p.82.

<sup>28</sup> Malinowski, Magic, Science and Religion and other Essays-III-The Free Press-Glencoe-1948-p.21.

L'initiation repose sur un cérémonial très élaboré comportant une multitude de détails associée aux rituels. Leur finalité est de séparer l'initié de son ancien groupe et après un temps d'isolement, de l'introduire dans le nouveau groupe. Ainsi s'opère la transmission de l'énergie *vitale des générations précédentes*.

Selon Michel Foucault, cette transmission se tient dans des lieux d'hétérotopie, lieux de localisation de l'utopie. En faisant allusion à ces *pays sans lieux*, avec des histoires hors du temps, des espaces n'appartenant à aucune cartographie, il déclare lors d'une conférence radiophonique sur ce sujet :

« [...] *Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes [...] sont-ils nés comme on dit, dans la tête des hommes, où à vrai dire dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leur récit, dans le lieu sans lieu de leur rêve, dans le vide de leur cœur, bref, c'est la douceur des utopies [...] »*<sup>29</sup>

Ce concept forgé par Michel Foucault prend le nom d'*hétérotopie*. Ces espaces d'hétérotopie accueillent notre imaginaire, les enfants en ont fait les contours et les connaissent par cœur, ce sont ces lieux évocateurs qui prennent la forme *du grenier, des cabanes au fond du jardin, le grand lit des parents*. La société adulte a elle-même ses lieux hors de tous les lieux. *Il y a par exemple les jardins, les cimetières, les asiles, les maisons-closes, les prisons, les villages des clubs méditerranés*. Ils constituent des lieux à l'intérieur de la société, des *espaces entre eux incompatibles* sur le plan culturel, social, politique et esthétique. Toutes les cultures au monde se constituent leurs hétérotopies. C'est là une constante de tout groupe humain que Michel Foucault classe en deux catégories. Dans les sociétés dites *primitives*, le philosophe utilise les termes d'hétérotopies de crise.

« [...] *C'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards[...] »*<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Michel Foucault, *Des espaces autres – Hétérotopies*, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967.

<sup>30</sup> *Ibid.*



Aujourd'hui, les hétérotopies disparaissent, nous pensons notamment au service militaire pour les garçons qui fut supprimé en 1996 en France. Ces hétérotopies sont remplacées par ce que Michel Foucault nomme, *des hétérotopies de déviation*, en raison de leur déviance par rapport à la norme exigée. Y figurent les maisons de repos, les maisons de retraite, les prisons, les hôpitaux psychiatriques. Les hétérotopies sont dotées d'un système d'ouverture et de fermeture, qui à la fois, les isole et les rend pénétrables. Elles représentent l'extériorité du dedans, avec ces espaces qui se dérobent aux regards et l'intériorité du dehors. C'est toute cette articulation entre dedans et dehors, identité et altérité que le concept d'hétéronomie permet de saisir.

Michel Foucault articule le sujet de l'hétérotopie à celui de l'utopie du corps. Qu'y-a-t-il de moins utopique que le corps, ce corps que l'on a, demande-t-il, un corps *lourd, laid, captif*, lieu duquel il ne nous est pas donné de sortir. Pour le philosophe, le corps est le lieu de toutes les utopies, le corps maquillé, tatoué, représente tout l'imaginaire de cette utopie paradoxale liée au corps.

## 1.2 Tatouage cicatriciel

Nous avons observé l'importance accordée par de nombreuses sociétés primitives, à l'entrée des jeunes gens dans l'âge adulte. Les rites de passage institués à cet effet sont révélateurs d'un enjeu lié au corps. Dans *Le Cru et le Cuit*, paru en 1964, Claude Lévi-Strauss évoque les rituels d'ornementation permettant de distinguer les clans, les appartenances, le geste qui appose sur le corps, scarifiant ou déformant les organes avec « *une spatule trempée dans le suc de genipapo, incolore au début mais qui devient bleu-noir par oxydation [...]* »<sup>31</sup>. L'ornementation accompagne les rites. Les hommes se couvrent de peinture vives. Darwin note que dans un but esthétique, *les botocudos et les Languas* de l'Amérique du Sud « [...] *agrandissent graduellement le trou - de l'oreille - afin que le bord inférieur de cette oreille vienne toucher l'épaule* ». <sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Éditions Plon, 2009, p.192.

<sup>32</sup> Darwin, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, C. Reinwald & Cie, Libraires-Éditeurs, 1891, p.629.

Dans un double mouvement, la société imprime sa marque dans les profondeurs de la peau, parallèlement le corps incorpore le signe. Cette écriture *dans* l'organisme suscite une réflexion sur le corps envisagé comme lieu de visibilité, lieu de mémoire. Les épreuves rituelles laissent des traces visibles aux yeux de la communauté. Selon Jean-Thierry Maertens, « la trace de l'inscription sauvage est tentative de manifester sur la surface de la peau de ce qui est caché en elle [...] »<sup>33</sup>. Nous abordons cet aspect au travers du tatouage, marque visible de ce *quelque chose*, caché dans la profondeur de la peau.

Signe manifeste et définitif, le tatouage s'inscrit sur la peau à l'aide d'injection de substances colorées dans les couches profondes de l'épiderme. Il apporte un signe « vers un monde trouble et sexuellement attractif, régi par ses propres codes et non exempt d'une violence aussi fascinante que socialement condamnée »<sup>34</sup> écrit Dominique Baqué dans son livre *Mauvais Genre(s) – Érotisme, pornographie, art contemporain*, édité en 2002. Le tatouage puise tout un imaginaire lié aux pratiques de marquage opérées sur les animaux, mais aussi sur les humains, nous pensons notamment au marquage au fer, rougi au feu, des esclaves depuis l'Antiquité. En Grèce, la lettre K s'inscrit sur les prisonniers réduits à l'esclavage. Au Moyen-Âge, les voleurs sont tatoués à la fleur de lys, afin de signifier ainsi leur infamie et leur incapacité à intégrer le corps social. Après la déclaration du 4 mars 1794, des lettres renvoyant à la nature du crime se substituent à la fleur de lys. Ainsi, la lettre V stigmatise les voleurs, GAL est utilisé pour les galériens, le M destiné aux mendiants. Le Code pénal de 1810 inscrit le marquage du T pour travaux forcés, TP pour travaux à perpétuité, le F est réservé aux faussaires. Pendant la période nazie, il atteint le stade suprême de déshumanisation, avec le numéro correspondant à l'arrivée dans les camps de concentration, gravé sur le poignet des déportés.

Selon Dominique Baqué, le tatouage, en résonance historique avec le crime et l'infamie, peut aujourd'hui être perçu comme une façon d'exprimer sur le mode clandestin, une forme de marginalité dans la société. Le signe d'infamie devient un signe

---

<sup>33</sup> Jean-Thierry Maertens, *Ritologiques I-Le dessein sur la peau*, Éditions Aubier Montaigne, 1978, pp.60-61.

<sup>34</sup> Dominique Baqué, *Mauvais genre(s)- Érotisme, pornographie, art contemporain*, Éditions du Regard, 2002, p.126.

d'ornementation. Claude Lévi-Strauss a étudié le rôle essentiel joué par l'ornementation du corps chez les peuples autochtones. Sur ce sujet, l'historien de l'art autrichien, Aloïs Riegl pense que la parure « répond à l'un des besoins les plus élémentaires de l'homme, plus élémentaire même que celui de protéger le corps »<sup>35</sup>. L'ornement appliqué au corps ne pourrait-il être considéré comme un marqueur social, permettant de distinguer l'homme des autres espèces ?

L'artiste plasticien belge, Wim Delvoye répond de manière sarcastique à la question, en tatouant le dos de Tim Steiner, chanteur du groupe de musique zurichois *The Passive Resistance* en 2006. L'œuvre tatouée sur le dos du chanteur porte le nom de *Tim, 2006*. (Illustration 1). Elle fut achetée par un collectionneur allemand, Rilk Reinking en 2008. Les trois parties concernées – le chanteur tatoué, l'artiste, la galerie – sont rétribuées. Le contrat dont l'élaboration n'aurait pas pu être envisagée en France pour des raisons de non-patrimonialité du corps humain, est mis en place. Il octroie au propriétaire de l'œuvre un droit de voir le dos de Tim Steiner, à raison de trois fois par an ainsi que le droit de pouvoir récupérer la peau tatouée de son dos, à son décès. L'œuvre est cessible et peut ainsi être revendue ou faire l'objet de don. Ce choix du tatouage est aussi pratiqué par l'artiste sur de jeunes cochons. Cette mise à égalité du chanteur et du cochon en tant que support d'œuvre d'art, illustre de manière ironique, le point de vue de Wim Delvoye.

### 1.3 Esthétique et fascination

Dans son analyse *Corps du Roi, Corps Supplicié* extrait de l'ouvrage *Une Pensée du Corps* paru en 1984, Michel Foucault pose le corps dans son rapport au pouvoir. Notre propos est de constater la fascination que ces situations exercent et d'éclairer notre développement par la pensée du philosophe.

---

<sup>35</sup> A. Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation* [1894], trad. H.-A. Baatsch et F. Rolland, Paris, Hazan, 2002, p. 30.

Selon Michel Foucault, le corps supplicié symbolise celui qui est dans *le moins de pouvoir* face au corps roi qui incarne *le plus de pouvoir*<sup>36</sup>. Sous l'Ancien Régime, porter atteinte au monarque, incarnation même du pouvoir, était considéré comme le crime suprême. Le condamné était alors soumis au pire châtement. C'est dans cette posture que nous retrouvons, en 1905, le supplicié chinois dénommé Fou Tchou Li, coupable de meurtre du prince Ao Han Ouan. En 1925, Adrien Borel communique à Georges Bataille le cliché de ce supplice dénommé, *le Supplice des cent morceaux*. Esthétique de l'horreur qui hanta et nourrit toute l'œuvre de Bataille. Il ne publia ces photographies découvertes en 1925, que trente-sept ans plus tard, une année avant sa mort. Dans son livre paru en 1987, *Georges Bataille, La Mort à L'œuvre*, Michel Surya interprète la photographie en question. Le supplicié ne fut pas brûlé mais découpé vivant en cent morceaux. Michel Surya écrit « [...] se lit sur son visage, cheveux dressés, yeux révoltés, une expression indéfinissable. Douleur telle qu'elle n'est reconnaissable par rien que nous ayons jamais vu sur un visage humain ? Ou joie, joie démente, extasiée ? »<sup>37</sup>.

L'image s'inscrit en contrepoint de la crucifixion rédemptrice du Christ, des supplices du satyre Marsyas écorché, de celui du dépècement du Dieu Dionysos. Depuis les années 90, l'art contemporain est traversé par cet autre imaginaire du corps. Dans le prolongement des questions bioéthiques et dans une certaine radicalité, un corps post-humain se met en place, des frères Chapman, à Andrés Serrano, en passant par ORLAN, David Cronenberg, etc. En 2001, la Galerie du Jeu de Paume, présentait le travail photographique de Chen Chieh-Jen. Les cibachromes, en grands formats de l'artiste taïwanais sur la thématique de la torture et du supplice, étaient exposés en secret au sous-sol. Parmi les photographies exposées figurait *Genealogy of Self*, réalisée en 1996 (Illustration 2). Ce travail fait écho au supplicié photographié, *le Supplice des cent morceaux*, dont l'image ne quitta pas Georges Batailles. L'artiste Chen Chieh-Jen a débuté sa pratique artistique dans les années 80, alors que la loi martiale était encore en vigueur dans son pays. Il se réapproprie la photographie émanant de sa propre culture, en procédant à une duplication du personnage supplicié. À noter qu'à la même date en 2001, à cette même Galerie du Jeu

---

<sup>36</sup> Michel Foucault, *Une pensée du corps*, Éditions PUF, 2014, p.43.

<sup>37</sup> Michel Surya, Georges Bataille, *La mort à l'œuvre*, Éditions Gallimard 2012, p.117.

de Paume s'ouvrirait parallèlement la rétrospective, Picasso Érotique, laissant transparaître l'imaginaire érotique de Picasso et son mode de représentation des sexes.

Lorsqu'elle s'intéresse au sujet de la *Mort Spectacle*, Michela Marzano exprime le dégoût qu'elle a dû surmonter, à chaque nouvelle vidéo qu'elle s'est obligée à regarder. Les vidéos visionnées par Michela Marzano ont été mises en circulation à partir de 2004 par des groupes islamistes. Ce sont les enregistrements de films montrant l'égorgeage de prisonniers occidentaux en Irak et en Afghanistan. Ces productions sont vues par plus de 200 000 personnes par jour en 2006, plus de 700 000 lors de la sortie d'une nouvelle vidéo. Pourquoi ? Les internautes avouent leur fascination pour ces images. Est-ce une forme de jouissance traversée par la cruauté et le spectre de la mort ? Serions-nous dans une forme de dérive du rite sacrificiel ?

Comme le fait remarquer René Girard dans *La Violence et le Sacré* paru en 1972, il existe deux catégories de substitution aux rites sacrificiels. Dans la première, une victime se sacrifie au nom de toute une communauté. Lors de la seconde, la victime sacrifiée - qui est en général un animal - se substitue à la victime émissaire. Si dans ce rite, la catharsis joue alors son rôle de purification et de canalisation de la violence, les vidéos des islamistes dont il est question, mettent par contre en échec la catharsis et toute forme d'empathie. « [...] ces vidéos qui mettent en spectacle des actes de barbarie engendrent en effet une nouvelle forme de barbarie : celle de l'indifférence »<sup>38</sup>.

Dans *La Mort Spectacle, Enquête sur « l'horreur-réalité »*, publiée en 2007, Michela Marzano évoque les trois digues psychiques abordées par Freud dans ses *Trois Essais sur la Théorie Sexuelle* (1905), afin de structurer l'individu face à sa violence : la pudeur, le dégoût, la compassion. La pudeur pour contenir *la volonté de tout dévoiler*, le dégoût pour contrebalancer la tendance à surévaluer son désir, la compassion pour remettre de l'empathie dans la relation à autrui.

---

<sup>38</sup> Michela Marzano, *La mort Spectacle – Enquête sur l'horreur-réalité*, Éditions Gallimard, 2007, p.15.

## 2. LE SANG ET LES PHANÈRES, PUISSANCE ET DÉGOÛT

Par cette approche, nous souhaitons mettre l'accent sur toute l'ambiguïté qui caractérise le sang, désigné comme un fluide corporel et sur les phanères. Chez l'homme, les principaux phanères sont représentés par les cheveux, les poils, les ongles, ce sont précisément ces aspects différenciant le genre masculin-féminin qui sont abordés par les artistes Aziz et Cucher. Poils, cheveux, sang se présentent de manière complémentaire. Si le sang est invisible, les cheveux et les poils affichent une visibilité parfois sujette au même type de *souillure* que le sang, donc en lien avec le sang menstruel. En effet, poils et cheveux sont une façon de donner de la visibilité au sang et à ce qu'il connote. Aussi, sont-ils parfois atteints par l'image tabou du sang.

Nous envisagerons cette réflexion au travers de quatre axes. Par le premier, les phanères seront observés dans le but d'en montrer toute la vitalité. Le deuxième point abordera le sang en tant que fluide ambivalent. De cette position particulière découlera une perception du sang sous l'angle du tabou qu'il inspire. Cet aspect constituera le troisième point. Suite à ces différents éléments et en contrepoint, nous souhaitons proposer la figure de la souillure et du dégoût.

Aux analyses anthropologiques et ethnologiques formulées par James George Frazer et Claude Lévi-Strauss, nous adjoindrons celles plus contemporaines de Salvatore D'Onofrio, Dimitri Karadimas et Marika Moisseff, extraites d'articles publiés en 2010, sous le titre de *Poils et Sang*, dans les cahiers d'anthropologie sociale. Leur champ d'études s'inscrit géographiquement en Australie avec la population des Aranda et en Europe.

Au préalable, parcourons quelques mots et expressions associés au fluide sang et aux phanères dont l'usage laisse percevoir quelques enjeux. Voyage dans les utilisations métaphoriques de la pilosité qui expriment au travers du champ lexical toutes les nuances liées au terme et à la vitalité qu'il incarne. Posé dans la paume de la main, le poil est signe d'une grande paresse. Sa position sur la langue, marque une difficulté d'élocution. Le « *il n'a pas pris un poil de ses deux parents* » lui confère une mission généalogique, de traits

d'identité communs aux deux sexes. Dans ses travaux de terrain effectués en Sicile, l'anthropologue Salvatore D'Onofrio identifie *le poil* au sexe féminin. La puissance du poil est confirmée dans le registre de la sexualité par l'expression « *Un poil de femme tire plus que cent paires de bœuf* ». L'expression « *avoir du sang dans les veines* » signifie pendant la période romane, avoir du courage. Pour qualifier l'attitude contraire, est employée l'expression « *avoir du sang de punaise* », réputée pour avoir peu de sang dans son corps. L'expression « *sang chaud* » exprime la colère, parfois associée au courage. On lui oppose le « *sang-froid* ». « *Il a fait gros sang* » vient donner de l'épaisseur au fluide sang, le plaçant dans un état de coagulation comparable au sang des menstruations féminines.

## **2.1 Les phanères, vitalité et intemporalité**

Dans les préliminaires, nous avons noté que l'épiderme et les phanères sont les premiers nés de nos organes. Issus de l'ectoderme, phanères et épiderme sont constitués de cellules épithéliales d'origine embryonnaire commune. La différence entre ces deux éléments réside dans le fait que les phanères élaborent de la kératine « dure » et concernent les poils, les cheveux et les ongles, tandis que l'épiderme produit de la kératine dite « molle ». Premiers à apparaître avec l'épiderme, les phanères sont aussi les derniers à disparaître puisqu'ils survivent à la chair en tant que matière imputrescible. Cette qualité leur confère une forme d'intemporalité qu'il nous semble important de souligner.

Cette vitalité propre aux cheveux est particulièrement présente dans le mythe de Samson et Dalila. Samson vit à la frontière des Philistins, qui sont ennemis d'Israël. Sa naissance, comme celle de Isaac et de Jean-Baptiste est annoncée par l'Ange de Dieu. Il est Nazir, consacré à dieu à la condition de respecter les deux interdits qui ont déjà été posés par sa mère, à savoir tout d'abord la non-consommation d'animal dit impur, c'est-à-dire tué autrement qu'en faisant couler son sang ; puis l'absence d'absorption de toute boisson alcoolisée. Ainsi, il y a une forme d'ascèse dans le respect de ces interdits transmis de la mère au fils. Le secret de la force de Samson est aussi à mettre en lien avec ses cheveux. Ils n'ont jamais été coupés et sont nés de cette *immense pureté* qui l'associe à Dieu.

Lorsque Dalila l'interroge sur sa force, il dévoile les techniques du tissage en « *cordes d'arc, ses cheveux entremêlés dans la trame d'un tissu* »<sup>39</sup>. Puis, il lui révèle que sa force réside dans ses sept *tresses*. Cette information dévoilée à Dalila ramène Samson dans une temporalité et un statut d'être humain. La tonte de la chevelure opérée par un esclave signifie, selon Dimitri Karadimas, la perte de pureté maternelle et divine.

De même, les ascètes hindous en laissant leurs cheveux pousser, sans les avoir ni coupé ni peigné, ont une chevelure à allure de serpents. Les raisons pour lesquelles les Sadhus n'accordent aucun soin à leurs cheveux seraient à rapprocher de la position des Nazir. Il s'agirait de voir dans cette attitude une volonté d'être en lien avec le divin. De même, les prêtres aztèques avaient leurs longs cheveux noués en grandes tresses et les rois francs ne devaient jamais se faire couper les cheveux.

Dans son rapport au sang et aux cheveux, figure aussi le mythe grec des Érinyes. Ces déesses de la vengeance - *Alecto l'Implacable, Tisiphone la Vengeresse du meurtre, Mégère la Jalouse* - jaillirent des gouttes de sang tombées dans la mer, lorsque Cronos sépare Ouranos de Gaïa. Elles naissent ainsi de cette séparation- mutilation, par le sang qui se répand sur la terre et se manifeste dans leur chevelure entremêlée de serpents. Leur sang stérile est l'équivalent d'un poison, à l'image du venin des serpents dont elles sont coiffées. Il y a consubstantialité entre la chevelure et le sang-venin.

Dans le prolongement de cette vitalité, les cheveux peuvent être dotés d'un statut particulier. L'ethnologue-psychiatre Marika Moisseff les nomme objets corporels, en regard d'un usage pratiqué par le peuple des Aranda en Australie. Son observation repose sur une mise en relation de leurs rites associés aux cheveux. Au sein de ce peuple, les cheveux ont un statut particulier. Comme le sang, ils proviennent du corps mais ils peuvent s'en détacher tout en continuant à jouer un rôle. De ce fait, Marika Moisseff les nomme *objets corporels échangeables ou encore objets circulant*<sup>40</sup>, permettant aux relations sociales de se régénérer. L'usage des cheveux est associé aux relations entre individus et

---

<sup>40</sup> Marika Moisseff, « Relations, rites et cheveux chez les Arandas », *Poils et sang*, Cahier 06 d'anthropologie sociale, Édition de l'Herne 2010, p.144.



à la notion de vitalité. En reprenant les études de Spencer et Gillen concernant l'usage du cheveu, Marika Moisseff constate que, prélevés sur un vivant, les cheveux ont vocation à *tisser des liens* entre les individus.

« *L'accès aux cheveux de sa belle-mère autorise le gendre à avoir accès au sexe de la fille de celle-ci ; les sœurs en prélevant ; rituellement et ponctuellement, des cheveux sur la tête de leur frère ouvrent son droit à avoir accès au sexe de leurs belles-sœurs, voire de leurs propres filles* ».

