

Faculté de philosophie, arts et lettres

La peau et/ou la chair comme costume dans l'art contemporain

Auteur : Laura Weber
Promoteur : Alexander Streitberger
Année académique 2022-2023
Master [60] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale

Table des matières

I. INTRODUCTION	- 4 -
1.1. DEFINITION DU SUJET	- 4 -
1.2. ÉTAT DE LA QUESTION	- 7 -
1.3. ENJEUX ET METHODE	- 9 -
II. HISTOIRE DE LA PERCEPTION DU COSTUME (DE CHAIR) DANS L'ART, ET PLUS LARGEMENT DU CORPS DANS L'ART	- 12 -
2.1. DEFINITIONS ET USAGE	- 12 -
2.2. L'HABIT DE PEAU : STRUCTURE HUMAINE ET PUDEUR RELIGIEUSE	- 14 -
2.3. LE CREUSET DES REPRESENTATIONS CORPORELLES	- 16 -
2.4. L'ERE FLAMBOYANTE DES ANNEES 1980	- 20 -
2.5. LE CORPS, LA SCIENCE ET LA SOCIETE MODERNE	- 23 -
III. REVETIR LA CHAIR DE 1970 A NOS JOURS	- 28 -
3.1. CORPUS	- 28 -
3.2. ANALYSE	- 40 -
3.2.1. <i>La peau comme support</i>	- 41 -
3.2.2. <i>La peau comme matériau</i>	- 45 -
IV. CONCLUSION	- 50 -
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	- 55 -
TABLES DES ILLUSTRATIONS	- 61 -
SOURCE DES ILLUSTRATIONS	- 80 -

I. Introduction

1.1. Définition du sujet

« Incarner »

-Du latin ecclésiastique *incarnare*

-Du latin *caro, carnis*, la chair, la viande

Pour la plupart des gens, un costume est un vêtement qui permet d'incarner un personnage. Souvent, c'est à travers le prisme des arts scéniques¹ que la question d'une seconde peau est abordée par les artistes du spectacle qui cherchent à mieux connaître leur personnage ou sa fonction tout en permettant au public de l'identifier. Toutefois, nous proposons de concentrer notre lecture sur le costume dans sa dimension d'*arts plastiques*, dépourvue donc de sa dimension scénique à travers un interprète qui le revêtirait.

Lorsque le costume s'associe intimement au vêtement dans des formes artistiques telles que le théâtre, la danse, le cinéma, la photographie, l'opéra ou la performance, c'est qu'il est capable de transcender la simple fonction utilitaire d'un vêtement en devenant un moyen d'expression, une forme de langage qui enrichit la présence du corps. En somme, le costume ne se limite pas à habiller le corps humain, il devient un élément narratif, symbolique et esthétique qui contribue à la construction d'une œuvre dans sa globalité.

Afin de mieux comprendre le concept de costume, il est essentiel de réfléchir à la manière dont il est perçu dans l'art. Le costume crée une imagerie visuelle qui évoque des mythes, des stéréotypes, un statut, une fonction ou des représentations, repoussant les frontières entre réalité et fiction. Entre suivisme ou conformisme, uniformisation et pourquoi pas mondialisation, il peut aussi se faire revendication de son unicité². Le costume dépasse

¹PERILLI F., « Le costume de scène pour la définition du personnage tragique. La 'Réforme' du dix-huitième siècle » dans In Modenesi, M., Benedetta Collini, M., & Paraboschi, F. (Eds.), « *La grâce de montrer son âme dans le vêtement* » *Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I), Dal Quattrocento al Settecento*. Milano, Ledizioni, 2015, pp. 321-332.

² *Ibid.*

largement les tendances éphémères et englobe de nombreuses autres dimensions. Dès lors, il sollicite la perception du spectateur et l'invite à explorer ses limites. Il joue en effet un rôle à la fois plastique (en tant qu'élément visuel de l'œuvre), et émotionnel en invoquant des sentiments divers chez celui qui le contemple.

