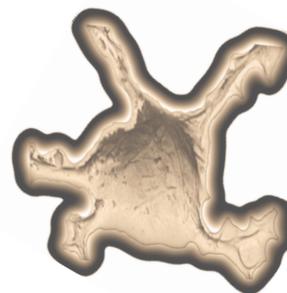




Faire surface



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



Les peaux flottantes : l'écorchement créateur de Marsyas

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

La salle des peaux perdues

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



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

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

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

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



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



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

Le mythe de Marsyas et l'écorchement

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

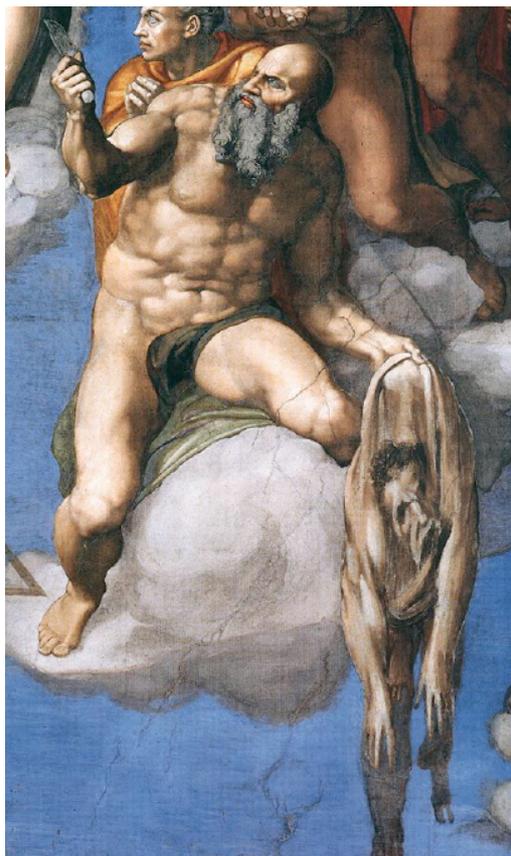
Le satyre Marsyas osa défier Apollon en le provoquant en une joute musicale. Le premier joua de la flûte et le second chanta en s'accompagnant à la cithare. Ayant finalement remporté le duel, le dieu grec de la musique décida que le satyre serait écorché vif pour le punir de sa vanité qui l'avait conduit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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

De l'écorchement à la projection et au déploiement

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

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

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

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

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

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

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

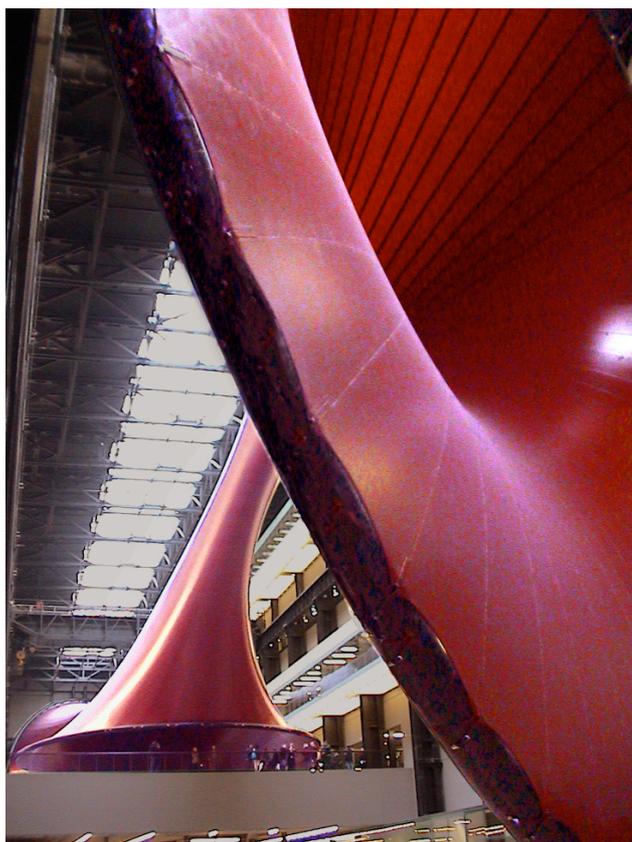
La peau dépiautée joue un rôle important dans le domaine musical. Le terme de « peaux » désigne une catégorie d'instruments à percussion. Diverses cultures ont inventé des instruments à vent tels que le biniou et la cornemuse qui sont en quelque sorte des poumons externalisés ou des peaux enveloppant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

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

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

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

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

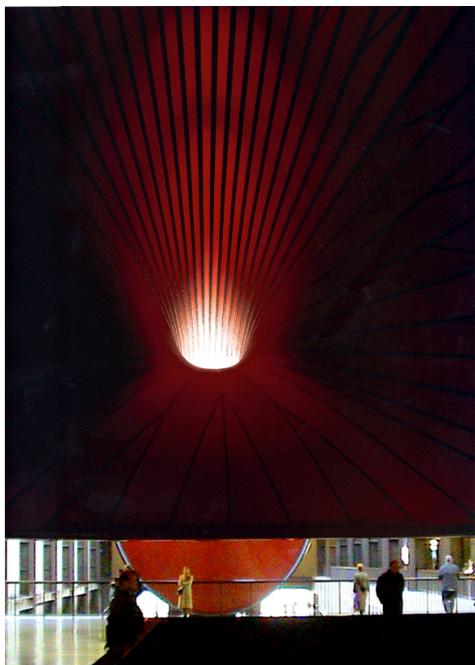


Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, env. 30 x 130 x 20 m., PVC et acier, Tate Modern, Londres. Photo Stéphane Dumas.

⁵ Lucrèce, *De la nature*, Livre IV.

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

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



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

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

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

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

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

Une topologie paradoxale. Entre projection, excrétion et concrétion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : stedumas@free.fr

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