<sup>41</sup>

Les cheveux prélevés sur un mort révèlent un autre sens. Dans la société Arunda, lors d'un décès, les cheveux du défunt sont coupés afin d'être tressés en ceinture. Cette ceinture est nommée Kuru-Urkna, kuruna signifiant « esprit-enfant » et urkna renvoyant à la double idée de sève d'un arbre et de liquide s'écoulant d'un corps lors de sa décomposition. Pour Spencer et Gillen, cette ceinture représente « *l'essence spirituelle* »<sup>42</sup> du défunt utilisé lors de pratiques de sorcellerie ou dans un contexte de vengeance. Elle est sensée posséder le pouvoir de dessécher le corps des victimes visées. Cette ceinture, portée par les hommes, n'est ni visible ni touchable par les femmes et les enfants. Seules les vieilles femmes n'ayant plus leur écoulement menstruel, et étant de ce fait *déshydraté*, ont la possibilité de voir ces ceintures. Les cheveux sont les seuls éléments corporels - avec les dents - qui puissent être prélevés et conservés après le décès de la personne. Ils sont imputrescibles, contrairement à la chair et peuvent être détachés du corps.

Les termes de *Sacrifice des Cheveux* sont utilisés par Arnold Van Gennep pour mettre en exergue le geste associé à la consécration des cheveux. Couper, dit-t-il consiste à « *séparer du monde antérieur* », dédier les cheveux, c'est se lier au monde sacré. Parfois, les cheveux sont considérés comme de simples déchets. Parfois, « *dans le prépuce, les ongles coupés [...] et dans l'utilisation des cheveux coupés se tient une partie de la personnalité* ».<sup>43</sup>

En contrepoint, nous souhaitons mettre en exergue le brouillage biologique, anatomique et culturel qui s'opère aujourd'hui générant l'ambivalence de la sexualisation du corps contemporain. Les deux artistes américains, Anthony Aziz et Sammy Cucher travaillent

---

<sup>41</sup> *Ibid*, p.144.

<sup>42</sup> *Ibid*, p.138.

<sup>43</sup> Arnold Van Gennep, *Ibid*, p. 86.

ensemble depuis 1990. *Faith, Honor and Beauty* constitue une série de photographies numériques réalisées en 1992, dont fait partie la photographie *Man with computer (Illustration 3)*. Elle montre un homme marchant nu. La série montre aussi des femmes présentant les mêmes caractéristiques. L'index de son bras gauche est levé vers un point situé en hauteur. Il tient un ordinateur ouvert de sa main gauche. Les organes génitaux et les mamelons ont été gommés. Le sexe a en effet été remplacé par une membrane blanche, à l'image du reste du corps. Seuls quelques cheveux apparaissent. Le corps est lisse, à l'image du décor aseptisé, tout autre éléments de pilosité a disparu. Les artistes posent la question de l'ambivalence de la sexuation du corps contemporain.

Par ailleurs, la technologie numérique employée par les artistes pour modifier les corps inscrit le sujet dans le débat sur *l'homo technologicus* ou encore *l'homme augmenté*.

Sur cette question de l'évolution des genres et dans le cadre de ses recherches situées sur le continent européen, l'ethnologue Dimitri Karadimas ouvre une réflexion sur le duo pilosité-sang qu'il pose en ces termes :

« Glabre et lisse comme la statuaire antique, le corps publicitaire des femmes et celui des hommes qui leur est peu à peu assimilé demanderaient à être interrogés en corrélation avec l'absence, si ce n'est l'évacuation de toute référence au sang. »<sup>44</sup>

Poursuivons avec quelques remarques sur le sang envisagé par Dimitri Karadimas, comme étant complémentaire aux cheveux.

## **2.2 Le sang, un fluide ambivalent**

Selon Kim Hewitt, auteur de *Mutilating the body. Identity in blood and ink*, « l'acte de verser le sang est peut-être le plus universellement puissant comme exemple du franchissement de la barrière entre les parties internes et externes du corps ». <sup>45</sup> Perçu comme une substance de vie ou de mort, le sang est un fluide ambivalent, peut-être tel que

---

<sup>44</sup> Cahier 06 d'anthropologie sociale, *Poils et sang*, Édition de l'Herne 2010, p.9.

<sup>45</sup> Kim Hewitt, *Mutilating the body. Identity in blood and ink*, Bowling Green State University Popular Press, 1997, p.16, in David Le Breton, *La peau et les traces- Sur les blessures de soi*, Éditions Métaliés, 2003, p.68.

l'écrit David Le Breton, parce qu'il est comme *une âme* parcourant tous *les interstices* du corps. L'acte de faire couler le sang implique toucher au respect de l'intégrité du corps et suscite la crainte de la mort. Il affecte ainsi trois interdits essentiels que sont «[...] *le faire couler (le sang), le respect de l'intégrité du corps, la crainte de la mort* »<sup>46</sup>. Ancré à l'intérieur du corps, le sang incarne notre intériorité et la peau, un seuil à ne pas franchir. Associé au cœur qui bat, il est symbole de vie, tant qu'il reste enfermé sous la peau, mais connote la mort, dès qu'il jaillit à l'extérieur du corps. Enigme du sang qui hors de son réceptacle, n'a pas lieu d'être. Par contre, s'il jaillit par le fait d'une entaille personnelle, la pointe d'une aiguille, alors, le sang génère une fascination, « *il participe d'une libération du sacré à usage personnel* »<sup>47</sup>.

« *En Nouvelle-Zélande, l'objet sur lequel tombe le sang d'un grand chef, ne serait-ce qu'une goutte, devient tabou ou consacré à ce chef.* »<sup>48</sup> James George Frazer mentionne les fonctions remplies par ceux que l'on nomme les *Sang Bleu* ou encore les *Ramanga*, au sein de la population des Betsiléos - *les invincibles*, de Madagascar. Lorsque les nobles se coupent les ongles, le rôle de ces *Sang Bleu* consiste à manger *les rognures*, quitte à les *hacher en petits morceaux si elles sont trop grosses* et à absorber le sang des nobles qui a été versé. La raison est alors d'empêcher ces parties de leur personne de tomber entre les mains de sorciers.

Les mythes renforcent cette idée de vitalité. Lorsqu'il étudie les Bororo - peuple indien d'Amérique du Sud, présent notamment dans l'État du Mato Grosso au Brésil – Claude Lévi-Strauss souligne toute la puissance du sang. Dans le *Mythe 26*, elle est signalée par la fécondation d'une femme avec le sang du serpent tué par son mari à la chasse. « *Le sang qui s'écoulait de la viande la pénétra et la féconda* »<sup>49</sup>.

Le sang est parfois associé à des préparations aux vertus curatives et magiques. Notamment, le poil et le sang menstruel sont les substances les plus utilisées pour les

---

<sup>46</sup> *Ibid*, p.67.

<sup>47</sup> *Ibid*, p.68.

<sup>48</sup> James G. Frazer, *Le Rameau d'Or - Le roi magicien dans la société primitive-Tabou et les périls de l'âme*, Éditions Robert Laffont, 1981, p. 626.

<sup>49</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Éditions Plon, 20069, p.111.

philtres d'amour. Dans cette potion, l'association poil et sang, révèle toute la puissance évocatrice du duo. « [...] *il faut faire bouillir un poil d'un moine dans du vin, auquel on ajoute quelques tiges de sauge, un peu de pizzungurdu – Tinea cylindracea, une orchidacée dont la racine est censée avoir des pouvoirs aphrodisiaques – et trois gouttes du tribut mensuel de la femme qui veut être aimée* »<sup>50</sup>. Selon Dimitri Karadimas, dans cette recette issue du document ethnographique publié par Giuseppe Pitre en 1889, *le poil du moine, infécond*, a une place prépondérante, en s'opposant à la puissance du sang menstruel censé provoquer l'ensorcellement amoureux.

Cette fascination pour le sang est aussi à mettre en lien avec le tabou du sang et surtout avec le tabou du sang menstruel.

### 2.3 Le tabou menstruel

Freud décrit les tabous en termes de prohibitions très anciennes.

*[...] Ces prohibitions portaient sur des activités qu'on devait avoir une grande tendance à accomplir. [...] Le maintien du tabou a eu pour effet que le désir primitif de faire ce qui est tabou a persisté chez ces peuples. Ceux-ci ont donc adopté à l'égard de leurs prohibitions tabou une attitude ambivalente ; leur inconscient serait heureux d'enfreindre ces prohibitions, mais ils craignent de le faire ; et ils craignent, parce qu'ils voudraient le faire ».*<sup>51</sup>

James George Frazer rapporte que « *les Maoris [...] n'appuient jamais leur dos contre le mur d'une maison indigène. Car le sang des femmes passe pour avoir des effets désastreux sur les hommes* »<sup>52</sup>. Dans la tribu de la baie de la Rencontre en Australie, il note que la vision du sang des femmes peut provoquer un *affaiblissement* et *des cheveux gris*. Les croyances proscrivent aussi de répandre ou de faire couler le sang à même la terre, qu'il soit de nature alimentaire ou humaine. Une règle semble interdire dans les cultures primitives tout contact avec le sang et surtout avec le sang des femmes. Les indiens Carrier de la Colombie britannique obligeaient les jeunes-filles - considérées comme une menace

---

<sup>50</sup> Salvatore D'Onofrio, « Le cube des fluides », Cahier 06 d'anthropologie sociale, *Poils et sang*, Édition de l'Herne, 2010, p.77.

<sup>51</sup> Freud, *Le tabou de la virginité, La vie sexuelle*, p. 70-71, in Bruno Bettelheim, *Ibid*, P. 167 manque édition

<sup>52</sup> James George Frazer, *Le Rameau d'Or- Le roi magicien dans la société primitive-Tabou et les périls de l'âme*, Robert Laffont, 1981, p. 628.

- à s'isoler pendant trois ou quatre ans lors de leurs premières menstruations, les mettant ainsi en danger.

Selon Bruno Bettelheim, les jeunes filles sont socialement désavantagées par rapport aux jeunes hommes. Chez les Indiens, au sein de la tribu Cuna, la cérémonie concernant la puberté féminine est plus importante que celle concernant les rites de la naissance, du mariage, de la mort, signe d'une reconnaissance formelle, de l'accès à un âge de femme. « *Mais, en dépit de la fertilité qu'on leur envie, les filles sont socialement désavantagées et, comme les hommes, elles éprouvent une certaine ambivalence à l'égard de leur propre sexe et de celui de l'autre [...]* Je pense que les rites de puberté des filles sont plus affectés par l'attitude des hommes devant la menstruation que par l'événement physiologique lui-même. »<sup>53</sup>

Par contre, dans certaines cultures, une dignité est conférée à la femme qui a ses règles, par exemple, les prêtres Apaches s'agenouillent devant de petites filles pour obtenir, par l'attouchement, leur bénédiction.

Ce tabou du sang se confirme par l'exercice de la saignée thérapeutique. Pensée pendant l'antiquité, pratiquée pendant la Renaissance, dans le but de purifier le *mauvais sang*, la théorie des humeurs fut élaborée par Hippocrate (460 env.-370 av.J.-C.). Elle eut un impact considérable sur l'histoire de la civilisation occidentale et a laissé son empreinte dans l'histoire de la médecine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Cette théorie établit un lien entre la santé du corps et l'équilibre des humeurs – soit le sang, le phlegme, la bile jaune, la bile noire - et les qualités physiques qui lui correspondent, le chaud, le froid, le sec, l'humide. Galien (129 env.201 av.J.-C.) ajoute à l'influence des humeurs sur le corps, le trouble provoqué par les quatre éléments que sont l'eau, le feu, l'air, la terre ; ainsi que l'action de la lune, les anomalies propres aux tissus et aux organes du corps. En lien avec cette théorie des humeurs, les saignées étaient appliquées sur les femmes enceintes afin d'éviter toute intoxication du sang alimentant l'embryon. Dans cette même logique, les femmes ménopausées reçoivent des sangsues leur permettant d'être délivrées du sang

---

<sup>53</sup> Bruno Bettelheim, *Ibid*, pp.166-167.

empoisonné. L'extrait de Pline l'Ancien donne la mesure de ces croyances, avec comme idée majeure, celle du sang menstruel considéré comme un poison et la ménopause perçue comme l'arrêt de son *évacuation*.

« Difficilement trouvera-t-on rien qui soit aussi malfaisant que le sang menstruel. Une femme qui a ses règles fait aigrir le vin doux par son approche, en les touchant frappe de stérilité les céréales, de mort les greffe, brûle les plants des jardins ; les fruits de l'arbre contre lesquels elle s'est assise tombent ; son regard terni le poli des miroirs, attaque l'acier et l'éclat de l'ivoire ; les abeilles meurent dans leurs ruches ; la rouille s'empare aussitôt de l'airain et du fer, et une odeur fétide s'en exhale. Les chiens qui goûtent de ce sang en deviennent enragés, et leur morsure inocule un poison que rien ne peut guérir. ...Ce flux d'une telle virulence revient chez la femme tous les trente jours, il est plus abondant tous les trois mois. »<sup>54</sup>

Selon l'ethnologue Dimitri Karadimas, le duo pilosité-sang est souvent intégré dans la catégorie des « *choses impures* », au même titre que les excréments, les rognures d'ongles, les fluides tels que le sperme, la salive, l'urine, sécrétés par le corps humain. Cette association du sang à l'idée de souillure peut induire une certaine forme de dégoût.

## 2.4 Souillure et dégoût

Dans la tradition esthétique kantienne considérant le goût comme universel, le dégoût est envisagé comme le négatif du goût. En ce sens, le philosophe Rosenkranz définit le répugnant en faisant référence à son *Esthétique du Laid*. Le dégoût participe-t-il d'un jugement esthétique ? Selon Claire Margat, le dégoût est à examiner dans le cadre d'une méthode phénoménologique mais en dehors du domaine du goût. Elle définit le mot dégoût dans son enjeu *psychique* ou en tant que *processus d'exclusion sociale*.

Le dégoût se définit par ce qui répugne. Ambivalence du dégoûtant qui peut susciter l'adhésion, la séduction voire la jouissance. Selon Claire Margat, cet état résulte de « l'abolition de la distance entre l'humain et l'animal »<sup>55</sup>. Bourdieu ajoute que « le dégoût est l'expérience paradoxale de la jouissance qui fait horreur [...] »<sup>56</sup>. Le dégoût est une

---

<sup>54</sup> Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre sept, XXVIII.

<sup>55</sup> Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût-Inventaire des définitions »  
[www.cairn.info/article\\_p.php?ID\\_article=ETHN\\_111\\_0017](http://www.cairn.info/article_p.php?ID_article=ETHN_111_0017)

<sup>56</sup> Pierre Bourdieu, *La distinction*, Critique sociale du jugement, Éditions de Minuit, In Claire Margat, *Ibid.*p.2.

réaction corporelle qui se manifeste par une réaction viscérale. Le dégoût n'est ni un jugement ni un sentiment, il est physique. Dans *Malaise dans la culture*, paru en 1930, Freud perçoit le rôle anthropologique prépondérant joué par le dégoût lié à un *refoulement organique primaire*.

De l'avis de Georges Bataille, le dégoût renvoie moins à l'obscène qu'à l'*abjection*, définie par l'écrivain comme *l'incapacité d'assumer l'acte d'exclusion des formes misérables*. L'abjection, le dégoût, la fascination dialoguent sur le même registre mais lorsqu'il côtoie l'immoral – nous l'avons envisagé avec le livre *La Mort Spectacle* de Michela Marzano - le répugnant est esthétiquement inconcevable.

Claude Lévi-Strauss, dans *Tristes Tropiques*, évoque *le geste des nobles*. Ils « *s'épilaient complètement le visage, y compris les sourcils et les cils, et traitaient avec dégoût de « frères d'autruche » les européens aux yeux embroussaillés* ». <sup>57</sup> L'anthropologue Edmund Leach envisage les poils comme un marqueur de distinction sexuelle. Il écrit : « [...] *c'est seulement parce que les organes génitaux eux-mêmes ont été rendus invisibles par l'effet d'un tabou [...]* » que les poils jouent ce rôle de marqueur de distinction sexuelle. Par le mécanisme « *d'abréaction* » <sup>58</sup> le conflit est réorienté en direction du visage donc « *vers les cheveux et les poils du visage qui sont visibles socialement* » <sup>59</sup>. Ainsi, le cheveu associé au poil, ou les deux éléments pris séparément, est un signe que les cultures travaillent pour indiquer des statuts sociaux et poser des genres et évoquer une vitalité.

Au moment de la puberté, apparaissent la pilosité pubienne et axillaire ainsi que le sang menstruel. Si dans nos sociétés, cette mise en corrélation est associée aux phénomènes hormonaux, ce n'est pas le cas de toutes les sociétés. Le plus souvent, l'explication réside dans la mise en correspondance du sang et de la pilosité. Sur ce sujet, l'anthropologue Dimitri Karadimas propose une analyse conjointe du poil et du sang, justifiée par le fait

---

<sup>57</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, 1955, p.185, In David Le Breton, *La peau et la trace*.

<sup>58</sup> Encyclopédie Universalis – Abréaction – [...] Dans le sens le plus général, l'abréaction désigne toute décharge émotionnelle qui permet à un sujet d'extérioriser un affect lié à un souvenir traumatique et, en conséquence, de se libérer de son poids pathogène[...] ».

<sup>59</sup> *Ibid*, p.336.

que ces deux catégories sont soit *synonymes*, soit *complémentaires*. Il s'appuie sur une analyse de Hershman, à partir d'un cas ethnographique de la région du Pendjab. L'élément premier du raisonnement consiste à poser *le caractère impur du sang menstruel*. Le deuxième s'appuie sur le soin que les femmes prennent de leur chevelure. Elles pensent que leurs cheveux sont *souillés* parce que pilosité et sang sont en contact, ce qui soulignerait un lien de contamination entre la chevelure et le sang *impur*. Dimitri Karadimas écrit :

« [...] *les femmes expriment cette contamination en accordant un soin extrême à leur chevelure, car elles considèrent que la pilosité capillaire est également souillée par ce sang. Les cheveux des enfants doivent ainsi être lavés et soignés car le sang de la parturition est identique au sang menstruel.* »<sup>60</sup>

Les psychanalystes proposent une autre lecture. La transposition du symbole sexuel à la tête du sujet féminin permet d'expliquer cette croyance et cette équivalence entre chevelure souillée et pilosité pubienne. Le psychanalyste freudien Charles Berg arrive à la conclusion suivante : la chevelure et les poils sont universellement des symboles génitaux, la coupe des cheveux et le fait de se raser constituant un acte de « *castration symbolique* ».

Les photographies d'Andrés Serrano sont révélatrices d'une réalité souvent dérangeante. Le cibachrome *A History of Sex – Leo's Fantasy* (1997) met en scène une femme debout, les jambes écartées, en position dominatrice. Elle urine dans la bouche d'un homme assis au sol. L'artiste choisit d'utiliser les codes de la pornographie et un langage plastique académique afin de parvenir à ce que Dominique Baqué nomme une aseptisation du sexe et à une forme de brouillage.

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p.17



### 3. YVES KLEIN, Anthropométrie et sang menstruel, 1961

Le sang menstruel est un thème relativement peu exploité dans l'art contemporain. Nous choisissons d'éclairer notre propos au travers du regard porté par Yves Klein sur cette thématique du sang menstruel.

En 1961, Yves Klein « *aurait utilisé* » le sang menstruel lors de ses expériences anthropométriques. Légende ou fait réel, l'anecdote racontée par Florence de Mèredieu et Angelica Pabst interpelle dans le rapport de l'artiste à la puissance magique du sang, en l'occurrence un rapport empreint de l'image tabou du sang. Yves Klein afin de mener à bien son projet, ne fait pas appel à son modèle habituel mais à une prostituée. Pourquoi associer le sang menstruel d'une prostituée plutôt que celui de son modèle ?

Au départ, il semblerait qu'Yves Klein se soit intéressé à cette question du pouvoir du sang menstruel au travers d'un livre de sorcellerie et qu'il ait décidé de mandater une prostituée de Montmartre, à la période de ses règles, afin de mettre en œuvre des anthropométries avec son sang menstruel. Avant la fin de l'accomplissement du travail de l'empreinte corporelle dans le sang, la jeune-femme serait devenue *hystérique*. Yves Klein poursuivit ses empreintes avec son modèle habituel, Rotraut, avec du *sang de bœuf*. Il en résultat dix empreintes. Mais, à quelque distance de là, il apprit le geste fou d'un jeune Japonais qui s'était jeté du haut d'un toit sur une toile blanche afin d'y laisser son empreinte : pour conjurer ce suicide, dont il craignait que ses anthropométries sanglantes et diaboliques fussent la cause (le sang étant « *en contact avec la mémoire de la nature* »), afin de prendre sur lui le poids de ce présage et pour préserver Rotraut, Klein détruisit ces dernières, après les avoir signées d'une empreinte digitale faite avec son propre sang, par le feu au cours d'un cérémonial nocturne dont Pierre Restany, convoqué à minuit, fut le témoin.<sup>61</sup>

L'utilisation du sang menstruel et de son pouvoir d'évocation par Yves Klein, une légende ou une réalité ?

---

<sup>61</sup> Angelica Pabst, *Féminin-masculin, Le sexe de l'art*, Édition du Centre Georges Pompidou, 1995, p.354, In Dominique Château et Claire Leman, *Représentation et modernité*, Les publications de la Sorbonne, 2003, p.182.

#### 4. GINA PANE, le corps comme matériau sensible

Dans les années 60, les artistes du Body art choisissent d'opérer sur leur corps comme mode d'expression artistique. Ce mouvement naît dans une période particulière, secouée par les bouleversements liés à la guerre du Vietnam, la guerre froide entre les deux blocs, les événements de Mai 68 et dans une atmosphère de libération de la parole et du corps. À une période où les mots d'ordre sont de transformer la société ou de changer de vie, le Body Art s'impose de manière radicale avec une visée critique des conditions d'existence par l'usage du corps. Le courant du Body art prend son élan dans le cadre de l'université libre du Black Mountain College aux États-Unis et plus particulièrement avec le work in progress au cours duquel John Cage, Robert Rauschenberg et Merce Cunningham, inventèrent ce qui est considéré comme étant le premier happening de l'histoire de l'art, en 1952, avec la représentation de *Theater Piece N°1*. Rapidement, se met en place un art dit fortement ritualisé. David Le Breton définit les performances en termes de discours non complaisants sur le monde.