Quand la pratique du costume se greffe directement au corps de l'artiste, elle se nourrit de sa substance, telle une seconde peau supportant la matière organique. Dans ce cas, le costume nous ramène d'abord aux éléments constitutifs (physiques et symboliques) du corps humain. Le costume est à la fois le prolongement, le substitut, la prothèse, le message ou encore le symbole de l'être. Son dessein n'est pas de représenter une vie « réelle », mais plutôt de nous transporter vers des existences possibles ou impossibles. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, la littérature et l'art reconnaissent son rôle fondamental en tant que marqueur social, tout en jonglant avec ses mensonges et ses déguisements³.

Que ce soit au travers de l'emploi de textiles et matériaux non conventionnels, ou avec l'emploi de la peau et de la chair comme matériau, le costume transcende la simple apparence physique. Ainsi, la peau, soustraite à la symbolique du corps, constitue habituellement notre dernière barrière physique. Nous ressentons à travers elle. Elle est le moyen par lequel nous explorons et interprétons le monde et par lequel nous sommes vus, perçus. La chair quant à elle, ne se laisse pas voir au premier abord. Elle est intime et contenue, elle évoque le « dedans », ce qu'on a de plus cher comme lien privilégié. Lorsqu'elle est « à vif », la chair indique notre fragilité, nos souffrances physiques et ultimement évoque la finitude de l'être. Cette enveloppe corporelle faite de peau et de chair est intrinsèquement transgressive, souvent utilisée comme vecteur d'investigations artistiques majeures, parfois radicales et violentes comme dans l'art corporel, mais aussi franchement revendicatives, habilement politiques et souvent féministes au sein de l'art contemporain.

En partant de cette notion de costume, l'idée de « seconde peau » ou d'« enveloppe » renvoie à la symbolique de ces matières organiques, à leurs perceptions philosophiques et à leurs fonctions désincarnées. Dans cette optique, le costume ne se réduit plus à un simple vêtement

³ F. MONNEYRON, *La sociologie de la Mode*, Paris, Presse Universitaires de France, 2017, Que sais-je ?

destiné à cacher la pudeur et à procurer du confort. N'étant alors plus un objet, il ne saurait pas non plus être protecteur, tout au contraire, il représente la vulnérabilité la plus totale. Le costume de peau et, ou, de chair explore une quête identitaire en se démarquant rapidement des identités façonnées par l'histoire du costume et de la mode dans notre société.

Cette quête s'harmonise avec des avancées scientifiques qui ne sont pas encore complètement intégrées dans le monde, mais qui permettront à l'art d'évoluer. Les mouvements artistiques, sociaux et politiques sont étroitement interconnectés, formant un écosystème dans lequel chacun se nourrit de l'autre. Ainsi, les changements et les idées novatrices dans l'art peuvent inspirer des mouvements sociaux et politiques, et réciproquement. Si bien que les symboles paradoxaux liés à la peau et à l'enveloppe corporelle seront explorés par certains artistes, quand d'autres dépasseront les barrières psychologiques en allant jusqu'à créer des costumes à partir de chair ou de peau humaine. Cette pratique artistique spécifique explore les frontières entre le connu et l'inconnu, le confort et l'inconfort, voire l'acceptable et l'inacceptable. Il est alors légitime de penser que les initiateurs qui travaillent avec ce type de matériaux sont animés par la volonté d'utiliser les frontières et les limites justement dans le but de les remettre en question. D'ailleurs, le processus de création des costumes va bien au-delà de simples apparences esthétiques. Il a le pouvoir de repousser les limites de l'art et de la performance en suscitant des expériences émotionnelles intenses, afin de communiquer de manière plus profonde et significative un changement identitaire, des idées et des émotions.