« Les performances sont un discours sur le monde, en aucun cas une pornographie, une cruauté, un masochisme, un exhibitionnisme ou une complaisance, même si elles sont d'inégales valeurs. Improvisées ou longuement concertées à travers un exercice physique ou symbolique sur soi, elles ébranlent la sécurité du spectateur. Elles interrogent avec force l'identité sexuelle, les limites corporelles, la résistance physique, les représentations du masculin ou du féminin, la sexualité, la miction ou l'excrétion, la douleur, la mort, la relation aux objets, l'espace, la mise en danger de soi [...] »<sup>62</sup>

A propos des rites initiatiques, Arnold van Gennep constatait que le corps humain avait été traité comme un simple morceau de bois, David Le Breton observe avec le Body Art, que le corps de l'artiste se met à nu, s'écorche, pour questionner le monde. Il poursuit avec le vocabulaire d'un corps « déchiré, abîmé, brûlé, coupé, pincé, accouplé, greffé à d'autres éléments [...] ». Le corps se « mue en matériau voué aux expérimentations [...]. Sang, muscles, humeurs, peau, organes, [...] deviennent éléments de l'œuvre ».<sup>63</sup> De sorte que l'art se fait chair, dégoût, sang, urine, excrément, sperme. Loin des références classiques du beau, le corps jaillit, provoque, choque les spectateurs. Sang, muscle, humeurs, peau, organe deviennent le matériau de l'art.

---

<sup>62</sup> David Le Breton, *La peau et la trace-Sur les blessures de soi*, Éditions Métailié, Paris, 2003, p.100.

<sup>63</sup> David Le Breton, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications* 2013/1, N°92, p.100

Quel statut accorder à ce corps blessé, mutilé, parfois percé ? Pendant la deuxième guerre mondiale le corps fut traité comme ... une matière première, transformé en *savon*, *lampadaire*, etc. Avec le Body Art, le corps est posé comme un matériau sensible. Edmund Husserl différencie la chair comme matériau sensible, qu'il oppose à la matière. Maurice Merleau-Ponty cherche à réhabiliter le corps comme le lieu de la puissance, de la fécondité de l'esprit, dans un être présent à soi, aux autres, au monde, avec un consentement à notre incarnation. Si l'être est appelé *chair* par Merleau-Ponty, c'est pour souligner que l'être est fondamentalement *réflexion de soi*.

Entre corps sujet, corps objet, le corps devenu matériau fait œuvre avec une prise de risque de l'artiste qui dit non et souffre avec son corps. Dans ses propos, David le Breton place le Body art dans une position de lutte contre l'aseptisation mise en place par la société.

« [...]une insurrection du sens contre les représentations aseptisées du corps dans le monde contemporain des images et de la marchandise. Il dit le refus de l'hypocrisie d'un discours de libération, de bien-être, tenu par les médias ou la publicité, mais démenti en permanence par les conditions réelles d'existence ». <sup>64</sup>

Les expériences liées aux rites initiatiques sont fondatrices du Body-Art. Dans une démarche de remise en cause radicale des codes de représentation, les artistes du Body art travaillent sur le langage du corps et sur le poids des rituels sociaux, provoquant une forme d'esthétique de dématérialisation de l'œuvre d'art. Le corps n'est plus seulement un corps-sujet, utilisé comme matériau, il s'inscrit dans la logique sacrificielle de la catharsis. Le propos de la catharsis est abordé par Aristote qui justifie *la tragédie* en lui attribuant un *pouvoir de purgation* des passions du spectateur. En les éprouvant sur le mode de l'imaginaire, il s'en libère. Le Body art effectue une sorte de renouement avec ce concept de catharsis au travers des performances qui atteignent le spectateur. Le public participe par procuration aux souffrances de l'artiste, posant de la sorte la performance telle le miroir critique de nos comportements.

Vingt ans après sa disparition, la rétrospective consacrée à Gina Pane en 2012 par la galerie parisienne Kamel Mennour, révèle la puissance et toute la cohérence de l'œuvre de l'artiste. Gina Pane s'exprime par des actions avec une attitude de *maitrise de soi* dont

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 100

*le hiératisme bouleverse* le public, écrit David Le Breton. Ces actions ne portent pas le nom de Performance ou de happening, afin d'éviter toute connotation théâtrale et font l'objet d'une préparation minutieuse et d'une formalisation par des croquis exécutés par l'artiste. Un photographe enregistre la mémoire de l'action artistique face au public et constituent des formes de « constats photographiques ».

*Pierres déplacées* (1968) représente la première intervention de l'artiste dans la nature. Avec poésie, l'artiste déplace des pierres disposées à l'ombre afin de leur permettre de recevoir les rayons du soleil. Par ce geste chamanique, l'artiste installe un dialogue avec la nature et en modifie le cours des choses.

Les installations *Terre protégée I, II et III* (1968-70) constituent trois volets d'un travail symbolique sur l'aspect nourricier de la terre. Elles posent la question du lien existant entre l'homme et la nature. L'installation, à l'origine présentée en pleine nature, comporte cent vingt petits contenants en bois, reliés les uns aux autres par des ceintures de chanvre. L'œuvre réactive le rituel d'un geste, celui de la main de l'homme plongée dans la terre. Le propos de l'artiste en lien avec l'urbanisation et le rapport de l'homme et de la nature, entre étrangeté en résonance avec les questions d'aujourd'hui.

Dans les années 70, les actions de Gina Pane réalisées dans des lieux institutionnels, formalisent un engagement politique et social de l'artiste qui intègre la souffrance de son corps dans son œuvre. Selon David Le Breton, Gina Pane est sans doute l'artiste qui a poussé le plus loin l'interrogation sur les limites cutanées de la condition humaine.

En 1971, dans *Escalade non anesthésiée*, Gina Pane monte sur un bâti métallique équipé de pointes acérées, grimpe pieds et mains nues. Lors de *Nourriture, télévision, feu*, elle incorpore le dégoût en ingurgitant de la viande crue et avariée. En 1973, l'artiste s'incise la main avec une lame de rasoir au cours de l'action *Azione Sentimentale*. Gina Pane touche à son visage en 1974. *Action Psyché* met en œuvre la coupure des arcades sourcilières avec une lame de rasoir. Les larmes de sang jaillissent des paupières incisées et représentent l'accès à une double vue pour l'artiste.

« Par cette ouverture du corps – dit l'artiste - je ne veux pas donner du sang au public, ni être un gladiateur, ni même un primitif d'une société archaïque...La blessure repère, identifie et inscrit un certain malaise. Elle est au centre de ma pratique, elle en est le cri et le blanc de mon discours. L'affirmation de la nécessité vitale, élémentaire, de la révolte de l'individu. »<sup>65</sup>.

Il y a dans la façon de procéder de Gina Pane, une volonté de ritualiser la souffrance de la société, en la prenant sur elle. Lorsqu'elle entre dans le lieu de la performance, Gina Pane se perd dans la chair des autres. Les performances de l'artiste sont comparées, par David Le Breton, à des rites privés, visant à *exorciser une part de la souffrance au monde*. Derrière ces entames et ces signes sur la peau, est mis en jeu une logique d'humanité, dans son rapport au monde. Entamer une partie de soi, c'est jouer symboliquement avec la mort, dans la mesure où l'entame mime *le jeu symbolique avec la mort en ce qu'elle mime le meurtre de soi, le jeu avec la douleur, le sang, la mutilation*. Il n'y a pas une volonté de mourir mais au contraire, un grand appétit à vivre, à être. L'enjeu n'est donc pas de mourir mais de *se dépouiller de la mort qui colle à la peau pour sauver sa peau*. La question pourrait être celle de l'expérience des limites, en lien avec la sacralité portée au corps. Par ce geste, Gina Pane *brise la sacralité sociale du corps* et témoigne d'une forme de transgression.

---

<sup>65</sup> Christian Schlatter, *Motifs et teneurs en fragments pour corps et traces – l'Art au corps*, 1996, p. 53, In David Le Breton, « La blessure comme œuvre chez Gina pane », *Communications* 2013, N°92, p.6



1. Wim Delvoye - *Tim*, 2006 - 2008



2 - **Chen Chieh-Jen** - *Genealogy of self* – 1996  
Épreuve laser noir et blanc, 208x260 cm  
Courtesy galerie nationale du Jeu de Paume  
Collection de l'artiste



3- **Aziz + Cucher**, *Man with computer* - 1992  
Série Faith, Honor and Beauty  
C-print. - 218,4x91,4 cm



## CHAPITRE II – INCISION : LA COUPURE CRÉATRICE

Paradoxe, la première planche de *l'Atlas Mnémosyne* de Aby Warburg commence de l'intérieur du vivant avec une représentation symbolique des viscères. Disposés sur cette planche, des photographies de moulages de foies divinatoires babyloniens et celle d'un petit objet découvert en 1877 à Grossolengo près de Piacenza : *Il Fegato di Piacenza, Le Foie de Piacenza. (Illustration 4)* Il s'agit d'un modèle de foie divinatoire en bronze, d'origine étrusque. Table de dissection ou d'orientation, l'objet servait de modèle à la divination par l'examen des entrailles animales, en l'occurrence celle d'un foie de mouton. Georges Didi-Huberman le nomme *objet empathique*<sup>68</sup>, un objet de fascination pour Warburg. La morphologie de l'organe examiné sur la table de dissection se laisse envisager. L'objet est organisé en espaces de différentes tailles, comportant des protubérances sphériques et coniques. Des inscriptions en étrusques figurent sur la surface présentant l'objet telle *une cartographie* du ciel.

Aby Warburg commence ainsi son histoire de l'art en choisissant une double thématique, celle des viscères et celle du ciel, montrant ainsi tout son intérêt pour le geste consistant à ouvrir le corps, en ouverture au monde. Notre réflexion sur *la coupure créatrice* s'inscrit dans cette fascination de la découverte. Nous en envisagerons les enjeux à un triple niveaux. Tout d'abord, il s'agira de mettre en tension un « ouvrir » et un « dé-couvrir ». Chirurghiens et artistes investissent l'intérieur du corps de l'homme, installant ainsi le centre de vitalité de l'homme à l'intérieur d'un corps. Aussi, François Dagognet

---

<sup>66</sup> Platon, *Texte gravé à l'entrée du temple d'Apollon* – Delphes- IIIè-IIè av. J.-C.

<sup>67</sup> Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie*, Éditions Hermann, 2016, p. 198.

<sup>68</sup> Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet – L'œil de l'histoire 3*, Les Éditions de Minuit, 2001, p.42.

s'interroge, si Copernic a bouleversé la cosmogonie, Vésale n'aurait-il pas accompli une démarche inverse, qui allait durablement infléchir la biologie occidentale, en installant le centre de l'homme non pas à sa périphérie mais en son noyau ?

Puis, nous questionnerons la peau au travers du mythe de Marsyas. « *Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ?* »<sup>69</sup>, s'écrie Marsyas à Apollon, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, telle pourrait être la nature de ce supplice, être une forme d'arrachement à soi-même. À ce cri lancé par Marsyas, Jonathan Sawday donne une portée artistique. L'écorchement de Marsyas par Apollon permet au satyre « *d'être transformé en la matière de l'art* ».<sup>70</sup> En contrepoint à cette *matière* d'art, nous poserons les sculptures de l'artiste belge Berlinda De Bruyckere et notamment le travail intitulé *Kreupelhout-Cripplewood* exposé au pavillon belge à la biennale de Venise en 2013. Nous terminerons ce deuxième chapitre avec la question de l'empreinte.

## 1. OUVRIR DÉ-COUVRIRE

Alors que la découverte de l'intérieur du corps par l'anatomie propulse l'univers dans une dynamique de connaissance de l'homme, parallèlement, l'ouverture sur la géographie céleste et terrestre place l'homme au centre du monde. Cette mise en tension au niveau macrocosmique et microcosmique intervient dans le contexte de la Renaissance appelé l'Âge d'or mais qui n'en reste pas moins trois siècles d'une violence extrême. Nous nous intéresserons tout particulièrement à l'articulation existant entre la sphère scientifique et l'artiste, placée sous le signe de l'ouverture.

### 1.1 Le retournement de la pensée

Entrons dans ce contexte au cours duquel s'entremêlent un désir d'exploration - du tout petit à l'infiniment grand du cosmos - une peur collective : « *peur de la peste contre*

---

<sup>69</sup> Ovide, *Les Métamorphoses* - Traduction Georges Lafaye, Gallimard 1992, livre VI, 385-386.

<sup>70</sup> Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Body in Renaissance Culture*, p.185, In Stéphane Dumas, *Les peaux créatrices*, p.24.

*laquelle on se sent totalement démunis ; peur de Satan et des sorciers, ses suppôts ; surtout peur de la mort, du jugement, de l'enfer »*<sup>71</sup>. Ces propos sont soulignés par Jean Delumeau :

« [...] la mauvaise conscience s'est développée en même temps que l'art du portrait. Elle accompagne la montée de l'individualisation et du sens de la responsabilité. Un lien a sûrement existé entre sens de la culpabilité, inquiétude et créativité ».<sup>72</sup>

Pour autant, l'individualisation a lieu dans un contexte de guerre. Si l'on prend la date de 1453 comme repère temporel clé. Cette date marque avec la prise de Constantinople par le sultan Mehmed II, la fin de l'empire byzantin. Elle génère le repli en Occident de l'élite dépositaire de manuscrits grecs. Le retour de cette élite à Venise et en Toscane favorisera celui de la pensée classique liée à l'antiquité, pendant cette période de la Renaissance.

Jean Delumeau établit un parallèle entre l'état de l'Occident et le bouleversement qui se produit à l'échelle individuelle.

« [...] qu'une civilisation – celle de l'Occident des XIV<sup>ème</sup>-XVII<sup>ème</sup> siècles – qui se voyait (ou se croyait) assaillie par de multiples ennemis – Turcs, idolâtres, Juifs, hérétiques, sorcières, etc. – n'aurait pas pris le temps de l'introspection. Apparemment, c'eut été logique. Mais c'est le contraire qui se produisit. Dans l'histoire européenne, la mentalité obsidionale [...] s'est accompagnée d'une culpabilisation massive, d'une promotion sans précédent de l'intériorisation de la conscience morale [...]. Une angoisse globale, qui se fragmentait en des peurs « nommées » découvrit un nouvel ennemi en chacun des habitants de la société assiégée ; et une nouvelle peur : la peur de soi. »

Au cours de cette année 1453 s'inscrit aussi la naissance du premier livre imprimé par Johannes Gutenberg, *La Bible Latine* en deux colonnes. La mise au point du procédé typographique et de la presse à imprimer servira les ambitions de la Renaissance. Grâce à cette nouvelle technique, la diffusion des informations scientifiques sera bénéficiaire notamment à la pharmacopée et à la médecine. André Vésale (1514-1564) montre par le recours à la dissection comment investir l'intérieur de l'homme, « *du dehors vers le dedans, en le fendant, l'éventrant, l'écorchant, le dépouillant comme un oignon [...]* ».<sup>73</sup> Par cette dissection, il met en place de nouvelles méthodes, sur lesquelles étaient posées jusqu'à présent un interdit, puisqu'au XIII<sup>ème</sup> siècle, pratiquer le dessin du nu était

---

<sup>71</sup> J. Carpentier et F. Lebrun, Histoire de l'Europe, in André de Peretti, *La double hélice des civilisations. Le parti pris de l'optimisme, Chronique Sociale*, 2015, p. p.221.

<sup>72</sup> J. Delumeau, *Le péché et la Peur. La culpabilisation en Occident, XIII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle*, Fayard, 1983, , in A. de Peretti, *Ibid*, p. 10.

<sup>73</sup> Régine Detambel, *Petit éloge de la peau*, Gallimard, 2007, p.63.

associé au péché et la dissection considérée par l'église comme une profanation.

L'enseignement de Ptolémée (90 – 168) astronome et astrologue grec, sur la « sphéricité » de la terre, est redécouvert. En 1543, Copernic publie le *De Revolutionibus Orbium Coelestium* et Vésale *De Humani Corporis Fabrika*, « deux livres à pouvoir critique et à effet destructif vis-à-vis de la perception médiévale du monde et de l'homme »<sup>74</sup>.

Notons les caractères de ressemblance qui réunissent Vésale et Copernic.

*« Vésale et Copernic offrent, dans leur carrière, bien des ressemblances. Tous deux sont, de première formation, des humanistes. Tous deux sont attirés par la lumière de l'Italie. Copernic a étudié la médecine à Bologne et à Padoue aussi, où il a précédé Vésale de trente-cinq ans. Copernic, chanoine chargé de multiples fonctions administratives, n'est pas moins actif, moins ouvert au monde que Vésale médecin et chirurgien. Certes Copernic est un calculateur, alors que Vésale est un observateur [...]. Le génie de Copernic est une longue patience, celui de Vésale est une fougueuse impatience, tous deux pourtant ont en commun de proposer à l'homme une nouvelle structuration de sa vision du monde et de lui-même »<sup>75</sup>.*

L'ouvrage écrit par Copernic provoque un retournement de la pensée, avec l'idée selon laquelle le soleil est au centre de l'univers, la terre tournant autour de ce dernier. Cette nouvelle cosmologie, en indiquant une nouvelle position à la terre, provoquait un véritable questionnement identitaire de l'homme, de sa position dans l'univers. Le géographe flamand Gérard Mercator construit deux globes –terrestres et célestes- pour le compte de Charles Quint. Il publie en 1569, une *mappemonde* qui repose sur la projection du globe sur un cylindre. Cette première carte du monde sera précieuse pour les navigateurs Espagnols et Portugais. Les grandes expéditions modifient notre rapport au monde, c'est toute la place de l'homme qui est en question. « Ainsi furent atteintes les destinations telles que « Madère en 1418 ; Le Rio de Oro en 1436 ; le Sénégal [...] »<sup>76</sup>

Ces vastes points d'appui géographiques ouvrent la route au commerce et à l'ingérence des états dans leurs affaires politiques intérieures. Un autre regard s'ouvre sur le monde, il est à mettre en lien avec la réflexion sur l'infini et sur un univers dé-théologisé.

---

<sup>74</sup> Georges Canguilhem, *Extrait du recueil Commémoration solennelle du quatrième centenaire de la mort d'André Vésale*, 1964, Académie Royale de Médecine de Belgique, p.146.

<sup>75</sup> Georges Canguilhem, *Ibid*, p.146-154.

<sup>76</sup> André de Peretti, *La double hélice des civilisations. Le parti pris de l'optimisme*, *Chronique Sociale*, 2015, p.107.

## 1.2 Un geste anatomique

Né à Bruxelles, le cadre de vie de André Vésale (1514-1564), le préparait déjà à la dissection. Il était situé « à portée de vue de la colline où les condamnés à mort étaient torturés et exécutés. Enfant, il dut voir souvent les corps qui restaient là pendus, jusqu'à ce que les oiseaux les aient nettoyés ». <sup>77</sup> Il devint médecin de Charles Quint, premier chirurgien de Charles IX, inventa une nouvelle forme d'enseignement, en présentant notamment aux étudiants des planches anatomiques.

Stéphane Dumas donne au geste du chirurgien anatomiste Vésale une dimension non seulement scientifique mais aussi culturelle et sociale. Dans l'ouvrage *De Humani Corporis Fabrika* qu'il écrivit, la lettrine du W représente Marsyas, le satyre écorché vif par le dieu Apollon. Tel que l'a démontré Raphaël Cuir ainsi se déploie :

*« [...]le théâtre anatomique vésalien [...] sous le masque du satyre suspendu au bord supérieur de l'image, juste sous les armes de la famille du chirurgien, dominant l'axe médian de la scène sur lequel se trouvent un squelette et le cadavre disséqué par la main même de l'auteur. Au lieu de se contenter de commenter à distance le travail effectué par un assistant, comme c'était généralement le cas dans les théâtres d'anatomie, le chirurgien effectue lui-même le geste initiateur du « connais-toi toi-même ».* <sup>78</sup>

L'anecdote suivante apporte un éclairage sur la personnalité de Vésale.

*« [...] afin de satisfaire sa curiosité concernant le liquide péricardique, (il) prit ses dispositions pour assister à l'exécution d'un criminel qui allait être écartelé vif. Puis il emporta rapidement " le cœur battant avec les poumons et les viscères " pour les étudier ».* <sup>79</sup>

Au XIII<sup>ème</sup> siècle, le visage et le corps humain sont représentés de manière rudimentaire. Dessiner le nu est associé au péché et la dissection est considérée par l'église comme une profanation. La Renaissance humaniste apporte une autre approche, avec une pensée occidentale obnubilée par le désir de conquête, de compréhension et de connaissance. Les artistes aspirent à un nouvel idéal plastique et à une représentation permettant d'aller au-delà de la forme extérieure. « *Il est nécessaire que le peintre connaisse tout puisqu'il imite tout* » écrit le médecin philosophe et mathématicien Girolamo Cardano, en 1550. Les

---

<sup>77</sup> Boorstin, *Les découvreurs*, in A. de Peretti, *Ibid*, p. 325.

<sup>78</sup> Stéphane Dumas, *Les peaux créatrices – Esthétique de la sécrétion*, Klincksieck, 2014, p. 101.

<sup>79</sup> Boorstin, *Ibid*, p.334.

artistes se rapprochent des Médecins et des apothicaires, afin d'élaborer de nouveaux pigments mieux appropriés à leurs exigences. Michel-Ange a un intérêt précoce pour les dissections anatomiques et côtoie Realdo Colombo, qui fut son médecin personnel. Ce dernier écrit au sujet de Michel-Ange

*« Pour arriver à la perfection absolue, il [Michel Ange] pratiqua abondamment les dissections anatomiques pour repérer les attaches et les ligaments des os, des muscles, des nerfs, des veines, les articulations et les positions du corps, et non seulement des êtres humains mais aussi des animaux, surtout des chevaux qu'il eut toujours plaisir à posséder. De tous les êtres il voulut connaître l'organisation fondamentale [...] ».*

Ainsi, se met en place une forme d'interaction entre les artistes et les scientifiques. Ces derniers ont besoin des peintres pour réaliser l'iconographie de leurs textes et les artistes, souhaitant pratiquer la dissection, font appel aux médecins pour se procurer leur matériel et acquérir la connaissance de base essentielle. Ainsi, le « geste anatomique » semble avoir eu un ancrage à la fois dans le médical, la philosophie et l'art.

Erasme, dans *L'Éloge de la Folie* développe l'idée d'une opposition entre intérieur et extérieur, le corps et l'âme. À ce sujet, il évoque l'image des Silènes, « *petites statuettes fendues, ainsi faites qu'on pouvait séparer les deux parties et les ouvrir* ». Les deux parties fermées aux allures monstrueuses, lorsqu'elles étaient ouvertes, montraient l'image d'une divinité. Le procédé laissait ainsi supposer que pour découvrir la vérité, il s'agissait d'ouvrir et de se laisser aller à cette fascination de l'intériorité. Au même titre, l'image de Socrate, si laid à l'extérieur et renfermant intérieurement de merveilleuses richesses. Avec ce geste d'ouverture et cette quête de la vérité, tout un imaginaire se met en place, *ouvrir l'homme et avec lui les langues, les livres, le monde.*

Portons un regard sur l'iconographie anatomique du 15<sup>ème</sup> au 18<sup>ème</sup> siècle, reflet des séances d'études anatomiques. Les corps disséqués donnent l'impression de prendre la pose, comme s'ils étaient vivants. L'image anatomique propose une coprésence de la vie et de la mort, partant du réel pour aboutir à une forme d'idéalité, démarche inverse à celle de la Photographie qui contient le temps disparu, fige le vivant, tout en annonçant sa disparition. L'image photographique intègre une réalité afin de parvenir à une anti-

idéali . Au niveau de l'image anatomique, le choix de représentation visuelle écarte délibérément l'aspect macabre et répugnant du sujet. Nous avons l'impression d'assister à un déshabillage anatomique. Les modèles soulèvent de leur main leur propre peau et montrent leur dessous-anatomique. Ce rapport étroit entre le corps « anatomis  » et le corps « vivant » peut paraître étrange. Pourtant, cette vision dans laquelle la vie rejoint la mort fait partie intégrante de la recherche anatomique, celle-ci proposant toujours comme finalité, outre une représentation vivante des mouvements du corps, la vie elle-même. D'ailleurs, la devise mise en exergue sur les frontispices et traités d'anatomie est *De la mort naît la vie*.

Tout regardeur pourrait très bien imaginer les corps représentés par Michel-Ange comme étant au stade ultime avant la mort. Un modèle de Jean Valverde porte sa peau à bout de bras, celui de Joachim Rimmelini porte sa peau enroulée autour du ventre comme un pagne. Le personnage de Van der Spiegel détache la peau de ses fémurs pour en faire des guêtres. En faisant référence aux dessins de Aristotele da Sangallo, Chiara Rabbi-Bernard évoque l'idée de drapés tendus qui « adh rent aux membres comme s'il s'agissait d'une seconde peau ».

Etonnamment, les séances de dissection, que l'on retrouvait dans les différentes représentations du nu, trouve aujourd'hui un prolongement dans le travail de plastination de Gunther Von Hagens. Ce procédé, mis au point en 1977 à l'université de Heidelberg, donne une vision saisissante du corps. La technique employée consiste à remplacer toute l'humidité du corps par une forme de résine ou parfois de silicone et permet de la sorte de stopper la décomposition des cadavres.

Sur un plan scientifique, le procédé aseptisé provoque cette forme de fascination que l'on peut avoir face à la machine corporelle où face à une momie en attente de l'éternité. Les corps anatomiques sont présentés de manière sculpturale avec des attitudes corporelles expressives, l'écorchement fig  dans la résine, met à nu chaque détail, dans une dynamique du mouvement du corps. Glorifier la connaissance et susciter l'émerveillement face à la machine corporelle, telle semble être le parti pris revendiqué par Gunther Von Hagens, validé par les Musées, qui parfois accueillent le projet d'exposition. Pour autant

sommes-nous face à un objet esthétique porteur d'un discours sur l'art ? Le corps écorché serait-il devenu le médium ironique, de représentation du monde aujourd'hui ?

Si le corps écorché représente l'art anatomique de la Renaissance, il incarne aussi le concept de peau créatrice, au travers du mythe de Marsyas et une façon pour Stéphane Dumas de « faire surface, d'être au monde, aux autres et à soi, un mode de « partage du sensible » en perpétuel évolution ».<sup>80</sup>

## 2. LE MYTHE DE MARSYAS

Artistes et psychanalystes se sont penchés sur le sujet du mythe de Marsyas, permettant de lever le voile sur certaines ambiguïtés. Le mythe s'appuie sur un processus d'écorchement de la peau. Notre propos sera de montrer que cette peau écorchée a été investie d'une mission esthétique. Dans cette optique, nous noterons la relation singulière que le mythe de Marsyas tisse entre la peau et la musique mais aussi entre le souffle et l'instrument de musique. Parallèlement à cette mission se posera la question du processus créateur. Nous aborderons ce sujet au travers du concept du « *Moi-peau* » défini par le psychanalyste Didier Anzieu.

### **Le récit du mythe**

Le nom de Marsyas, dont la racine grecque « *marnamai* » renvoie à celui qui combat, fait écho aux combats de la Grèce en vue de soumettre la Phrygie<sup>81</sup> ainsi que sa citadelle Céléné à son pouvoir et d'imposer aux habitants le culte des Dieux grecs représentés par Apollon.

Selon la mythologie grecque, pendant un banquet rassemblant les dieux olympiens, la déesse Athéna sculpte un os de cerf et le porte à ses lèvres. Son souffle à l'intérieur du canal produit des sons envoûtants, proches des lamentations des Gorgones et des sifflements des serpents de la chevelure de Méduse que Persée décima. C'est ainsi que

---

<sup>80</sup> Stéphane Dumas, *Les peaux créatrices- Esthétique de la sécrétion*, Édition Kloncksieck, 2014, p.26.

<sup>81</sup> Le royaume de la Phrygie était situé sur le plateau anatolien de l'actuelle Turquie.



selon cette mythologie, Athéna initiatrice de la technè humaine invente l'aulos et transmet son invention aux humains par l'intermédiaire du satyre Marsyas. L'aulos est un instrument à vent utilisé de manière privilégiée dans la musique grecque antique. Il désigne un tuyau à anche simple ou double, percé de trois ou quatre trous pour les doigts. Tous les Dieux sont sous le charme des sons produits par cette sorte de flûte, sauf Héra et Aphrodite qui se moquent d'Athéna. La déesse se retire seule au bord d'un lac dans un bois de Phrygie, souffle dans la flûte, regarde son reflet dans l'eau et perçoit son visage déformé par l'énergie nécessaire pour en extraire le son. Ses joues gonflées lui donnent un visage grotesque. Elle jette l'aulos en maudissant l'instrument qui sera ramassé par le satyre Marsyas. Dès qu'il porte l'embouchure de la flûte à ses lèvres, l'appareil se souvient et se met à jouer de lui-même. Marsyas parcourt ainsi la Phrygie, consolant Cybèle du deuil d'Attis et reçoit les louanges des paysans s'exclamant que même Apollon ne pourrait mieux exercer ces talents. Marsyas a l'imprudence de ne pas les contredire et provoque la colère d'Apollon. Afin de les départager, un duel musical se met en place, le vainqueur du concours aura la possibilité d'infliger au perdant le châtiment de son choix. Le jury - composé de muses - est sous le charme des deux instruments. Il ne parvient pas à retenir un vainqueur. Aussi, Apollon défie Marsyas de parvenir à jouer de la flûte en la tenant à l'envers, tout en chantant, ce que ne peut produire Marsyas. La sentence est prononcée.

Ici commence la deuxième partie du mythe, elle concerne spécifiquement la question de la peau. Le satyre sera écorché vif. Marsyas, dépiauté, est suspendu à un pin. Le supplice est mis en œuvre par un esclave scythe, sous les yeux d'Apollon. Le sang de Marsyas se transforme en rivière dans laquelle y est jeté son instrument. La peau écorchée est suspendue à un arbre. Parfois, le souffle du vent redonne à la peau une forme corporelle. Parfois telle une outre sonore, elle réagit et émet des vibrations, à l'audition des sons produits par la flûte, mais elle reste sourde à la musique d'Apollon. La peau écorchée ne vibre qu'à l'écoute d'une certaine musique, celle de la flûte qu'elle a incorporée. Aussi, lorsqu'elle en entend les sons, la peau vient révéler voire amplifier ce type de musique. Diodore donne le récit suivant du mythe :

*« Comme Marsyas entrait en compétition artistique avec Apollon et que les habitants de Nysa avaient été pris comme juges, Apollon, en premier, joua de la cithare sans accompagnement de chant ; mais Marsyas, intervenant ensuite avec son aulos, frappa l'auditoire par l'étrangeté de sa musique et lui parut*

*l'emporter de beaucoup sur le premier concurrent par ses qualités mélodieuses. Mais, comme ils étaient convenus de montrer alternativement leur art aux juges, pour le second tour, Apollon ajouta, dit-on, un chant en harmonie avec la mélodie de la cithare [...] et acquit ainsi une plus grande faveur que celle que l'aulos avait rencontrée [...] et comme les auditeurs avaient jugé que les paroles d'Apollon étaient les plus justes, l'on fit une nouvelle confrontation de leurs arts; Marsyas eut le dessous, et Apollon, que la querelle avait passablement irrité, écorcha vif le vaincu. »<sup>82</sup>*

Au travers du mythe de Marsyas se dessine une vocation esthétique associée à la peau, lorsque par son retournement, elle devient une peau sonore.

## 2.1 La peau et sa mission esthétique

Lorsque son souffle pénètre le canal de la moelle, la déesse Athéna tire des sons envoûtants à partir d'un os de cerf sculpté, transformé en tuyau sonore. Les écrits de Pindare rejoignent l'idée qu'Athéna *tresse* le chant des lamentations funèbres afin de perpétuer la mort de Méduse.

*[...] cet art que jadis Pallas Athéna inventa en tressant  
Le thrène de malheur des Gorgones hardies, Athéna ;  
Que des têtes vierges et inapprochables des serpents  
Elle ouït s'épancher dans leur atroce souffrance,  
Lorsque Persée hurla ramenant le membre de la troisième sœur [...]  
Mais quand, de ces travaux, Elle eut sauvé  
L'homme aimé, la Vierge créa l'air tout vibrant des flûtes  
afin d'imiter avec son apparat,  
jaillie des mâchoires convulsives d'Euryale, la stridente plainte.  
La déesse l'inventa, et l'ayant inventé pour que l'eussent les hommes mortels,  
Elle l'appela nome à plusieurs têtes [...].<sup>83</sup>*

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Persée raconte la raison pour laquelle Méduse, dont la beauté avait séduit un grand nombre de prétendants, et notamment Poséidon, est en conflit avec Athéna.

*« [...]Il n'y avait dans toute sa personne rien de si admirable que ses cheveux [...]. Le souverain des mers l'a déshonoré, dit-on, dans un temple de Minerve ; la fille de Jupiter se détourna, couvrit de son égide son chaste visage et, pour ne pas laisser impuni un tel attentat, elle changea les cheveux de la Gorgone en serpents affreux. Aujourd'hui encore, pour frapper ses ennemis d'épouvante et d'horreur,*

---

<sup>82</sup> Diodore, *Combat de Marsyas et d'Apollon*, Traduit par B. Bommelaer, Collection des Universités de France, Livre III – 59,2-3.

<sup>83</sup> Pindare, XII à *Pythiques*, Odes Pythique, in Stéphane Dumas, *Ibid*, p. 392.

*elle porte devant sa poitrine les serpents qu'elle a fait naître* ». <sup>84</sup>

L'usage de l'aulos, était un fait répandu lors des batailles dans la Grèce antique, *le chant de Castor* était notamment joué à la flûte. De même, la musique d'Athéna est un chant guerrier, un hymne composé pour soutenir et immortaliser le combat de Persée. Les sons reproduits par la flûte correspondent aux cris de douleur des Gorgones vaincues, le sifflement des serpents mourants dans la chevelure de Méduse. Bien qu'aucune affinité n'existe entre la déesse et l'univers de la musique, la relation entre l'aulos et Athéna s'éclaire.

Si Athéna, déesse de la guerre, jaillit toute armée de la tête de son père Zeus, elle occupe aussi une place fondamentale parmi les divinités techniciennes. Quel que soit ses domaines d'intervention, ses qualités d'habileté manuelle rivalisent avec son intelligence pratique, qu'elle tient de sa mère, *Métis*. Sa technique est ainsi consubstantielle à son intelligence, voire à *la ruse* qu'elle joue à tisser et à *tresser*.

D'ailleurs, la traduction du texte de Pindare utilise le terme *tresser*. La déesse inventrice de l'aulos est celle qui ourdit son plan, tresse son piège. Ce fait est signifié lorsqu'elle incorpore à son bouclier le visage aplati de son ancienne rivale. Méduse est réduite à l'aspect d'*un masque de peau*. Incorporé au bouclier d'Athéna, elle se transforme en emblème guerrier. Au même titre, la peau de Marsyas dépiautée est ramenée à l'état de trophée par Apollon. La peau devient une forme sans corps. Ce mot forme nous interpelle au niveau de sa connotation en esthétique. Si la théorie formelle lui laisse toute sa place pour qualifier l'œuvre d'art, l'utilisation courante du terme en a galvaudé le sens. La forme s'affirme et s'enferme dans son apparence séductrice, extérieure et spatiale. Alors que la question de la forme pourrait relever du ressenti, de l'éprouvé. Éprouver la forme comme on perçoit la musique. La forme est imprégnée, elle contient le psychique et l'âme des choses. La forme est désirante. Elle se fait vecteur de vie. Pour Heinrich Wölfflin « la forme n'est pas seulement quelque chose de superficiel projeté sur la matière, mais quelque chose qui agit de l'intérieur de cette matière comme une volonté immanente » <sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Ovide, *Ibid*, livre IV, 767-803.

<sup>85</sup> Heinrich Wölfflin, *Prolegomènes à une psychologie de l'architecture*, Coll. Arts et esthétique, 1996, p.45, In Dominique Château, *Représentation et modernité*, Les Publications de la Sorbonne, p.72.

Les formes ne sont pas des contenants vides mais au contraire se donnent comme étant porteur de contenu, d'expression de valeur et de sens. D'ailleurs, pour André Focillon, le caractère essentiel de l'œuvre d'art est lié à sa forme.

« [...] tout geste a sur la vie de l'esprit une influence qui n'est autre que celle de toute forme, le monde créé par l'artiste agit sur lui, en lui, et il agit sur d'autres. La genèse crée le Dieu ». <sup>86</sup>

Si nous restons sur le fil de cette pensée, le faciès de Méduse est défiguré, sans épaisseur, sans corporéité. Elle incarne le préverbal, le cri pétrifié, nous amenant dans le registre du sans parole. Sur ce sujet, une opposition peut être relevée entre cette posture de Méduse en tant qu'être « sans parole » et celle de Marsyas, dont la peau vibre aux sons phrygiens. La peau vivante de Marsyas ne peut rester silencieuse.

L'extraction des sons produits par la flûte demande une telle énergie à la déesse que son faciès en est défiguré. Jouant de la flûte au bord de l'eau, Athéna perçoit le reflet de son visage ressemblant aux traits joufflus de la Gorgone. Elle jette alors l'instrument en le maudissant. Contaminée par le souffle - une contamination musicale - et rejetée par la déesse, la flûte devient à la fois objet de convoitise et objet porteur d'un interdit, dont le geste de transgression sera effectué par Marsyas. Bernadette Leclercq-Neveu considère qu'Athéna en n'intervenant pas directement pour punir Marsyas de la transgression, aurait agi par *procuration*.

L'enveloppe corporelle de Marsyas accrochée dans une grotte près de Kelainai, réagit aux sons des airs phrygiens telle une outre sonore. Gonflée par le vent, la peau fait écho à la musique à l'aune du silence que Marsyas ne peut garder. Cette peau animale, intelligente, incarne, selon Stéphane Dumas, le paradigme de *la peau créatrice*. Au travers de ce concept, Stéphane Dumas met en résonance la peau mythologique de Marsyas et la peau biologique par un processus de retournement de *l'épaisseur et de partage de cette surface sensible*.<sup>87</sup> Les termes de *peau créatrice* désignent ainsi le processus de remontée par sécrétion, excrétion et concrétion qui se met à l'œuvre dans la création artistique en

---

<sup>86</sup> André Focillon, *Vie des formes*, Éditions P.U.F., 1996 p.81, In Dominique Château, *Représentation et modernité*, Les Publications de la Sorbonne, p.73.

<sup>87</sup> Stéphane Dumas, *Ibid*, p.457.

relation avec le médium de la peau. Dans la série *Intérieurs (1999-2002)*, les artistes Anthony Aziz et Samuel Cucher utilisent la métaphore de l'architecture intérieure pour thématiser l'enveloppe cutanée. La peau que nous voyons habituellement de l'extérieur est montré dans un contexte intime. (*Illustration 5*)

Le fleuve Marsyas naît du corps écorché du satyre. Les nymphes, les bergers pleurèrent la mort de Marsyas. « [...] leurs larmes, en tombant baignèrent la terre fertile, elle les recueillit dans son sein et s'en abreuva jusqu'au fond de ses veines [...] Ainsi est né un fleuve [...] c'est celui qu'on appelle le Marsyas, le plus limpide de la Phrygie. »<sup>88</sup> Sous la peau suspendue et immortalisée du satyre jaillit ce fleuve qui est pulsion de vie. Sa force et ses grondements enchantent les phrygiens par leur musicalité.

Apollon sort victorieux du concours, mais les critères qui valident ce choix ne sont pas d'ordre musical. Parcourrons deux versions différentes illustrant la fin de ce concours. La première présente Apollon ajoutant sa propre voix au défi musical. Il chante tout en jouant, ce que le satyre ne peut effectuer. Dans une autre interprétation des faits, le jeu d'Apollon s'opère en tenant l'instrument à l'envers, attitude que Marsyas n'est pas dans la possibilité d'imiter. Par ailleurs, les sons émanant de l'instrument ne relèvent pas de la création musicale mais davantage de la reproduction d'une plainte, celle des Gorgones. Si l'enjeu du défi n'est pas musical, où se situe-t-il ? Edgar Wind place le duel entre Apollon et Marsyas à un autre niveau métaphorique, entre la clarté apollinienne et l'obscurité dionysienne et transforme « *ce conte macabre en métaphore socratique* »<sup>89</sup>.

« [...] à la puissance relative de la ténèbre dionysienne et de la clarté apollinienne ; et si la lutte se termina par l'écorchement de Marsyas, c'est que l'écorchement était lui-même un rite dionysiaque, une tragique épreuve de purification consistant à dépouiller l'homme extérieur de sa laideur pour révéler la beauté de son moi intérieur ».<sup>90</sup>

De ce point de vue, entrons par l'éloge lancé par Alcibiade à Socrate. Dans *Le Banquet* de Platon, Alcibiade déclare de façon équivoque que Socrate ressemble aux silènes et au satyre Marsyas. Les silènes sont laids de l'extérieur mais merveilleux à l'intérieur. Erasme

---

<sup>88</sup> Ovide, *Ibid*, livre VI, 386-410, p.205.

<sup>89</sup> Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, Gallimard, 1992, p.185.

<sup>90</sup> Edgar Wind, *Ibid*, p.187

développe cette idée d'opposition entre intérieur et extérieur dans l'éloge de la folie. Socrate ressemble par sa laideur extérieure et par son insolence à Marsyas. Mais il renferme intérieurement de merveilleuses richesses, des paroles qui abritent quelque chose de divin. Erasme en déduit que Socrate présente une nature de silène pour peu que l'on comprenne ses propos. Tel le satyre Silène - le père nourricier de Dionysos -, Marsyas et sa flûte faisait partie du cortège de Dionysos et suscitait des états de passions incontrôlables qui venaient heurter *la pureté* de la lyre d'Apollon. »<sup>91</sup>

Ainsi, le fait de comparer Socrate, qui était disciple d'Apollon, à un Silène ou à Marsyas, signifie que cette façon qu'avait Socrate de poser des questions déconcertantes, étaient le signe d'une clarté intérieure. De la sorte, « *le terrestre Marsyas fut torturé pour que l'Apollon céleste pût être couronné* ». »<sup>92</sup>

Sur ce sujet, Jean Pic de la Mirandole écrivait qu'autant « *tu peux te fier à tes oreilles* » lorsque tu es en présence de musiciens et tout autant lors de la fréquentation de philosophes, « *il te faut te retirer des sens pour rentrer en toi* » afin d'entendre « *non pas le terrestre Marsyas mais le céleste Apollon qui sur sa divine lyre, en des modes ineffables, jouait les mélodies des sphères* ». »<sup>93</sup>

Une façon d'envisager le dénouement de ce défi musical consisterait donc à en relever toute une série d'oppositions s'articulant entre l'aulos et la lyre, le végétal et l'animal, l'endroit et l'envers. C'est aussi le triomphe de la lumière sur l'ombre, du céleste sur le terrestre, du sec sur l'humide et le tellurique.

D'ailleurs, les instruments de musique peuvent aussi être classés sous cette catégorie du sec et de l'humide. Le défi qui oppose l'aulos à la cithare fait écho à deux conceptions de la musique dans la Grèce antique. Pour les athéniens, la cithare représente l'instrument le plus noble après la voix, alors que leurs rivaux - les habitants de Thèbes - valorisent l'aulos. Derrière cet antagonisme, un état d'esprit, un système d'éducation est en cause. Aristide Quintilien effectue une répartition des instruments de musique en les regroupant par *la catégorie du sec et de l'humide*. *Le sec*, de nature masculine renvoie à la stabilité, tandis que *l'humide*, féminin argumente davantage en faveur du changement. Ainsi, cet

---

<sup>91</sup> *Ibid*, p.186.

<sup>92</sup> *Ibid*, p.187.