En concevant des costumes qui dépassent le cadre de la simple esthétique, les artistes ont la possibilité d'intégrer des éléments symboliques, des technologies innovantes ou des matériaux inattendus pour créer des pièces artistiques uniques. Ces costumes peuvent devenir de véritables extensions du corps et de l'identité des artistes, leur permettant ainsi d'exprimer leurs émotions et leurs idées d'une manière profonde et immersive. En mettant en avant la dimension innovante de leurs approches, il est inévitable que des questions de genre se posent, voire que certaines limites éthiques soient franchies. Il ne s'agit donc pas, simplement, de se prononcer sur les qualités esthétiques des matériaux choisis ou leur agencement, mais plutôt d'aborder le costume de peau et, ou, de chair sous un angle

permettant de le présenter comme une forme de langage à part entière, sa pratique comme une démarche, sa discipline comme un courant, son idée comme un message.

1.2. État de la question

Alors que le costume historique fait largement l'objet d'analyses et d'examen approfondis sur sa représentation, ses usages culturels et ses techniques, les interconnexions du costume en tant que médium des arts visuels sont peu explorées dans la littérature scientifique. Ce manque d'études concernant notre type de costume peut être dû aux limites observées, liées aux costumes eux-mêmes ainsi qu'à la pratique concernée par cette recherche : d'une part, les études témoignent d'une résistance au travail pluridisciplinaire⁴ et, d'autre part, l'histoire du costume est bien à qualifier d'archaïque⁵. En effet, peu d'historiens de l'art se plongent dans l'histoire de la mode, tandis que la plupart des historiens de la mode et du costume ne s'aventurent pas dans le domaine des arts visuels ; et la théorie de la mode, qui se rapproche le plus de l'unification de ces disciplines, est encore un domaine naissant⁶. Pour combler cette lacune, il est nécessaire d'identifier les principales sources et de déterminer dans quelle mesure elles couvrent le procédé exploratoire du costume.

Les travaux de recherche proprement scientifiques sont apparus vers 1860⁷, et ont été axés sur l'évolution du costume à travers les siècles⁸. Ils se sont concentrés sur l'analyse de l'assemblage de pièces constituant le costume afin de déterminer son origine, sa datation et son contexte, réduisant ainsi les costumes à de simples « images » évolutives.

Si dans la littérature, le costume a été largement représenté dans la fiction romanesque, où l'apparence est objectivée dans un paraître porté sur l'impact social, les études sérieuses se concentrent principalement sur son utilisation dans les arts de la scène tels que le théâtre, la danse et l'opéra.

⁴ O. BLANC, « Histoire du costume : l'objet introuvable », *article*, Lyon, Musée des tissus de Lyon, 1995 (Médiévales), pp 65-82, [https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1995_num_14_29_1337], (16/04/2023).

⁵ *Ibid.*

⁶ SCHWARTZ A., *Art as Fashion, Fashion as Art*, mars 2017, [<https://brooklynrail.org/2017/03/editorsmessage/Art-as-Fashion-Fashion-as-Art>], (19/04/2023).

⁷ R. BARTHES, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 3, 1957, pp. 430-441, [https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1957_num_12_3_2656], (16/03/2022).

⁸ J-E. QUICHERAT, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1875-1877 ; A. RACINET, *Le costume historique en cinq cents planches chromolithographiques*, Paris, Firmin-Didot, 1875-1888.

Toutefois, nous soutenons l'idée que le costume ne concerne pas seulement la technique, les matériaux et l'apparence. Le sémiologue Roland Barthes⁹ ou l'historien Daniel Roche¹⁰ (qui s'inscrit dans le courant historiographique de la culture matérielle) ont considéré le rôle du vêtement dans la construction d'une identité sociale et de la hiérarchie culturelle. Par conséquent, la recherche sur le costume ne nécessite pas toujours l'utilisation de sources visuelles car les preuves peuvent être des abstractions plutôt que des objets tangibles. Ainsi présenté, le costume moderne est attaché à une matérialité insaisissable. En d'autres termes, le costume est perçu comme un concept symbolique qui peut être analysé en tant que tel, plutôt qu'une simple collection de pièces de vêtements ou de matériaux vestimentaires.