<sup>93</sup> Jean Pic de la Mirandole, *Opera, Lettre à Ermolao Barbaro*, Bâle, 1557, p.354-In Edgar Wind, *Ibid*, p.187.

aspect renforce l'idée que le mythe de Marsyas marquerait la victoire du *sec sur l'humide*. Notons la disproportion extrême existant entre les positions des deux protagonistes. Pendant qu'il se fait couronner vainqueur du duel musical, le Dieu Apollon inflige la torture suprême au mortel Marsyas. L'un est placé dans la position de la souffrance du martyr, l'autre est dans celle de la divine extase.

La peau dépiautée de Marsyas n'est pas silencieuse, accrochée à un arbre, elle réagit aux sons des airs phrygiens, posant ainsi la question du processus créateur par écorchement de la peau. Comme nous l'avons vu, Stéphane Dumas *considère la peau créatrice*, telle une peau vivante investie d'une mission esthétique. Dans la continuité de cette pensée, le psychanalyste Didier Anzieu oppose au retournement de peau destructeur de Marsyas écorché, un renversement de peau créateur qui s'exprime au travers l'œuvre.

## 2.2 Le Moi-peau comme processus créateur

En s'appropriant l'aulos rejeté par Athéna, Marsyas s'empire d'une partie invisible déposée par la déesse. Il associe à sa propre *enveloppe sonore* une part de celle de la déesse. Cette enveloppe fait partie du concept de *Moi-peau*. Nous proposons d'en observer les contours, l'objectif étant de comprendre à partir du mythe de Marsyas pourquoi la peau peut-elle avoir cette vocation esthétique ? De quelle manière les enveloppes sensorielles, telle l'enveloppe sonore se mettent-elles en place ?

Dans son livre « *Le Moi-peau* » paru en 1985, le psychanalyste Didier Anzieu (1923-1999), aborde ce sujet de *l'enveloppe sonore*. Cette enveloppe se tisse au contact des sons familiers entendus par le nourrisson, notamment *le souffle* et la voix maternelle. Ils deviennent chez le nourrisson comme des repères dans un environnement sonore global. Le concept d'enveloppe délimite *le dedans du dehors* et constitue une barrière au travers de laquelle tout ce qui pénètre au-dedans est transformé en fonction du milieu interne ainsi pré-défini. Cette *enveloppe sonore* constitue l'un des aspects les plus importants de ce que le psychanalyste nomme *Le Moi-peau*. Avant d'être une métaphore – le Moi comme une peau -, *Le Moi-peau*, traduit par son nom composé, une juxtaposition de zones,

appartenant à des univers différents, encore nommée *figuration symbolique entre le moi et les sensations de la peau*.

Selon le psychanalyste René Kaës, le trait d'union entre le terme Moi et peau, prendrait en charge quelque chose de plus primitif telle *une cicatrice*.<sup>94</sup> *La peau, le Moi, le penser* ont des fonctions identiques, à des niveaux de représentation différents dont le principe général est de proposer une forme de délimitation entre le Moi et son environnement.

Selon Didier Anzieu, le Moi se constitue par emboîtement de membranes psychiques et sa structure est semblable à celle d'un « *oignon* ». Cet ensemble d'enveloppes psychiques constitue *Le Moi-peau* et désigne « *une représentation dont le Moi de l'enfant se sert, durant les phases précoces de son développement, pour se représenter lui-même, à partir de sa propre expérience de la surface du corps, comme Moi qui contient les contenus psychiques* »<sup>95</sup>. Ainsi, *Le Moi-peau* met en place l'image d'une *peau psychique*, dont la fonction et l'organisation se rapprochent de celles de *la peau biologique*. Il s'ouvre sur *le concept d'enveloppe psychique* qui permet de mettre en avant d'autres enveloppes que celle de la peau : l'enveloppe sonore, auditive, olfactive, tactile, onirique, etc.

Dès notre naissance, l'élaboration de notre Moi passe par des phases durant lesquelles ces différentes *enveloppes* sensorielles et psychiques sont privilégiées. Ainsi, la première enveloppe olfactive et tactile est en contact direct avec la peau. Elle résulte du contact du nourrisson avec son environnement, par le toucher. La seconde est sonore, la suivante visuelle. Puis intervient le toucher qui est à la fois à la base de l'éveil sensoriel et sujet d'interdit. Didier Anzieu perçoit l'interdit tactile comme une seconde naissance sur le plan psychique, permettant le passage du *Moi-peau* au *Moi-pensant*. Il déclenche la curiosité, le besoin de comprendre ainsi que la verbalisation. Ces premiers éléments tactiles refoulés existent comme une toile de fond, une surface imaginaire, sur laquelle s'inscrivent d'autres espaces sensoriels. Cette « *surface imaginaire* » est aussi une peau.

En s'appuyant sur les mythes qu'il extrait du mythe de Marsyas, Didier Anzieu élabore

---

<sup>94</sup> René Kaës, *Du Moi-peau aux enveloppes psychiques. Genèse et développement d'un concept*, Revue Le Carnet Psy, Édition Cazaubon, 2007/4, N°117, p.33-39.

<sup>95</sup> Catherine Chabert, Dominique Cupa, René Kaës, *Didier Anzieu : le moi-peau et la psychanalyse des limites*, Éditions éres, 2009, p.81.



sa théorie des huit fonctions du *Moi-peau*. Elles sont à mettre en parallèle avec le processus créateur de l'artiste, tel que vu par cette école de pensée. Deux fonctions du *Moi-peau* ont retenu notre attention. Tout d'abord, celle incarnée par le troisième mytheme, Marsyas est écorché vivant, sa peau défaits intégralement reste suspendue au pin. Pour Didier Anzieu, cette peau arrachée intégralement, jusque-là maléfique s'inverse en peau bénéfique. C'est la peau de *La Toison d'or* que Jason avec l'aide de Médée réussit à conquérir, avec l'onguent dont Jason s'enduit le corps pour déjouer les flammes du dragon. C'est aussi la peau d'Achille rendue invulnérable par sa mère Thétis, à exception de son talon.

Par ailleurs, nous nous intéressons au dernier mytheme. Il met en scène la peau de Marsyas suspendue dans la grotte de Céléné. Il s'agit d'une *peau sensible*, consciente, elle réagit à la musique du fleuve, aux chants phrygiens mais reste sourde à la musique jouée en l'honneur d'Apollon. Cette fonction intervient dans l'échange entre le corps et le monde. Communiquer, c'est d'abord entrer en résonance, vibrer en harmonie avec l'autre. La peau enregistre les traces de cette circulation. Elle est une surface d'inscription et en tant que telle porte l'originalité, l'individualité de chacun. La peau est ainsi à envisager comme un lieu majeur de communication avec les autres.

Après avoir visité l'exposition de Francis Bacon à la galerie Claude Bernard, en 1977, Didier Anzieu effectue une analyse de l'artiste et de sa peinture. Cette étude figure dans son livre paru en 1981, intitulé *Le Corps de L'œuvre - Essai Psychanalytiques sur le Travail Créateur*. Les titres des œuvres se référant à ses écrits ne sont pas mentionnés. Il décrit un tableau du peintre en ces termes :

« [...] la forme violacée d'un autre pied apparaît sous la chaussure comme s'il avait glissé du dedans au-dehors. Plus généralement, ce qui est supposé contenir – le vêtement, la peau, le volume de la pièce – lâche, s'effrite, se déchire, s'ouvre, se fend. Le contenant laisse échapper le contenu. Le spectateur songe à la malheureuse victime du *Jardin des supplices* (1899) d'Octave Mirbeau qui traînait derrière elle sa peau, habilement détachée de sa chair en une seule pièce attenante à ses talons. La plupart des personnages de Bacon offrent en effet, sur la moitié inférieure du tableau, au bas de leur corps et parfois à côté de celui-ci, une traîne – lambeaux d'épiderme [...]. Ces êtres, malgré une apparence physique adulte, vivent dans l'univers intérieur d'avant la marche et d'avant les mots ».<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Édition Gallimard 1981, p. 335-336.

D'après le psychanalyste, une seule chose s'exprime dans ce silence cruel, proche de celui mentionné de Marsyas, dans cet univers rien ne peut se dire.

Sur le même fil de ses réflexions, Didier Anzieu prend l'exemple du philosophe Blaise Pascal (1623-1662). Dans un texte écrit en 1975, il met en relation la naissance du concept du vide chez Pascal, à partir de son horreur du vide. À l'âge de un an, Blaise Pascal présente deux phobies : il ne peut souffrir de voir son père et sa mère dans une proximité l'un par rapport à l'autre et souffre d'une aversion pour l'eau. La première peur, selon Didier Anzieu rejoue l'angoisse de la scène primitive, la seconde est analysée comme une angoisse du vide par expulsion de tout ce qui s'écoule du corps, urines, excréments, flatuosité c'est-à-dire les trois éléments – liquides, solides, gazeux – dont Pascal, étudiera les lois générales. Dans la pensée pascalienne, l'angoisse occupe une place conséquente que le divertissement donne l'illusion de combler. Dans ses écrits Pascal soulignera la détresse de la condition humaine, livrée à la vacuité et à l'ennui, que l'on cherche à fuir par le divertissement.

Si nous reprenons le déroulement de la pensée de Didier Anzieu, Blaise Pascal souffre dès l'âge d'un an d'une angoisse primordiale d'être vidé du dedans de son propre corps, phobie qu'il projette sur l'extérieur, à savoir sur l'eau. Le liquide deviendra par ailleurs un sujet d'étude pour Pascal, avec sa préoccupation de l'équilibre des liqueurs, lui permettant de contrôler sa phobie. Concernant sa peur du vide, il s'appuiera sur une intuition intérieure, l'expérience intime dans son corps, pour parvenir au constat que contrairement à l'idée d'Aristote sur la question, ce n'est pas la nature mais la pensée de l'homme qui a horreur du vide. Ce que Pascal avait conçu à l'intérieur de lui-même, il le projette au-dehors, sur le monde. Pour Pascal, ce qui s'oppose au vide n'est pas tant la pesanteur, que le sans-limites, l'infini. Cette analyse amène Didier Anzieu à percevoir dans la pensée de Pascal une œuvre créatrice par un processus de retournement, « *retournement de la pulsion en son contraire [...] retournement entre la réalité psychique et la réalité extérieure. ; retournement initial du dedans au-dehors* ». <sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Catherine Chabert, Didier Anzieu : *le Moi-peau et la psychanalyse*, Édition Érès, 2008, p.13.

Prenons à l'inverse trois exemples de mythèmes négatifs et destructeurs. Dans le roman d'Honoré de Balzac *La Peau de Chagrin*, la peau du personnage se rétrécit au fur et à mesure et à l'aune de l'énergie dépensée par le jeune homme. Paradoxalement, son bon fonctionnement la rapproche de la mort et de l'autodestruction.

De même, certains mythes grecs renvoient à cette idée de peau meurtrière, encore nommée enveloppe perverse eu égard à la thématique de la peau empoisonnée. Elle est celle qui colle à la peau biologique, l'enferme, la ronge. Prenons l'exemple dans la mythologie grecque de Médée. Magicienne, Médée envoie à sa rivale Créüse une robe et des bijoux de Noces. Lorsque cette dernière s'en revêt, les objets s'avèrent être empoisonnés et mettent le feu à sa peau.

Le mythe du centaure Nessos illustre le processus inverse du dépiautage de Marsyas.

Le centaure fut tué par Héraclès pour avoir tenté de violenter la femme de ce dernier, Déjanire. Pour se venger, juste avant de mourir, Nessos donne sa tunique trempée de sang, à Déjanire. Tel un talisman, la tunique devait lui assurer la fidélité de son époux. Or, le héros grec Héraclès mourut sous l'effet de la tunique empoisonnée. En adhérant à la peau d'Héraclès, le poison actif pénétra dans l'épiderme, transformant la peau d'Héraclès en une plaie à vif. En essayant d'arracher cette deuxième peau, Héraclès enlève des lambeaux de sa propre chair. Sa délivrance passe par l'immolation du feu, sur un bûcher allumé par Philoctète. Le psychanalyste Jean Guillaumin (1923-2017) met en relation le mythe de Nessos et le cheminement du travail créateur. La tunique empreinte du sang, du sperme et du poison de l'hydre constitue la métaphore de la création littéraire. Si l'on applique ce processus à l'artiste, le créateur révèle l'intime, rend lisible en exposant l'épaisseur de sa peau. L'écorchement mythique de Marsyas incarnerait l'artiste *écorché* qui retourne sa peau, pour en offrir *l'épaisseur comme médium d'expression du monde*.

### **3. BERLINDE DE BRUYCKERE**

Berlinde De Bruyckere est une artiste plasticienne belge née en 1964. Elle a notamment représenté la Belgique, lors de la Biennale de Venise en 2013 et organisa son exposition,

*Il me faut tout oublier* avec le peintre Philippe Vandenberg, à la fondation *La Maison Rouge*, d'Antoine-de-Galbert. Les sculptures se composaient de corps humains en cire, accroupis, souvent présentés dans leur horizontalité. Parfois, juste quelques fragments de bras, de pieds, souvent liés entre eux. Des morceaux de corps. Des corps- arbre, corps en devenir, en attente de métamorphose.

L'histoire de l'art se réfère régulièrement à certains mythes qui constituent l'épopée d'Ovide : les Métamorphoses. Nous pensons à la métamorphose de Daphné, qui fuyant l'amour d'Apollon, fut transformée en laurier mais aussi à celle de Myrrha. Coupable d'avoir aimé son père, elle enfante de son corps/arbre le fruit de sa faute : « [...] *la terre vint à recouvrir ses pieds ; entre ses ongles qui se fendent, s'allonge obliquement une racine qui forme l'assise solide d'un tronc élancé. Ses os deviennent un bois dur et, dans le canal central de la moelle, qui subsiste, le sang circule transformé en sève ; les bras deviennent de longues branches, les doigts, de plu petites ; la peau se durcit changée en écorce. [...] Bien qu'elle ait perdu, avec son corps, sa sensibilité d'autrefois, elle pleure cependant, et des gouttes tièdes coulent de l'arbre enflé sous la poussée du ventre alourdi que son faix distend. [...] L'arbre se fissure et, par une fente de l'écorce, livre passage à son vivant fardeau [...].* »<sup>98</sup>

Les artistes se sont inspirés de ces correspondances créant une dialectique entre la nature et le corps. Henri Matisse a dessiné les arbres-corps, Germaine Richier créa des êtres entre l'homme, l'animal, le végétal. En 2012 au Palais de Tokyo, Fabrice Hyber compose au carbone un alignement d'arbres. Leur verticalité laisse présager des développements à venir de bourgeons et fruits.

### **Cripplewood – Installation - 2012 - 2013**

Cire, époxy, fer, textile, corde, peinture, gypse, toiture  
626 (h) x 1002 x 1686 cm

L'installation monumentale part du moulage d'un tronc d'arbre – un orme – tombé à terre, déraciné, l'empreinte est précise et révèle des détails ténus. Parfois des morceaux d'écorce viennent s'agglomérer au moulage. La technique du moulage croise celle du marcottage, consistant à réintégrer le moulage d'une partie d'une sculpture dans une nouvelle création. Corps d'arbre ou corps humain ? Les fragments de ce qui apparaît comme de la chair et des os sont agencés entre eux. (Illustration 6)

---

<sup>98</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 267-268.

Berlinde De Bruyckere utilise comme matériau de prédilection la cire. Un matériau modeste, qui nous renvoie aussi aux exécutions anatomiques en cire pendant la Renaissance. Les morceaux–chair de Berlinde De Bruyckere sont de couleur rose, parfois bleutée, noués entre eux voire sanglés comme pour sauvegarder l'intégrité des corps. Berlinde De Bruyckere engage une réflexion sur le corps ouvert, un corps à la forme indéterminée, expression d'un pathos qui traverse son travail. Mais il s'agit d'un corps cousu de fil, de bandelettes, de crin ; un corps empreint de gravité. L'ensemble contribue à donner cette impression d'un corps réparé, à moins qu'il ne s'agisse d'une peau retournée à l'image de Marsyas ?

Le mythe de Marsyas est aussi à envisager du point de vue de l'empreinte.

#### 4. L'EMPREINTE

L'empreinte suppose un substrat et un geste permettant le contact. Georges Didi-Huberman perçoit ce geste de l'empreinte comme « [...] l'expérience d'une relation, le rapport d'émergence d'une forme à un substrat empreinté. <sup>99</sup> »

Le souffle émanant du corps d'Athéna a laissé son empreinte tel un moulage à l'intérieur de l'instrument, il est venu l'habiter. L'aulos est alors conteneur du souffle divin. Lorsqu'Athéna délaisse la flûte, elle transmet l'instrument aux humains par l'intermédiaire de Marsyas, de sorte que se joue toute l'ambivalence de la flûte, à la fois objet maudit par la déesse et en même temps objet *contenant* la chaleur du souffle divin. Aussi, lorsque Marsyas se saisit de la flûte et la porte à ses lèvres, celle-ci se souvient du contact reçu de la bouche divine. Le propos est alors celui de l'empreinte du son, du moulage d'un souffle divin, le souvenir d'un contact, celui des lèvres qui se sont saisies de l'embout de la flûte. Par ailleurs, la peau de Marsyas est bien plus qu'un trophée, elle représente la métaphore de la mue, riche des empreintes de vie qu'elle contient. En effet, la peau de Marsyas a - elle aussi - incorporé le souffle d'Athéna.

---

<sup>99</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact-Archéologie anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, 2008, p.33.

On trouve dans nombre de réflexions d'artistes cette problématisation de l'empreinte. Léonard de Vinci s'est demandé comment peindre le vent, Marcel Duchamp de quelle manière obtenir une empreinte, comment le vent pourrait laisser son empreinte, sa forme quelque part ? À Buenos Aires, Marcel Duchamp réalise *Le Readymade Malheureux*. Il s'agit d'un traité de géométrie, installé à l'extérieur sur un balcon, effeuillé par le vent et soumis à ses choix aléatoires, avec le temps comme mode de résolution des problèmes.

Avec son objet intime, non identifiable au premier regard, *Feuille de Vigne Femelle* (195), Marcel Duchamp donne à voir un sexe féminin rendu invisible parce que la sculpture a été moulée à partir d'un sexe féminin. Il travaille sur la réversibilité de toute chose. Ces écrits sont aussi des *espaces réversibles* :

[*Un invité + un hôte = un fantôme*].<sup>100</sup> L'inscription portée à l'intérieur du papier métallisé enveloppait les bonbons distribués lors de l'exposition de William Copley<sup>101</sup> à Paris.

[*Fresh Widow / French window*].<sup>102</sup> Une French window est une fenêtre à la française (à l'espagnole). Une fresh widow est une « veuve effrontée ».

Pour Marcel Duchamp, l'empreinte n'est pas perçue comme un procédé mais comme un processus d'engendrement. L'usage du raclage, des traces de doigts, la pratique du dripping par Pollock, les readymades de Marcel Duchamp, le nouvel anthropomorphisme d'Yves Klein, marquent d'une certaine manière une façon de dépasser la question de la technicité et de la reproduction mécanisée. Il n'existe pas une histoire de l'empreinte dans les arts visuels, aussi, la plupart des analyses d'empreintes viennent de l'anthropologie et de la préhistoire. Sur ce sujet, nous ne connaissons toujours pas le sens des empreintes de mains, retrouvées dans les grottes magdaléniennes en Europe.

Ce contact des mains sur la roche nous est donné à voir au travers du poème écrit par Marguerite Duras, *Les Mains Négatives*, qui fit l'objet d'un court métrage en 1979.

---

<sup>100</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe- Suivi de Notes*, Flammarion, 2008, p.157.

[A guest + a host = a Ghost]

<sup>101</sup> Rétrospective William Copley, Galerie Nina Dausset, Paris, déc. 1953.

<sup>102</sup> Marcel Duchamp, *Ibid.* p.159.

*« [...] Empreinte  
Devant l'océan  
Sous la falaise  
Sur la paroi de granit  
Ces mains  
Ouvertes  
Bleues Et noires  
Du bleu de l'eau Du noir de la nuit  
L'homme est venu seul dans la grotte face à l'océan...  
Je suis celui qui appelle  
Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans  
Je t'aime  
Je crie que je veux t'aimer, je t'aime  
J'aimerai quiconque entendra que je crie  
Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l'océan[...] »<sup>103</sup>.*

Selon la technique « des mains négatives », une main est posée sur la paroi, puis le pigment est appliqué, il en résulte l'empreinte négative lors du retrait de la main. Quel moyen a pu être employé ? Projection de poudre, tamponnage, vaporisation buccale ? En 1930, le spéléologue Norbert Casteret nomme les mains négatives, « les mains fantômes », préfigurant le paradoxe inhérent à ces empreintes, à la fois présentes par contact et absentes. *Là et non-là*. C'est cette survivance, selon Georges Didi-Huberman, qui leur confère toute leur puissance. Avec l'art pariétal, nous sommes au commencement du commencement, à l'origine et avant les débuts de l'histoire de l'art.

Des chaussettes sur le sol, encore empreintes de la chaleur de ses occupants, les souliers de Van Gogh aux lacets défaits vides et ouverts, les fils de laines abandonnés sur les ronces d'acier. Entre présence et absence, les traces renvoient à quelque chose qui était là. Elle exprime l'empreinte, en tant que réalité extérieure à elle-même et faire l'expérience de l'empreinte, renvoie à cette forme obtenue par pression, sur ou dans quelque chose par exemple empreindre et laisser une forme par la pression du corps sur une surface, des pas sur la neige, des traces suite au jaillissement des larmes. Ces réflexions amènent à penser l'empreinte au travers de l'élément de séparation, de la perte, de l'absence. Elles forment ce que Georges Didi-Huberman nomme la fonction critique et symptomale de l'empreinte.

---

<sup>103</sup> Marguerite Duras, Court métrage, *Les mains négatives*, 1979, Paris.

*« Pour qu'une empreinte de pas se produise en tant que processus, il faut que le pied s'enfonce dans le sable, que le marcheur soit là, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l'empreinte apparaisse en tant que résultat, il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s'éloigne vers d'autres empreintes à produire ailleurs ; dès lors, bien sûr, le marcheur n'est plus là. Dans cette double condition gisent sans doute la puissance et la fragilité mêlées de l'empreinte ».*<sup>104</sup>

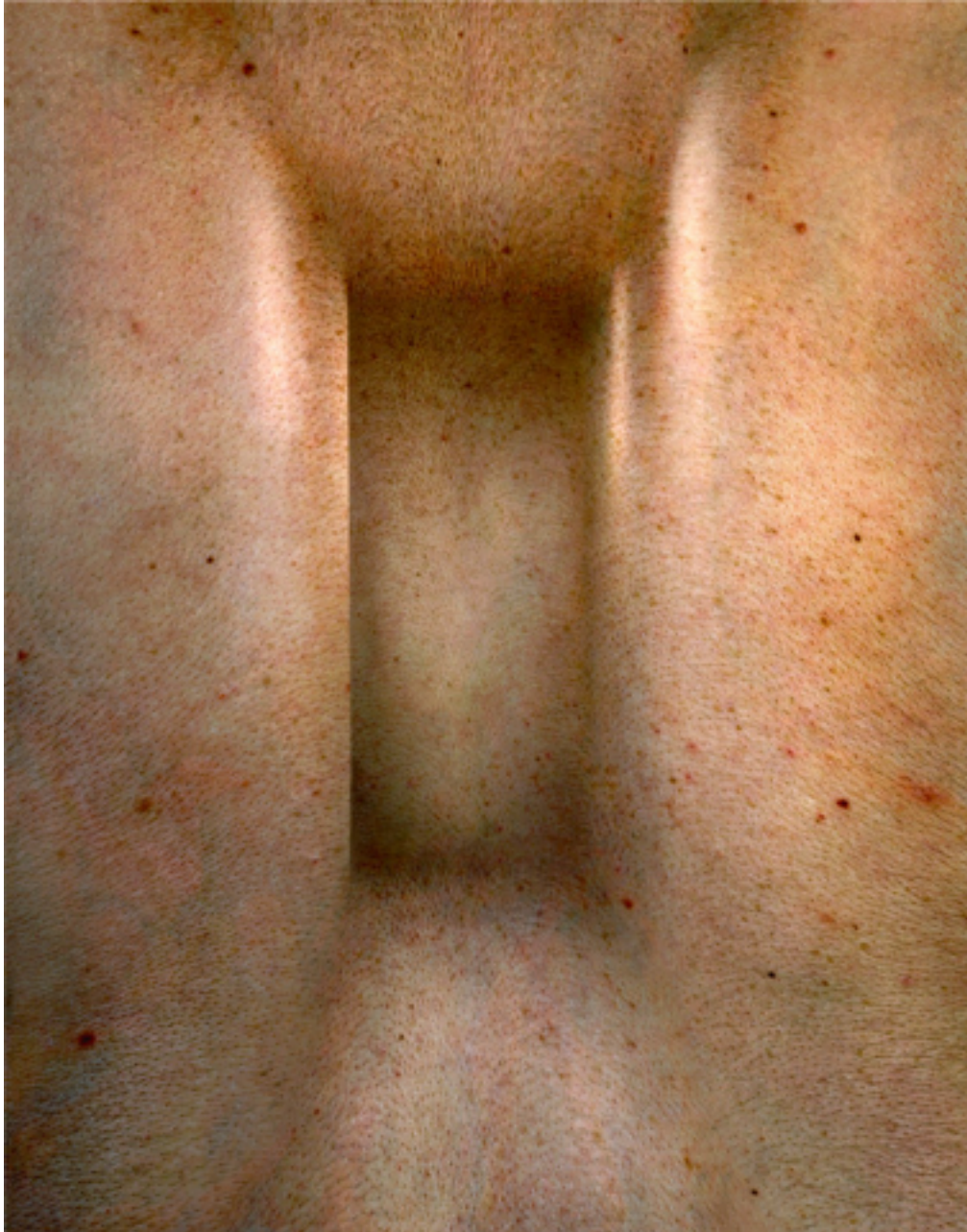
---

<sup>104</sup> Georges Didi-Huberman, *Ibid*, p.309.





4- *Il fegato di Piacenza* - Bronze - II ème siècle av. J.-C. - 60x126x76 cm



5- **Aziz + Cucher** - *Interior #*  
Série Interior - 1999-2000  
C. Print. 172,72x121,92 cm



6- **Berlinde De Bruyckere** - *Cripplewood*, 2012 – 2013  
Cire, époxy, fer, textile, corde, peinture, gypse, toiture  
626 (h) x 1002 x 1686 cm

« Regardons plus près de nous : l'action systématique des États européens en faveur de l'instruction obligatoire, qui se développe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, va de pair avec l'extension du service militaire et la prolétarisation. La lutte contre l'analphabétisme se confond ainsi avec le renforcement du contrôle des citoyens par le pouvoir. Car il faut que tous sachent lire pour que ce dernier puisse dire nul n'est censé ignorer la loi. »<sup>105</sup>

### CHAPITRE III - INCISION : LA COUPURE ÉCRITURE

Penser le geste de couper telle une écriture et donner un autre contour au terme *incision*. L'écriture renvoie à la gestuelle consistant à « couper », « gratter », « graver », « froter », « inciser », « écorcher », « tracer », « écrire », etc. « Comme si écrire voulait dire autre chose »<sup>106</sup> souligne Jacques Derrida.

Dans son livre dédié à CY Twombly, Roland Barthes rapporte les propos de l'artiste au sujet de l'écriture : « TW dit à sa manière que l'essence de l'écriture, ce n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit en la laissant traîner : un brouillis, presque une salissure, une négligence ».<sup>107</sup> Ainsi, les écritures de Twombly sont observées comme des « bribes de paresse, donc d'une élégance extrême ».<sup>108</sup> Avec Merleau-Ponty le geste, plus qu'un simple mouvement du corps, est *puissance d'exister*<sup>109</sup>. Il traduit notre façon de s'engager dans le monde. Merleau-Ponty parle du geste corporel comme d'une question, un jeté au monde. Le geste linguistique surgit quant à lui à la fois dans le monde et dans l'univers de la langue.

---

<sup>105</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, chap. XXVIII, Plon, Coll. Terre humaine, 1955, p.349, 350, In Jacques Derrida, *La Contre-Allée*, Édition La Quinzaine littéraire, 2009, p. 68.

<sup>106</sup> Jacques Derrida, Catherine Malabou, *La Contre-Allée*, Édition La Quinzaine littéraire, 2009, p. 72.

<sup>107</sup> Roland Barthes, *Cy Twombly*, Éditions du Seuil 2016, p.39.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard 1945, p. 156.

À « couper », « séparer », « partager », se rattache [*caro-carnis*] « chair », « viande », la chair, point limite entre nous et l'extériorité, se situe entre le dedans et le dehors. *Chair du corps, chair du monde*, « je » peut devenir Monde et le Monde devenir corps.

Si dans l'acception courante, l'écriture représente le langage formulé à travers un système de signes graphiques, Jacques Derrida écrit que « si l'on cesse d'entendre l'écriture en son sens étroit de notation linéaire et phonétique, on doit pouvoir dire que toute société capable de produire [...], pratique l'écriture en général. »<sup>110</sup>

En Chine, le mot « wen » indique aussi une pléthore d'autres sens.

*« Le mot wen signifie ensemble de traits, caractère simple d'écriture. Il s'applique aux veines des pierres et du bois, aux constellations, représentées par des traits reliant les étoiles, aux traces de pattes d'oiseau et de quadrupèdes sur le sol (la tradition chinoise veut que l'observation de ces traces ait suggéré l'invention de l'écriture), aux tatouages ou encore, par exemple, aux dessins qui ornent les carapaces de la tortue (...). Le terme wen a désigné, par extension, la littérature et la politesse des mœurs. Il a pour antonymes les mots wu (guerrier, militaire) et zhi (matière brute non encore polie ni ornée). »<sup>111</sup>*

L'hypothèse formulée par Claude Lévi-Strauss au sujet de l'écriture s'appuie sur l'étude des indiens Nambikwara au Brésil « petites bandes d'indigènes nomades qui sont parmi les plus primitifs qu'on puisse rencontrer dans le monde »<sup>112</sup>. Elle constituera un socle de réflexion pour identifier les enjeux liés à l'écriture.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, les traces laissées par les mutilations lors des rites de passage sont apparues comme des signes de visibilité signifiant l'agrégation de l'initié à la communauté. Dans la partie présente, nous souhaitons envisager ce qui se joue dans cette façon d'engager la peau comme surface d'expression et de visibilité au monde. Quel rapport peut être conçu entre la parole et l'écriture, le logos et la peau ? L'écriture participe-t-elle à l'exercice d'une forme de violence ?

---

<sup>110</sup> Jacques Derrida, Catherine Malabou, *Ibid*, p.75.

<sup>111</sup> Jacques Gernet, In Jacques Derrida, Catherine Malabou, *Ibid*, p. 73.

<sup>112</sup> Jacques Derrida, Catherine Malabou, *Ibid*, p.77.

Trois développements participent de cette réflexion. Tout d'abord, avec Claude Lévi-Strauss et Jacques Derrida, il s'agit d'interroger le lien existant entre le pouvoir de l'écriture et l'exercice de la violence.

Nous souhaitons souligner, en deuxième lieu, l'écriture dans son rapport à la loi. Ce sujet sera notamment mis en lumière par une création littéraire, sous la plume de Franz Kafka, avec la Nouvelle-fiction publiée en 1914, *La Colonie Pénitentiaire*.

Puis, nous orienterons ce sujet de, l'écriture du désir, à l'écriture de l'intime. Nous avons choisi d'illustrer ce propos avec une œuvre cinématographique de Peter Greenaway *The Pillow Book*, présenté au festival de Cannes en 1996 et la Performance artistique de l'artiste plasticienne Marion Laval-Jeantet, mise en œuvre en 2011, *Que le Cheval vive en moi*.

## **1. ECRITURE ET VIOLENCE**

Nous proposons de croiser une hypothèse émise par Claude Lévi-Strauss, publiée dans son livre *Tristes Tropiques* en 1955 et le sujet du *Pharmakon* de Platon, interprété par Jacques Derrida dans l'article *La Pharmacie de Platon*. Il parût en 1968, au sein de la revue *Tel Quel* animée par Philippe Sollers et fut republié dans l'essai *La Dissémination*, en 1972. De leurs propos découlent deux façons d'envisager le pouvoir de l'écriture dans son rapport à la parole.

### **1.1 L'écriture dérive de la parole**

Le récit de Claude Lévi-Strauss pose l'enjeu lié à l'écriture. En 1948, l'ethnologue et anthropologue étudie une population habitant le nord-ouest du Mato-Grosso au Brésil, les Nambikwara. L'observation de ce peuple fera l'objet d'une de ses thèses, *La Vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara*, et trouvera un prolongement dans *Tristes Tropiques*. Fait important, les Nambikwara ne savent ni écrire ni dessiner. Pourtant lorsque Claude Lévi-Strauss leur distribue du papier et des crayons, il les perçoit en train d'écrire ou du



moins *de tracer des lignes horizontales ondulées*.<sup>113</sup> Il comprend qu'ils cherchent à l'imiter dans son usage du crayon ; mais *le chef de bande voyait plus loin. Seul, sans doute, il avait compris la fonction de l'écriture*.<sup>114</sup> Une autre forme de communication s'instaure alors entre l'ethnologue et le chef mais aussi entre le chef et *tout son monde*<sup>115</sup>. Aux questions posées par Claude Lévi-Strauss, le chef répond « en traçant des lignes sinueuses et me (à Lévi-Strauss) les présente, comme si je devais lire sa réponse. Lui-même est à moitié dupe de sa comédie ; à chaque fois que sa main achève une ligne, il l'examine anxieusement comme si la signification devait en jaillir. »<sup>116</sup> L'ethnologue joue le jeu et feint de comprendre, d'autant plus que l'explication verbale du chef suit son écrit de près. En présence des autres membres de la tribu, le chef exhibe une feuille *couverte de lignes* et simule de lire et de chercher le nom des cadeaux qui ont fait l'objet d'un échange entre le groupe et l'ethnologue. Par cet artifice, il s'octroie une relation privilégiée avec le blanc et étonne ses compagnons.

Il est entendu que nous ne sommes pas face à une *vraie écriture*, l'écriture est factice mais elle a emprunté aux symboles de représentation de l'écriture. Le chef ne détient pas ce savoir-écrire mais il renverse son ignorance par la feinte. Il passe d'un langage oral à un langage graphique, perçu par Claude Lévi-Strauss comme une technique *d'oppression*.

Les faits sont interprétés dans la direction du pouvoir exercé par l'écriture selon l'hypothèse suivante :

« [...] Si mon hypothèse est exacte, il faut admettre que la fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement. L'emploi de l'écriture à des fins désintéressées, en vue de tirer des satisfactions intellectuelles et esthétiques, est un résultat secondaire, même s'il ne se réduit pas le plus souvent à un moyen pour renforcer, justifier ou dissimuler l'autre. »<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Éditions Plon, 1955, p.349-350, In Jacques Derrida, Catherine Malabou, *Ibid*, p.68.

<sup>114</sup> *Ibid*.

<sup>115</sup> *Ibid*.

<sup>116</sup> *Ibid*.

<sup>117</sup> *Ibid*, Claude Lévi-Strauss p.354.

Lévi-Strauss pose ainsi la fonction de l'écriture et adresse une critique à l'ethnocentrisme et à l'Occident dans son rapport à l'autre. « L'exploitation de l'homme par l'homme est le fait des cultures écrivantes de type occidental »<sup>118</sup> dit-il.

Ce récit amène Claude Lévi-Strauss à concevoir l'écriture de deux façons : elle est un instrument de pouvoir et se laisse percevoir de manière soudaine, extérieure. L'écriture vient du dehors, elle est une dérive de la parole.

Ce point n'est pas partagé par Jacques Derrida qui propose avec le concept *d'archi-écriture*, l'idée que l'écriture ne vienne pas après la parole mais qu'au contraire elle soit originaire et en ce sens, la précède. Par cette approche, il remet en question toute une pensée issue de la philosophie occidentale et unanimement admise.

## 1.2 L'écriture précède la parole

Le Discours du *Pharmakon* s'inscrit dans le dialogue du Phèdre de Platon, alors que Socrate et Phèdre dialoguent sur la question de l'amour posée par Lysias.

En 1968, Jacques Derrida propose une nouvelle lecture et traduction du contenu du Phèdre en publiant l'article *La Pharmacie de Platon*. Dès la première phrase, l'ambiguïté du *pharmakon* est posée : « Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu »<sup>119</sup>. De fait, le *pharmakon* est un terme *indécidable*, dans la mesure où la polysémie du mot rend impossible d'en démontrer le sens, plusieurs lectures du mot étant alors juxtaposables. *L'indécidabilité* appartient à la *déconstruction derridienne*, que le philosophe joue à utiliser pour montrer le rôle déstabilisateur de ces termes lorsqu'ils sont employés dans des textes philosophiques.

Nous souhaitons envisager l'analyse du *Pharmakon* par Jacques Derrida dans son rapport à la parole et au pouvoir.

---

<sup>118</sup> *Ibid*, Claude Lévi-Strauss, p.176-177, In Jacques Derrida, Catherine Malabou, *Ibid*, p.71.

<sup>119</sup> Jacques Derrida, *La dissémination*, Éditions du Seuil, 1972, p.71.



Socrate se saisit des propos échangés avec Phèdre pour questionner l'écriture. Afin de renforcer l'ambiguïté de la question, Socrate en délègue la réponse au Dieu égyptien Thot, qui inventa la numération et le calcul, la géométrie et l'astronomie, le trictrac et les dés et enfin l'écriture. Dans la tradition égyptienne, les hiéroglyphes représentent la transmission d'un savoir d'origine divine par l'écriture. Thot, Dieu égyptien de l'écriture, est aussi le Dieu de la mort. En tant que Dieu de l'Arithmétique, Thot s'appuie aussi sur les sciences occultes, l'astrologie, l'alchimie. Toutes ces facettes font de lui un Dieu de la médecine. Arrêtons-nous quelques instants dans ce face à face entre le dieu-roi Thamous, régnant alors sur la ville de Thèbes en Égypte et le Dieu de l'écriture. Thot présente au roi les arts qu'il a inventé et plus particulièrement l'écriture, comme un vassal soumettrait un présent à l'appréciation de son souverain. Voici la traduction donnée par Derrida :

*« Voici, ô Roi, dit Theuth, une connaissance (to mathema) qui aura pour effet de rendre les Egyptiens plus instruits et plus capables de se remémorer (sophôterous kai mnemonikôterous) : mémoire aussi bien qu'instruction ont trouvé leur remède (pharmakon). Et le roi de répliquer : « Incomparable maître ès arts, ô Theuth (0 tekhnikôtatè Theuth), autre est l'homme qui est capable de donner le jour à l'institution d'un art ; autre celui qui l'est d'apprécier ce que cet art comporte de préjudice ou d'utilité pour les hommes qui devront en faire usage. À cette heure, voici qu'en ta qualité de père des caractères de l'écriture (pater ôn grammátôn), tu leur as, par complaisance pour eux, attribué tout le contraire (tounantion) de leurs véritables effets ! Car cette connaissance aura, pour résultat, chez ceux qui l'auront acquise, de rendre leurs âmes oublieuses, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire (lethen men en psuchais parexei mnêmes amélétésiâ) : mettant en effet leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères (dia pistin graphês exothen up'allotriôn tupôn), non du dedans et grâce à eux-mêmes qu'ils se remémoreront les choses (ouk endothen autous up'autôn anamimneskomenous). Ce n'est donc pas pour la mémoire, c'est pour la remémoration que tu as découvert un remède (oukoun mnêmes, alla upomneseôs, pharmakon eures). Quant à l'instruction (Sophias dê), c'en est la semblance (doxan) que tu procures à tes élèves, et non point la réalité (aletheian): lorsqu'en effet avec ton aide ils regorgeront de connaissances sans avoir reçu d'enseignement, ils sembleront être bons à juger de mille choses, au lieu que la plupart du temps ils sont dénués de tout jugement; et ils seront en outre insupportables, parce qu'ils seront des semblants d'hommes instruits (doxosophoi) au lieu d'être des hommes instruits (anti sophôn)! »<sup>120</sup>.*

---

<sup>120</sup> Platon, *Le Phèdre*, 274e-275b, trad. Budé, In Jacques Derrida, *Ibid*, p.93, puis 126-127.

Le jeu du mot *pharmakon*<sup>121</sup> est d'être pris dans un ensemble de fils et de significations dénoués par Jacques Derrida. Thot, fait l'éloge de l'écriture, il souhaite convaincre Thamous et utilise le vocabulaire de *remède* à son sujet. Une incursion dans la racine indo européenne [*med*], situe le terme dans le champ du « *donner soin à* » avec [*medari*] [*medicare*] qui renvoient à l'acte de soigner et au *remède* avec [*medicamentum*]. Thot présente l'écriture, telle une médecine bénéfique. L'écriture accroît le savoir, diminue l'oubli. L'emploi du terme *remède* lui permet de bénéficier de l'image rationnelle du médecin et de faire de lui ni un sorcier, ni un producteur de magie, mais un homme de pensée.

### **L'écriture est trompeuse**

Mais dans sa réponse, le roi inverse la formulation. L'écriture n'est pas un remède pour la mémoire ou le savoir, elle en revêt juste l'apparence, telle une imitation. L'écriture « *répète* » « *en répétant* » le signe et effectue de ce fait « *une mauvaise répétition* ». « *La bonne répétition* » consisterait à répéter « *l'Idée* », « *le répété* ». Ce type de répétition engendre la mort et non la vie. De ce fait, l'écriture est trompeuse.

Elle ne permet pas la remémoration mais installe une mémoire nommée par Platon hypomnésis. L'écriture n'est en fait que *le supplément* visible de la mémoire. De même, dans la tradition égyptienne, Thot devient le suppléant du Dieu Rê à sa demande et le remplace pendant son absence. Ainsi, naquit la lune et la lumière de nuit pour suppléer au soleil et à la lumière du jour. À ce moment-là, l'écriture prend le statut de *supplément à la parole*. Lorsqu'elle supplée à la mémoire, l'écriture génère l'oubli. Au lieu d'accroître le savoir, elle le réduit. D'abord donnée comme *suppléant* visible de la mémoire, l'écriture s'avère être nuisible pour le dedans invisible, la mémoire et la vérité. À l'inverse, la cigüe (pharmakon pris par Socrate) d'abord perçue comme étant nuisible, est bienfaisante en tant que remède pour l'âme. Aussi, les formes de notre savoir ne peuvent être reçues de l'extérieur mais de l'intérieur de nous-mêmes.

---

<sup>121</sup> Jacques Derrida cite l'étymologie présumée de pharmakon/pharmakos, extrait du dictionnaire étymologique de la langue grecque de E. Boisacq. « Pharmakon : charme, philtre, drogue, remède, poison. Pharmakos : magicien, sorcier, empoisonneur ; celui que l'on immole en expiation des fautes d'une ville (cf. Hipponax ; Aristophane), d'où scélérat.

## La violence est déjà une écriture

Cette pensée intérieure et *première* s'exprime par le langage, la parole *vive*. L'écriture en est par contre, la dernière expression, telle une *lettre morte*. Cette perception place la parole dans une présence authentique de témoin de la vérité. À l'opposé, se situe l'écriture. À la manière d'une dictée, elle ne représente qu'une copie de la parole. Dans cette interprétation, l'écriture se situe en dehors, à l'image du rite du *pharmakos*.

Derrida mentionne une autre interprétation au terme *pharmakos*. L'étymologie du mot *pharmakos* évoque aussi le rite du *pharmakos* ou *bouc émissaire*. Pendant la Grèce antique, afin de purifier la cité et extraire le mal en dedans, dehors, les athéniens accomplissaient ce rite. Les personnes élues au sacrifice, figures du maudit, recevaient toutes les projections négatives de la société. Leur mise à mort purgeait alors la société des mauvaises passions.