Dans son ouvrage *Le Nu vêtu et dévêtu*, l'auteur Jacques Laurent¹¹ aborde le concept du vêtement dans une acception large. Il le définit comme englobant tout ce qui altère volontairement la peau des individus, même un simple trait de peinture.

Il s'avère particulièrement intéressant de regarder les essais de pionnières, telles que Valérie Steele¹² et Paola Antonelli¹³ car les essais suscitent une réflexion sur la relation complexe entre les disciplines de l'art et de la mode. Leur travail nous permet de mieux comprendre comment différentes formes d'expression peuvent s'entremêler et s'enrichir mutuellement, et comment cela contribue à la construction d'une identité incarnée.

Dès lors, l'ouvrage le plus récent consacré à la relation entre l'art visuel et la mode est publié en 2021¹⁴ : il s'agit du catalogue de la première exposition internationale mettant en avant l'utilisation du costume en tant que médium artistique visuel, qui a eu lieu au Museum of Art & Design de New York du 12 mars au 14 août 2022, sous le nom de *Garmenting: Costume as Contemporary Art*. Alexandra Schwartz, historienne de l'art, a comblé une lacune dans ce domaine de recherche en développant cette exposition. Cette dernière a étudié le travail de trente-cinq artistes contemporains internationaux qui ont créé ou modifié des vêtements dans un but expressif, activant ainsi le discours sur le costume en tant que stratégie artistique mondiale. Là, les artistes voient dans le vêtement une source d'inspiration pour faire face et réfléchir aux frontières socio-économiques, culturelles et identitaires qui se sont brouillées au

⁹ R. BARTHES, *Le Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

¹⁰ D. ROCHE, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Points, 2007.

¹¹ J. LAURENT, *Le Nu vêtu et dévêtu*, Paris, Gamillard, 1979.

¹² V. STEELE, *Fashion theory: The journal of Dress. Body and Culture*, Londres, Bloomsbury Academic, 2012.

¹³ P. ANTONELLI, *Items: Is Fashion Modern?* catalogue d'exposition, Museum of Modern Art New-York, New York, 1er octobre 2017 au 28 janvier 2018, New York, The Museum of Modern Art, New York, 2017.

¹⁴ A. SCHWARTZ et L. BRAUNER, *Garmenting: costume as contemporary art*, catalogue d'exposition, Museum of Arts and Design, New York, 12 mars- 14 août 2022, New York, Dap Artbook, 2021.

XXI^e siècle. En effet, les artistes, établis et émergents, ne se sont pas limités à devenir des costumiers ; ils utilisent le costume pour compléter leurs propres recherches. Ils exploitent les codes de la mode pour explorer des problématiques liées au corps, au genre et à la race. En interconnexion entre disciplines, l'exposition a défini ces questions à travers cinq thèmes principaux : fonctionnalité, genre, activisme, différence culturelle et performance. Chacun de ces cinq thèmes explorés par les artistes engage une conversation sur le traditionalisme et l'hybridation. Le travail exposé n'est plus seulement visuellement impressionnant, il est aussi chargé de sens.

Le lieu de cette recherche se situe précisément ici, où le sens est insufflé dans une étoffe, dans l'élaboration de cet habit-costume en tant qu'objet. C'est dans cette dynamique qu'il devient lieu de la performance corporelle, le lieu de l'art. Bien que les parcours et les pratiques de ces artistes soient divergents, ils en partagent des préoccupations communes.

1.3. Enjeux et méthode

L'objectif de cette recherche vise à identifier les motivations qui ont poussé les artistes à employer la peau ou leur peau afin d'en créer un costume. Pour ce faire, nous avons choisi d'appréhender l'utilisation de la peau et de la chair en tant que matériaux du costume dans les arts visuels en nous focalisant sur les artistes qui ont utilisé une conduite de nudité comme un moyen de créer des performances intenses et viscérales pour transmettre des idées et des émotions. L'enjeu est donc de déterminer les éléments clés qui ont motivé cette pratique artistique originale.