« À Athènes, deux hommes étaient expulsés afin de purifier la cité. Cela se passait aux Thargélies, un homme était expulsé pour les hommes, un autre pour les femmes ». <sup>122</sup>

Derrida observe que la pratique du rite du *Pharmakos* avait lieu à date fixe à Abdère, en Thrace, à Marseille et tous les ans à Athènes, le sixième jour des Thargélies. Or, ce jour correspond aussi au jour de naissance de Socrate. Il en déduit que plus qu'un procès fait à l'encontre des sophistes, le texte de Platon effectue un *contre-procès* à la mémoire de Socrate.

De même que Socrate meurt après avoir bu la cigüe, Derrida s'interroge sur l'impact du *Pharmakon* consommé par l'Occident et le place ainsi en position d'effet. Selon Derrida, le caractère *indécidable* du *Pharmakon* affecte les politiques et les sociétés occidentales. Il rappelle que notre civilisation s'est construite autour d'une représentation, avec les personnages de Jésus et de Socrate n'utilisant pas l'écriture mais la parole. Dans cette perception, l'écriture devient un moyen de communication de la parole dont elle permet l'extension et en ce sens occupe un statut secondaire ou *supplémentaire* par rapport à cette

---

<sup>122</sup> Jacques Derrida, *Ibid*, p.149.

parole directe et authentique. Jacques Derrida renverse le rapport de subordination entre parole et écriture.

Spécialiste de la Grèce antique, Jean-Pierre Vernant effectue un lien entre la place prise par la parole et une modification dans le changement social de l'écriture. Au Proche-Orient, l'écriture est le privilège d'une caste, celle des scribes. Par l'écriture, l'Administration Royale comptabilise, archive, contrôle et de la sorte exerce son pouvoir. Dans la Grèce antique, au lieu d'être un privilège, l'écriture devient « Chose commune » à tous les citoyens. Cette façon d'envisager l'écriture en lui conférant un autre statut social aura des répercussions fondamentales au niveau du développement intellectuel de l'occident. L'écriture ne se pense pas de la place du roi ou du divin mais de celle de « la Chose commune ».

*« Selon un schème qui dominera toute la philosophie occidentale, une bonne écriture (naturelle, vivante, savante, intelligible, intérieure, parlante) est opposée à une mauvaise écriture (artificieuse, moribonde, ignorante, sensible, extérieure, muette). Et la bonne ne peut être désignée que dans la métaphore de la mauvaise. La métaphoricité est la logique de la contamination et la contamination de la logique. La mauvaise écriture est, à la bonne, comme un modèle de désignation linguistique et un simulacre d'essence. [...] on pourra dire que la philosophie s'est jouée dans le jeu de deux écritures. Alors même qu'elle ne voulait distinguer qu'entre parole et écriture ».*<sup>123</sup>

Jacques Derrida partage l'analyse de Claude Lévi-Strauss lorsqu'il lie le pouvoir de l'écriture à l'exercice de la violence. Mais il se dissocie de l'idée commune selon laquelle l'écriture dérive de la parole qu'elle supplée. L'écriture ne dérive pas de la parole, elle se tient en amont du langage. Aussi, la violence ne vient pas du dehors. Elle est « *violence origininaire d'un langage qui est toujours déjà une écriture.* »<sup>124</sup> L'écriture se dépose dans la matière sensible et s'affirme comme *un reste, un déchet*, elle « est une marque qui reste, qui ne s'épuise pas dans le présent de son inscription et qui peut donner lieu à une itération en l'absence et au-delà de la présence du sujet ».<sup>125</sup> Elle s'inscrit dans ce qui est

---

<sup>123</sup> Jacques Derrida, *Ibid*, p.172.

<sup>124</sup> Jacques Derrida, Catherine Malabou, *La Contre-Allée*, Édition La Quinzaine littéraire, 2009, p.76.

<sup>125</sup> Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Édition de Minuit, 1972, p.377.

analysé par Derrida comme une forme de *résistance* de l'écriture, qui nécessite d'être de ce fait traduite, comme le fut la Pierre de Rosette. C'est là, la seconde caractéristique de l'écriture, qui est d'être *Dissémination*, ses lettres étant devenues illisibles donc incompréhensibles dans le champ de la parole vivante.

## 2. L'ÉCRITURE ET LA LOI

Franz Kafka – *La colonie pénitentiaire* – Éditions Folio- 1972

Franz Kafka écrit la nouvelle *La Colonie Pénitentiaire* en 1917, elle sera publiée deux années plus tard. Trois protagonistes principaux s'inscrivent dans cette nouvelle : l'officier, le condamné, le visiteur. La scène se passe dans un bagne situé sur une île. L'officier est chargé de rendre la justice au moyen d'une machine exécutant le jugement. La machine est constituée de trois parties : en bas se situe le lit, en haut la dessinatrice, au milieu la herse. Sa forme est à taille humaine. Il en explique le fonctionnement au voyageur. La machine incise et écrit dans le corps du condamné le commandement qu'il a enfreint, jusqu'à ce que mort s'en suive. Le verdict est appliqué par une herse à aiguilles irriguées d'eau. Lors de sa mise en route, la machine aux aiguilles acérées procède à une chorégraphie sur la peau du condamné. Ce sont les aiguilles de la machine qui inscrivent le texte de la sentence sur le corps du condamné. L'opération a lieu à partir des dessins réalisés par l'ancien commandant de l'île, sur papier. Ils constituent le bien le plus précieux de l'officier. La machine fut aussi prescrite par l'ancien commandant.

Le rapport entre l'écriture et la loi, pensé par Claude Lévi-Strauss trouvent une application dans la fiction de Kafka. « [...] *il faut que tous sachent lire pour que ce dernier [le pouvoir] puisse dire : nul n'est censé ignorer la loi.* »<sup>126</sup>

*Notre sentence n'est pas sévère. On grave simplement à l'aide de la herse le paragraphe violé sur la peau du coupable. On va écrire par exemple sur le corps du condamné- et l'officier indiquait l'homme : 'Respecte ton supérieur.'*<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, chap. XXVIII, Plon, Coll. Terre humaine, 1955, p.349, 350, In Jacques Derrida, *La Contre-Allée*, Édition La Quinzaine littéraire, 2009, p. 68.

<sup>127</sup> *Ibid*, p.14.

Le voyageur questionne l'officier, le condamné « *connait-il la sentence ? - Non, dit l'officier. Et il allait poursuivre immédiatement ses explications quand le voyageur l'interrompit : - Il ne connait pas sa sentence ? - Non, répéta l'officier en s'arrêtant un instant comme pour permettre au voyageur de motiver plus précisément sa question.* »<sup>128</sup>

Dans son article *Pascale Casanova – Kafka en colère*, Federico Tarragoni émet l'idée selon laquelle le voyageur symbolise l'intellectuel occidental incapable d'autocritique qui ne fera rien pour suspendre la machine à tuer et la *machinerie judiciaire infernale*.<sup>129</sup> Pour le voyageur, les raisons invoquées par l'officier sont insaisissables. « [...] Il ignore donc aussi ce qu'on a fait pour sa défense ? Il n'a pas eu l'occasion de se défendre » répond l'officier. Le propos pose la question de l'illusion en une justice juste, une illusion nécessaire à l'ordre social ? D'après Pascal, le peuple obéit aux coutumes et aux lois parce qu'il les croit juste.

Kafka ajoute un jeu de scène à la réponse de l'officier « en regardant ailleurs, comme s'il se parlait à lui-même et qu'il ne voulût pas humilier le voyageur en lui exposant des choses naturelles ». L'officier semble savoir que l'exécution de la loi nécessitant l'inscription et l'entame dans le corps du condamné ne peut être comprise par le voyageur. De l'avis de l'officier, quelle qu'elle soit, « la faute est toujours certaine »<sup>130</sup>. Aussi, celui qui est condamné découvre sa sentence par les inscriptions qui pénètrent dans son corps. Le texte n'est pas sans nous rappeler que l'exercice du pouvoir, selon Machiavel, exclut la morale.

Franz Kafka est pragois de langue allemande et de confession juive. La ville de Prague aura une importance particulière dans la vie de Kafka. Capitale de la Bohême, Prague est alors peuplée d'Allemands (les Sudètes), coupés de l'Allemagne depuis deux siècles. Au sein de cette population, les juifs exercent tel le père de Kafka, une profession commerciale ou libérale et sont soumis à des mesures vexatoires et discriminantes. Il laisse dans ses écrits les traces peut être prémonitoires, de ses tourments. Pendant la deuxième guerre mondiale, ses trois sœurs seront déportées à Auschwitz. Ces ouvrages laissent les

---

<sup>128</sup> Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire et autres récits*, Éditions Folio 1972, pp.16-17.

<sup>129</sup> « Pascale Casanova, *Kafka en colère* », Éditions du Seuil, 2001, p. 277, In Federico Tarragoni, « Kafka en colère. Paris, Seuil, 2011 », *Revue Raisons politiques*, 2015/2, N°58, pp.122-125.

<sup>130</sup> *Ibid*, p.18.

traces de cette identité en tant que tchèque germanophone, en tant que fils avec des relations conflictuelles avec son père. Dans *La Colonie Pénitentiaire*, nous pourrions mettre en parallèle l'image de son père et celle de l'ancien commandant créateur de la machine. Ils incarnent un rapport de transcendance et posent la question du Verbe dans la chair.

Chair, écriture, loi, le propos est celui de l'écriture inscrite dans la chair avec « *Le verbe se fait chair* ». Dans la théologie chrétienne, Jean appelle Jésus le Verbe, c'est-à-dire, le logos en grec, la parole de Dieu. Jean François Lyotard fait allusion à l'enfance et à cette loi première qui s'inscrit dans notre corps « *comme une touche* », lorsque le « *je* » de l'enfant n'est pas encore formé. « *Quand me vient la loi, avec le moi et le langage, il est trop tard. Les choses auront déjà pris un tour... L'esthétique concerne cette touche première qui m'a touché quand je n'y étais pas.* »<sup>131</sup>

Selon Federico Tarragoni, Kafka invite le lecteur à être une force critique vis-à-vis de la doxa et ainsi à exister en s'engageant dans une situation physique et sociale qui devient son point de vue du monde.

L'œuvre *-Ligne de 250 cm tatouée sur six personnes-* réalisée en 1999, par l'artiste espagnol Santiago Sierra, permet d'appréhender toute la complexité de cette notion de résistance dans le domaine artistique. (Illustration 7) Le travail de Santiago montre le dos de six jeunes-hommes sans emploi ayant accepté de se faire tatouer une ligne dans le dos, en échange de 30 dollars. Au total, la ligne mesure 250 cm. En jouant la logique de domination du système capitaliste, Santiago s'attribue lui-même le rôle d'opresseur et se pose comme puissance souveraine et s'inscrit dans une esthétique radicale et critique, à la manière kafkaïenne.

Par l'écriture du désir et l'écriture de l'intime, nous souhaitons aborder deux autres formes de relation à l'inscription dans le corps.

---

<sup>131</sup> Jean-François Lyotard, *La Prescription*, 1991, In *Revue Des Grecs*, No. 1/2, Presses Universitaires de France, 1991, p.242.

### 3. L'ÉCRITURE DU DÉSIR

Peter Greenaway – *The Pillow Book* – 1996 – 121 mn

Le film de Peter Greenaway devait se nommer « *26 - Facts about Flesh and Ink* »<sup>132</sup>, l'intention du réalisateur se projetait alors sur les vingt-six lettres de l'alphabet. Lorsqu'il est présenté à Cannes en 1996, le film prend le nom de « *The Pillow Book* »<sup>133</sup> et s'inscrit ainsi d'emblée dans la thématique du Livre sur lequel se trace l'écriture du désir. (Illustration 8)

#### Synopsis

Nagiko, fille d'un écrivain naît en 1972 à Kyoto. À chacun de ses anniversaires, son père calligraphie sur le visage de l'enfant une phrase de bonheur et signe son écrit sur la nuque de l'enfant. Le spectateur perçoit cette scène au travers d'un miroir. Ce rituel évoque le mythe d'un Dieu modelant avec la terre d'argile les créatures humaines. Il inscrit les yeux, la bouche, le sexe, un nom et s'il est satisfait de sa création, il la signe de son nom et par un souffle lui donne vie.

1976 – Nagiko a quatre ans, sa tante lui lit le livre *Notes de Chevet* écrit par Sei Shonagon, il y a près de mille ans. Sei Shonagon porte aussi le prénom de Nagiko. Elle lui dit : « lorsque tu auras 28 ans, ce livre aura exactement 1000 ans. Pense à cela. »

1979 – Pour ses sept ans, son père effectue le même rituel de l'écriture sur son visage puis se retire. Laissant légèrement coulissé la cloison, Nagiko assiste à une scène dans laquelle son père sodomisé reçoit de l'argent de la part d'un éditeur.

1989 – Son père refuse d'écrire sur le visage de Nagiko, devenue une femme. Son mariage est organisé par son père, elle épouse le neveu de l'éditeur. Le jour de son anniversaire,

---

<sup>132</sup> La traduction en français correspond à : « *26 - Des faits à propos de chair et d'encre* ».

<sup>133</sup> La traduction en français de *Pillow* étant oreiller, nous proposons le titre : « *Le Livre du désir* ».



Nagiko demande à son mari d'écrire sur son visage. Ce qu'il refuse parce que « c'est quelque chose d'infantile ».

1992 – Nagiko a 20 ans mais ne partage pas les mêmes goûts que son mari. Ils se disputent, son époux est en colère après avoir trouvé les carnets d'écriture de Nagiko. Il brûle ses journaux, tout l'appartement prend feu. Elle s'enfuit à Hong Kong, effectuant d'abord un travail de « plonge » dans la restauration puis travaille comme modèle dans la mode. Elle choisit alors des amants calligraphes, son corps se couvre d'écriture. Puis, Nagiko rencontre un jeune poète-traducteur - Jérôme - qui l'incite à calligraphier elle-même sur les corps de ses amants. Les calligraphies sont photographiées par Hoki, un photographe japonais, amoureux de la jeune-fille et envoyées à l'éditeur de Hong Kong de manière anonyme, afin qu'il publie ses écritures. Elle reçoit un refus de sa part Elle ne sait pas à ce moment-là qu'il s'agit de l'éditeur de son père. En voulant le séduire, dans son lieu d'édition, Nagiko découvre que l'homme est l'éditeur qui a humilié son père et qu'il est homosexuel. Son amant est Jérôme.

L'histoire prend alors la tournure de la vengeance. Nagiko séduit Jérôme et en tombe amoureuse. Sa peau devient le support de son inspiration. Deux choses lui procurent du plaisir dans la vie : « l'excitation de la chair et l'excitation de la littérature. Le corps et le texte. » Jérôme propose à Nagiko d'écrire sur son corps afin de convaincre l'éditeur. C'est ainsi le premier des treize livres qui est réalisé sur le torse de Jérôme, retranscrit par les secrétaires de l'éditeur. Jérôme est informé par le photographe que d'autres livres sont calligraphiés sur les corps d'autres amants. Jaloux, Jérôme veut feindre une tentative de suicide en associant des somnifères à de l'encre. Le mélange lui sera fatal. Nagiko le croyant juste endormi écrit un poème d'amour sur le corps de Jérôme. Obsèques de Jérôme. L'éditeur renseigné par le photographe fait exhumer le corps de Jérôme, conserve sa peau écrite pour fabriquer le livre de Jérôme et le garde telle une relique sacrée. Nagiko continue à envoyer les corps calligraphiés à l'éditeur, jusqu'au treizième livre, le livre de la mort. L'éditeur donne au porteur du treizième livre, un lutteur sumo, le livre de Jérôme, avant d'avoir sa gorge tranchée.

2000- Nagiko a vingt-huit ans et sa fille un an. Elle peint alors sur le visage de l'enfant la phrase de félicité. Elle reçoit le livre de Jérôme en cadeau.

### **Propos**

En filigrane dans ce film, écriture et sexualité s'entremêlent, le charnel et le spirituel tout autant. Nagiko s'initie à la calligraphie par son père. Lorsqu'elle sera adulte, elle instaure - telle une nécessité intérieure - un rituel de l'écriture de son nom sur son corps. En deuxième aspect, Nagiko visualise son père se donnant à l'éditeur, elle a alors quatre ans. Est-il préférable - dit-elle - de prendre « un bon amant et mauvais calligraphe ou un mauvais amant et bon calligraphe » ? Elle choisit la deuxième option. Une scène montre Nagiko, avec une feuille calligraphiée qu'elle colle sur sa poitrine. Mais, la magie du rituel qui s'opérait avec son père ne se répète pas. La conjonction de deux rencontres, celle de l'éditeur qui refusa d'éditer les textes de son père et celle de Jérôme - amant de l'éditeur - amène Nagiko à manier elle-même le pinceau et l'écriture sur d'autres corps. Par cette nouvelle posture, elle assouvit sa vengeance - celle de son père -, par la mise à mort de l'éditeur et laisse son désir s'exprimer. Les corps de ses amants deviennent alors le lieu de transmission de la graphie héritée de son père.

La civilisation chinoise est une civilisation de l'écriture. Cette écriture orientale ne se conçoit pas telle une lettre de l'alphabet mais comme un idéogramme contenant plusieurs significations, plusieurs sons, dont la combinaison et l'alliance est créatrice de sens au contact des autres signes. Roland Barthes montre toute l'importance de l'identité du trait dans cette civilisation de l'idéogramme. Il l'analyse notamment au travers du travail artistique d'André Masson, lorsque ce dernier aborde sa période asiatique (1950-1959), nommée textuelle par Roland Barthes. Le sémiologue souligne alors l'aspect fondamental du trait dessiné et écrit, à mettre en lien avec « la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans le corps qui bat (qui jouit) ». <sup>134</sup> Il s'agit d'un trait qui contient l'origine et « le présent perpétuel de tout tracé. » <sup>135</sup> Roland Barthes est fasciné par les peintres de

---

<sup>134</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus- Essais critiques III*, Éditions du Seuil, 1982, p.143

<sup>135</sup> *Ibid*

l'entre-deux tels que Cy Twombly, André Masson, qui établissent un « inter-texte » c'est-à-dire circulent entre plusieurs textes : le leur (au niveau de leur peinture, leurs gestes, leurs instruments...) et celui d'autres écritures picturales, dans le cas d'André Masson, l'idéographie chinoise sous forme de références et de citations. Dans son étude sur le Japon, « Empire des sens », s'inscrivent parallèlement l'écriture de l'orient et celle de l'Occident, non pour les opposer mais les rapprocher. Ses observations sont à mettre en lien avec le film de Peter Greenaway, notamment lorsqu'il affirme la prépondérance du geste physique et sensuel qui forme le signe dans la civilisation asiatique. Dans la culture occidentale, poursuit-il, l'écriture est posée comme la « transcription » du langage articulé. Ce que communique l'écriture d'André Masson, « ce ne sont pas des comptes, une raison », mais « un désir ».<sup>136</sup>

Si Nagiko est, dès le début du film, le support de l'écriture de son père ; le spectateur devient lui aussi un support-parchemin sur lequel s'imprime le texte calligraphié qui défile en permanence devant ses yeux. La construction du film, le rythme du montage semblent viser à inciser et inscrire l'image en nous. Durant tout le film, l'écriture chinoise est omniprésente. Les calligraphies se donnent à voir sur le visage et le corps de Nagiko ou sur celui de ses amants. Elles existent aussi par le défilement incessant d'idéogrammes sur fond d'écran. « La jouissance passe par l'image, voilà la grande mutation »<sup>137</sup> écrit Roland Barthes. Les écrits portés par le pinceau de Nagiko sur les corps figurent sur l'écran comme des énigmes. Le langage écrit signifie quelque chose mais quoi ? Le spectateur occidental n'a pas de clef de compréhension lui permettant d'interpréter les idéogrammes, mais il est témoin de la puissance des messages livrés sur les corps, notamment de la force du dernier message écrit sur le treizième corps et l'annonce de la mise à mort à laquelle se soumet l'éditeur. Le psychanalyste Nestor Alberto Braunstein évoque une écriture du désir qui anime le pinceau de Nagiko. « Notre corps inscrit un message provenant du désir de l'autre ... mais nous ne le savons pas et, quand bien même ce serait le cas, nous ne

---

<sup>136</sup> *Ibid*

<sup>137</sup> Roland Barthes, *La chambre claire- Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.182.

saurions comment le lire. »<sup>138</sup> Peter Greenaway évoque au sujet du pinceau « un objet sensuel inévitablement semblable à un pénis »<sup>139</sup>.

Les effets de superposition des plans du film donnent à voir une matière qui n'est pas sans rappeler que Greenaway a été peintre avant de réaliser des films. Fil de chaîne, fil de trame, Greenaway joue sur la prégnance et la richesse des images et des sons qui saturent l'espace filmique et demeurent présents tel un palimpseste. Parfois traités sur le mode de l'incrustation comme le ferait un tatouage sur la peau, ils existent aussi parfois sur le mode de l'effacement. « L'histoire du Livre est l'histoire de son effacement [...] écrit Marc-Alain Ouaknin. Effacement particulier qui n'est pas nécessairement effacement du texte puisque – paradoxe – cet effacement a lieu par l'ajout de paroles, de textes supplémentaires [...]. »<sup>140</sup>

D'ailleurs, la question du Livre pourrait aussi être envisagée au travers du personnage joué par Jérôme. Le spectateur déduit de la fin du film que Jérôme est le père de la fille de Nagiko. Dans les premiers scénarios du film, Jérôme mourait plus tôt, en 1997 et de ce fait ne pouvait être le père de l'enfant. Or, ce choix pourrait être mis en parallèle avec le personnage biblique qu'est Saint Jérôme, le traducteur de la bible.

Poursuivons sur ce sujet du désir avec le travail artistique de Marion Laval-Jeantet axé sur la relation de l'homme à l'animal.

#### 4. L'ÉCRITURE DE L'INTIME

Marion Laval-Jeantet - « *Que le Cheval vive en Moi* » - Performance – 2011

La performance *Que le Cheval vive en Moi*, préparée par Marion Laval-Jeantet et Benoit

---

<sup>138</sup> Nestor Alberto Braunstein, « *The Pillow Book Peter Greenaway et la psychanalyse* », In *Depuis Freud, après Lacan. Déconstruction dans la psychanalyse*, 2008, p.207.

<sup>139</sup> Nestor Alberto Braunstein, *Ibid*, p.208.

<sup>140</sup> Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre Brûlé- Philosophie du Talmud*, Éditions du Seuil 1994, p.16.

Mangin s'est tenue le 22 février 2011, à la galerie kapelica à Ljubljana. (Illustration 9) L'intitulé laisse apparaître le geste d'inoculation du sang de cheval, à l'artiste. Benoit Mangin injecte à Marion Laval - Jeantet *le sang compatibilisé*. Le projet artistique, au-delà du fait d'être une critique de l'anthropocentrisme actuel, exprime un désir profond d'appréhender l'essence animale, en l'occurrence celle du cheval, afin d'en ressentir avec conscience la présence étrange dans son propre corps. L'enjeu est d'être en empathie et d'entrer en communication avec l'animal, tout en donnant une visibilité au geste.

Ce geste d'hybridation entre l'animal et l'humain inscrit les deux artistes dans le Bio-art. Au travers de ce mouvement né à partir des années 80, les artistes utilisent des biotechnologies - notamment des techniques de manipulation génétique - en vue de modifier le vivant. Parmi les artistes procédant à une intervention directe sur leur corps, Stelarc se fait greffer une oreille « issue de cultures de cellules sur l'avant-bras » en 2008, ORLAN met en œuvre des Opérations-Performance depuis les années 90, Eduardo Kac développe ce qu'il nomme un art transgénique basé sur le recours aux techniques de « l'ingénierie génétique afin de « transférer des gènes synthétiques aux organismes. Le but est de créer *des êtres vivants inédits*.<sup>141</sup> C'est une lapine fluorescente verte qui voit ainsi le jour en 2000, mis au point par Louis-Marie Houdebine, chercheur à l'INRA. Elle se nomme Alba, elle se colorise lorsqu'elle est placée sous une lumière bleue.

Selon Marion Laval-Jeantet, le fait d'être face à face avec le public nécessite de ritualiser, donner des indices pour permettre de comprendre, ce qui est en train de se passer. « La performance est un état, la ritualisation, un *modus operandi*. Pour nous, il s'agit d'un mode de vie »<sup>142</sup> déclare les artistes. Une ritualisation apparaît effectivement pendant la performance avec un protocole défini. Benoît Mangin porte une blouse blanche, une façon de mettre en scène la science de manière rituelle. Mais le geste de l'artiste s'affirme davantage comme une prise de pouvoir que comme une ritualisation, puisque les artistes s'emparent et retournent les techniques de la science pour mieux en comprendre les contours.

---

<sup>141</sup> « L'art transgénique », Dominique Moulon, mcd 57, pp.22-25.

<sup>142</sup> « Art orienté objet, rencontre avec l'autre », Annick Bureau, Artpress, Mars 2015, N°420, p.34.

Cette expérience pose notamment la question de l'intime et du rapport de l'intime à l'animalité. L'intime se situe dans le secret de « mon » intériorité, il est donc la métaphore du viscéral, du dedans très profond, de l'essentiel. Le geste de l'artiste interroge ce partage « d'intime » entre elle et l'animal.

Comme le remarquent Gilles Deleuze et Georges Guattari, les animaux hantent l'art et le cheval tout particulièrement, traverse la littérature et le cinéma. En 1889, Nietzsche voit un cheval en train d'être fouetté, il embrasse le cheval qui s'écroule mort. Béla Tar met en scène dans un silence immobile, un fermier, sa fille et un cheval, dans le film « Le cheval de Turin », en 2011. Parallèlement, il y a aussi la démarche des artistes qui souhaitent pénétrer l'univers animal et expérimenter physiquement ce qui se passe de l'autre côté du miroir. A l'instar de *La Métamorphose* de Kafka, Marion Laval-Jeantet se fait inoculer du sang de cheval. Elle fait partie des artistes qui mettent les animaux à l'intérieur de leur création et s'inscrivent ainsi dans une logique réparatrice. Prise de risque de l'artiste pour amener à une prise de conscience de l'homme. Peut-être celle d'une distanciation installée entre l'homme et l'animal ? Si nous avons conservé un rapport domestique avec le chien et le chat, nous nous éloignons à grand pas du monde animal avec lequel nous avons eu une relation symbiotique pendant des millions d'années. D'ailleurs, le débat actuel sur l'abattage des animaux vient confirmer ce constat d'éloignement de l'homme dans son rapport à l'animal. D'une autre manière, Derrida s'interroge sur le terme *animal*, sur la réalité de ce mot et sur le fait de vouloir classer tous les *vivants non humains sous la catégorie homogène et universelle de l'animal*. Tout classer sous le vocable *animal* constitue une absurdité et le début de la violence, selon Derrida.

La Performance de Marion Laval-Jeantet interroge cette relation d'intimité avec l'animal. Nous pouvons être dans une démarche d'empathie avec l'animal, de compréhension de l'autre et de se comprendre soi-même à travers l'autre, mais jusqu'où peut-on se rapprocher de l'animal ? L'expérience interpelle au niveau de cette intention artistique consistant à se rapprocher de l'animal et d'accepter un état de conscience biologiquement

modifié par l'autre. Quelque chose qui est de l'ordre du renouvellement, de l'élargissement de la conscience.



7- **Santiago Sierra** - *Ligne de 250 cm tatouée sur six personnes* - 1999  
Espace Aglutinor - La Havane – Cuba





8- Peter Greenaway – *The Pillow Book* – 1996 – 121 mn



9 - **Marion Laval-Jeantet - Benoit Mangin** - « *Que le Cheval vive en Moi* » - Performance  
Galerie kapelica / Ljubljana - 22 février 2011.

## Conclusion

Dans ce mouvement incessant du dedans et du dehors la métaphore du *ver à soie*, de Jacques Derrida, pose la question de la création, de l'œuvre sortie de soi, *se sortant d'elle-même*. Une œuvre qui attire et *intime* d'y revenir.

« [...] ce qui m'importe ici, c'est que l'animal nommé *ver à soie* produit du végétal. Après avoir mangé – intimé, en somme – ses feuilles de mûrier, du végétal, le végétarien s'enferme, certes, il s'intime, mais il s'intime dans ce que la nature lui ordonne de faire sortir de soi, d'extimer [...], d'extérioriser ce qu'il est et qui vient de lui, qu'il garde ou qui le garde en le perdant : la soie comme soi-même. »<sup>143</sup>

*Intime*, *Intimation* sont aussi des mots dans lesquels Derrida s'est introduit par le jeu. « *Écrire, sur intimation* »<sup>144</sup>, propose Derrida. Paradoxe des termes qui connotent à la fois notre intimité et les univers de la justice et de l'Église. On dit *intimer un concile* mais aussi *intimer* à une personne de bien vouloir comparaître devant la justice. « *C'est la loi, qui est intimation* »<sup>145</sup>. L'*intimation* fait référence à une acte juridique que l'on reçoit, telle une injonction, un ordre. Nous sommes *intimés*, assignés, sommés de comparaître devant la justice. L'*intimation* revêt alors l'allure d'un ordre donné à l'accusé ou au témoin, de se présenter devant la loi. Mais, poursuit Derrida, il est étrange de constater que l'origine d'*intimation* soit la racine « *intimus* » du mot *intime*, qui renvoie au « dedans » et à « dans ». Elle indique notre *chez-soi*, ce que l'on a de plus profond en nous, ce caché, cet essentiel, ce dedans qui est notre intériorité. Comment alors comprendre cet ordre, cet intimation que l'on reçoit à l'intérieur de nous-même, « chez-soi », obligeant notre corps à faire acte de présence « au dehors », à comparaître devant le corps de la justice ? C'est ce corps, dans son rapport à l'*incision*, que nous avons tenté de parcourir.

---

<sup>143</sup> Simon Hantaï avec Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, *La connaissance des textes, lecture d'un manuscrit illisible*, Éditions Galilée, 2001, p.151.

<sup>144</sup> *Ibid*, p.143.

<sup>145</sup> *Ibid*, p.145.

Quelques éléments ont été esquissés dans ce mémoire afin de repérer les enjeux esthétiques de la *coupure* dans son rapport au corps. Nous les avons envisagés en les confrontant aux rites initiatiques, au mythe de Marsyas, à la thématique de l'écriture, dans une mise en tension avec des créations artistiques contemporaines.

Nous avons abordé la *coupure-lien* au travers des rites initiatiques et de la fascination. Coup, écorchure, incision, mutilation, les blessures atteignent l'individu en y laissant une trace, une cicatrice dont la visibilité renforce l'intégration de l'individu dans la communauté. Le Body art et notamment Gina Pane mettent en jeu cette question du corps. Si les rituels initiatiques montrent des corps traités comme *de simples morceaux de bois*, le Body art envisage le corps comme un *matériau sensible* et participe de la Catharsis. Les gestes chamaniques de Gina Pane sont une façon de ritualiser cette souffrance.

Alors qu'ils étaient le signe de l'infamie, les tatouages acquièrent un autre statut, ils deviennent un trophée identitaire. Peut-être parce que le tatouage porte en lui la trace d'une vitalité antérieure. Quelle pourrait-être la place aujourd'hui de ce que Lévi-Strauss nommait l'ornementation ?

Nous avons tenté de saisir toute la puissance liée à l'évocation du sang et d'extraire les manipulations symboliques dissimulées derrière son langage et ses usages. Une ambiguïté se dissimule derrière ce fluide corporel suscitant le tabou menstruel. Selon l'anthropologue Edmund Leach, c'est parce-que les organes génitaux ont été rendus invisibles par l'effet d'un tabou, que les poils jouent un rôle de marqueurs de distinctions sexuelles. Le conflit a été réorienté vers le visage, donc vers les cheveux et les poils, par le mécanisme d'abréaction. Les œuvres de Aziz et Cucher dialoguent avec cet enjeu en mettant en scène une relation différente à la peau et au corps. Elle est envisagée dans son ambivalence sexuelle et dans un environnement aseptisé.

La question du dégoût en tant que réaction physiologique a été envisagée dans sa dimension *psychique* et comme *processus d'exclusion sociale*, tel que défini par Georges Bataille. Mais lorsqu'il côtoie l'immoral et la haine, le répugnant est esthétiquement impossible.

Pendant la période de la Renaissance, le corps humain et le corps monde ont été sujets à expérience lors des découvertes mises en œuvre notamment par Copernic et Vésale, provoquant un retournement de la pensée.

Nous retrouvons la métaphore de cette coupure-créatrice et de ce retournement avec le mythe de Marsyas. En s'appropriant la flûte d'Athéna, Marsyas s'empreint d'une partie invisible déposée par le souffle de la déesse. Il associe ainsi à sa propre *enveloppe sonore* celle d'Athéna. Cette enveloppe fait partie du concept du *Moi-peau* de Didier Anzieu. Cette approche a permis d'envisager le retournement de la peau dans sa dimension et sa mission esthétique. Le travail artistique de Berlinde de Bruyckere et la question de l'empreinte ont été envisagés au travers du mythe de Marsyas.

Nous avons aussi effleuré la question du lien entre la *coupure-écriture* et l'exercice de la violence. Le signe graphique de l'écriture a été envisagé par Claude Lévi-Strauss comme une technique de domination de l'homme sur l'homme, un instrument de pouvoir, qui se laisse percevoir du dehors, telle la parole. Si Jacques Derrida ne réfute pas le lien entre écriture et violence énoncé par Lévi-Strauss, il pose l'hypothèse d'une violence qui serait déjà incluse dans une écriture originaire du langage. Avec l'imaginaire de Kafka, la loi s'inscrit et prend le pouvoir directement dans le corps du condamné. C'est toute cette question du lien entre écriture et pouvoir qui est posée.

Le film de Peter Greenaway, *The Pillow Book*, envisage l'inscription sur le corps comme un *messenger du désir*.

A l'instar de Kafka, Marion Laval-Jeantet choisit de se faire inoculer du Sang de cheval. Elle exprime par ce geste un désir profond d'appréhender l'essence animale du cheval par le geste de l'incorporation, elle écrit son propre ADN.

Nous avons commencé ce mémoire en interpellant le sang dans sa puissance évocatrice de vie et de mort au travers des rites initiatiques. Nous le terminons avec le geste symbolique de l'artiste Marion Laval-Jeantet. Recevoir du sang ou recevoir un organe, cela engage une réception, une « réceptivité ». En témoigne le vide laissé par l'organe prélevé, arraché, et l'accueil du don qui se met en place ou pas. Il s'agit de compter avec le réceptacle, son acceptation ou son refus. Quelque chose s'ouvre pour l'autre et en même temps, l'infection est possible.

Selon Dominique Lestel, le fait de « repenser les relations de l'homme [...] avec l'animal »<sup>146</sup>, serait une façon de *repenser l'identité de l'homme* et celle de l'animal. Le geste de l'artiste Marion Laval-Jeantet pose la question de l'accès à l'intériorité de l'animal. Si l'élément distinctif de l'espèce humaine est celui de la culture, Dominique Lestel démontre dans son livre *Les Origines Animales de la Culture* publié en 2001, que « les animaux ont des sociétés pour lesquelles une notion de culture »<sup>147</sup> peut être appliquée. Il définit la culture par « la complexité des phénomènes sociaux qu'elle engendre et par la transformation de l'animal impliqué en sujet »<sup>148</sup>. La thèse de Dominique Leslie tient ainsi dans cette articulation entre culture et sujet. « Il n'y a pas de culture sans sujet et pas de sujet sans pratiques sémiotiques élaborées »<sup>149</sup>. Dans quelle mesure pourrait-on parler d'un animal-sujet ?

Cette problématique rejoint la question qui traverse le XXIème siècle, celle de *l'identité de l'homme* en tant qu'être *humain*, dans son rapport à la Nature.

---

<sup>146</sup> Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, Éditions Flammarion 2001, p.329.

<sup>147</sup> *Ibid*, p.330.

<sup>148</sup> *Ibid*.

<sup>149</sup> *Ibid*, p.331.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages généraux

Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Éditions Dunod, 1995.

Paul Ardenne, Raphaël Cuir, Georges Didi-Huberman, Alain Fleischer, Françoise Frontisi-Ducroux, Jacinto Lageira, Benny Lévy, Jessica Vaturi, *Ouvrir Couvrir*, Éditions Verdier, 2004.

Dominique Baqué, *Mauvais Genre(s)- Érotisme, pornographie, art contemporain*, Édition du regard, 2002.

Roland Barthes, *Cy Twombly*, Édition du Seuil, 2016

Bruno Bettelheim, *Les blessures symboliques*, Éditions Gallimard, 1971.

Medhi Brit & Sandrine Meats, *Interviewer la performance*, Manuella éditions, 2014.

Daniel Boorstin, *Les découvreurs – D'Hérodote à Copernic, de Christophe Colomb à Einstein, L'aventure de ces hommes qui inventèrent le monde*, Éditions Seghers, 1986.

François Dagognet, *La peau découverte*, Éditions les Empêcheurs de penser en rond, 1993.

Charles Darwin, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, C. Reinwald & Cie, Libraires-Éditeurs, 1891, Paris.

Gilles Deleuze, *Le pli – Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, 1988.

Jacques Derrida, *La dissémination*, Éditions du Seuil, 1972.

Catherine Malabou, Jacques Derrida, *La Contre-Allée*, Collection Voyager, 1999.

Régine Detambel, *Petit éloge de la peau*, Édition Gallimard, 2007

Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet – L'œil de l'histoire 3*, Éditions de Minuit, 2001.

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éditions de Minuit, 2008

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante- Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002

Stéphane Dumas, *Les peaux créatrices – Esthétique de la sécrétion*, Klincksieck, 2014

James George Frazer, *Le Rameau d'or – le roi magicien dans la société primitive-Tabou et les périls de l'âme-* Éditions Robert Laffont, 1981

Arnold Van Gennep, *Les rites de passage – Étude systématique des rites*, Éditions Librairie Critique Émile Nourry – 1909

Gérard Haddad, *Manger le livre – Rites alimentaires et fonction paternelle*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1984

Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Éditions Gallimard, 1974

David le Breton, *La peau et la trace – Sur les blessures de soi*, Édition Métailié, 2003

Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964

Jean-Thierry Maertens, *Ritologiques I – Le dessein sur la peau*, Éditions Aubier Montaigne, 1978

Michela Marzano, *La mort spectacle- Enquête sur « l'horreur-réalité-*, Éditions Gallimard, 2007

Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960

Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964

Ovide, *Les métamorphoses*, Éditions Gallimard, 1992.

Marc-Alain Ouaknin, *Le livre brûlé – Philosophie du Talmud*, Éditions du Seuil, 1994

André de Peretti, *La double hélice des civilisations. Le parti pris de l'optimisme*, Chronique Sociale, 2015

Platon, *Phèdre*, Éditions Garnier Frères, 1964

Chiara Rabbi-Bernard, *L'anatomie chez Michel-Ange – De la réalité à l'idéalité*, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2003

Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, Édition l'Ecarquillé, 2012.



### **Livres littéraires**

Honoré De Balzac, *La peau de chagrin – La comédie humaine, Étude de mœurs au 19<sup>ème</sup> siècle*, Le club français du livre, 1950

Dostoïevski, *Les carnets du sous-sol*, Actes Sud, 1992

Kafka, *La colonie pénitentiaire et autres récits*, Editions Gallimard, 1948

### **Catalogues d'exposition**

*Il me faut tout oublier* – Berlinde de Bruykere, Philippe Vandenberg, Édition Fages, La Maison Rouge, 2014.

### **Articles**

Berlinde de Bruykere – « Aucune vie perdue », In *Artpress* N°440, Janvier 2017, p.53.

Art Orienté objet – Interview par Annick Bureau, *Artpress*, Mars 2015.

Agnès Delage, « Résister dans l'extrême conformité : l'œuvre du plasticien Santiago Sierra » (Espagne- Amérique latine, 1990-2008) - *Université Paris X Nanterre*

### **Articles en ligne**

Braunstein Néstor A, « The Pillow Book Peter Greenaway et la psychanalyse », Depuis Freud, après Lacan. Déconstruction dans la psychanalyse, sous la direction de Braunstein Néstor A. Toulouse, ERES, « Point Hors Ligne », 2008, p. 201-213.  
URL: <http://www.cairn.info/depuis-freud-apres-lacan--9782749208558>

Federico Tarragoni, « Kafka en colère. Paris, Seuil, 2011 », *Raisons politiques* 2015/2 N°58, p. 122-125. Consulté le 23/05/17/ <http://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2015>

Jeanette Zwingenberger – « Les corps mutants des artistes. Bio-art », N°64, *La Métamorphose*, mai 2009, pp.117-119, PUF – Consulté le 27/03/2017,  
URL: <http://www.jstor.org/stable/40980718>

Norbert Waszek, « L'Esthétique de la laideur de Karl Rosenkranz », *Germanica*, Mis en ligne le 07 janvier 2010, consulté le 15/5 2017.  
URL: <http://germanica.revues.org/466>; DOI: 10.4000/germanica.466

Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût – Inventaire des définitions », *Ethnologie française* 2011/1 (Vol. 41), p. 17-25. URL : <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2011-1-page-17.htm>

Aziz et Cucher, « Vers un désenchantement des sexes »,  
URL : [www.delrue.fr/memoire/posthumain2.pdf](http://www.delrue.fr/memoire/posthumain2.pdf)

### **Livres d'artistes**

Simon Hantaï avec Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, La connaissance des textes  
Lecture d'un manuscrit illisible (correspondances), Éditions Galilée, 2001-2013.

### **Sources en ligne**

Roula Matar-Perret, « « Habiter poétiquement » », Critique d'art [En ligne],  
37 | Printemps 2011, mis en ligne le 14 février 2012, consulté le 09 avril 2017.  
<http://critiquedart.revues.org/1289> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1289

Conférence « *Trust me I'm an artist- Event 4 – Que le Panda vive en moi* » – by *Art orienté objet* – Mis en ligne le 31/5/2012  
URL: <http://artscienceethics.tumblr.com/DuChevalAuPanda>

Performance: « May the Horse live in me » – Mis en ligne le 20/5/2011.  
URL: [http://www.youtube.com/watch?v=yx\\_E4DUWXbE](http://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE)

### **Sources audio**

Michel Foucault, « Des espaces autres – Hétérotopies », Conférence au Cercle d'études  
architecturales, 14 mars 1967 - [desteceres.com/heterotopias.pdf](http://desteceres.com/heterotopias.pdf)

Gilles Deleuze, L'ABÉCÉDAIRE- Avec Claire Parnet, Éditions Montparnasse

### **Dictionnaires**

Jean Claude Rolland - Les grandes familles de mots  
Jacqueline Picoche - Dictionnaire étymologique du français

Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle,  
Frédéric Godefroy, Vieweg, 1881, Édition en ligne,  
Portail CNRTL

### **Autres**

Cahiers d'anthropologie sociale, Poils et sang, Éditions de l'Herne 2010

## Table des illustrations

- 1- **Wim Delvoye** - *Tim*, 2006 – 2008
- 2- **Chen Chieh-Jen** - *Genealogy of self* – 1996  
Épreuve laser noir et blanc, 208x260 cm - Courtesy galerie nationale du Jeu de Paume  
Collection de l'artiste.
- 3- **Aziz + Cucher**, *Man with computer* – 1992  
Serie Faith, Honor and Beauty  
C-Print. - 218,4x91,4 cm
- 4- *Il fegato di Piacenza* - Bronze - IIème siècle av. J.-C. - 60x126x76 cm
- 5- **Aziz + Cucher** - *Interior #*  
Série Interior - 1999-2000  
C. Print. 172,72x121,92 cm
- 6- **Berlinde De Bruykere** - *Cripplewood*, 2012 – 2013  
Cire, époxy, fer, textile, corde, peinture, gypse, toiture  
626 (h) x 1002 x 1686 cm
- 7- **Santiago Sierra** - *Ligne de 250 cm tatouée sur six personnes* – 1999  
Espace Aglutinor - La Havane - Cuba
- 8- **Peter Greenaway** – *The Pillow Book* – 1996 – 121 mn
- 9- **Marion Laval-Jeantet** - **Benoit Mangin** - « *Que le Cheval vive en Moi* » -  
Performance  
Galerie kapelica / Ljubljana - 22 février 2011.