En analysant les travaux de divers artistes-costumiers, nous tenterons de redéfinir le sens que l'on donne au costume et de comprendre s'ils témoignent soit d'une dégradation du sens du costume en question, soit s'ils offrent plutôt de nouvelles propositions à défendre. Il s'agira également de clarifier les raisons pour lesquelles l'utilisation de la peau et de la chair comme matériaux de costume peut être considérée comme une manière de repousser les limites de l'identité.

Face à la rareté des travaux de recherche sur le sujet, il est ardu d'opérer une synthèse consacrée aux costumes de peau et de chair. Notre contribution vise ainsi à explorer la manière dont le costume conçu de peau et/ou de chair est capable de « (...) *renverser les distinctions entre les beaux-arts et les arts appliqués, en [explorant] la relation essentielle entre le corps et les vêtements qui l'ornent* »¹⁵.

Notre étude se fonde sur une sélection de publications portant sur l'interconnexion de la peau et des actions dans laquelle le corps de l'artiste fait partie intégrante de l'œuvre d'art ainsi que sur une sélection d'artistes dont la production d'œuvres permet de nourrir notre investigation.

La première partie de cette étude envisage l'histoire de la perception du corps dans l'art et plus spécifiquement du costume de chair. Si nous remonterons aux origines antiques puis chrétiennes de la perception du corps, nous nous intéresserons de manière plus approfondie à la période de 1960 à nos jours. Il s'agira d'appréhender l'interaction historique entre le milieu artistique et les créateurs qui utilisent leur propre corps, dénudé et/ou en mouvement, comme moyen ou lieu de revendications. De l'art corporel aux performances artistiques en passant par la photographie et les installations, l'objectif est de saisir comment le costume s'intègre dans le domaine des arts visuels.

Une fois les balises contextuelles et théoriques posées, la seconde partie se concentre sur l'analyse du message véhiculé par le costume. Celle-ci se fonde sur un corpus visant à appréhender l'approche costumière et les questionnements identitaires associés. Afin de maintenir son efficacité et sa pertinence, le costume d'artiste doit demeurer fidèle à une certaine conception du costume. Notre corpus couvre la période des années 1970 à nos jours, et est constitué d'œuvres appartenant à des approches artistiques telles que la performance, l'art corporel, le numérique, le bio-art, et englobe des artistes qui ont laissé une forte empreinte dans l'histoire de l'art. Les œuvres se limitant à l'usage du nu comme substitut de la peinture ne sont pas envisagées dans cette recherche. Notre intérêt se porte uniquement sur les artistes de toutes nationalités qui s'inscrivent dans une conduite de nudité, afin

¹⁵ Citation de Elissa Auther, la commissaire d'exposition du MAD. LE PETIT JOURNAL.COM, Au MAD, Garmenting : Costume as Contemporary Art, soutenue par la Villa Albertine, mars 2022, [<https://lepetitjournal.com/new-york/a-voir-a-faire/au-mad-garmenting-costume-contemporary-art-soutenue-par-la-villa-albertine-333295>], (19/06/2023).

d'accéder à la réalité d'un « vêtement » tangible. De même, nous écarterons tous les costumes qui n'ont pas un sujet « artistique », comme les costumes de danse, d'opéra, opérette, ceux-ci ne s'articulant pas sur un récit continu dans l'art.

La présentation des onze œuvres retenues – leur description et contextualisation – est structurée en deux thèmes. Le premier se focalise sur la peau en tant que support, à savoir l'utilisation de la peau comme surface pour la création artistique. Le second aborde la peau en tant que matériau, c'est-à-dire son utilisation comme substance à part entière dans le processus de création.

Pour conclure, nous nous pencherons sur la corrélation entre un processus créatif et une approche pluridisciplinaire. Plus spécifiquement, nous étudierons comment le costume peut jouer un rôle essentiel en révélant ce que le monde cherche fréquemment à dissimuler. En effet, nous tenterons de clarifier les raisons pour lesquelles l'utilisation du costume de chair dans l'art contemporain peut être considérée comme un moyen de repousser les limites. Ces pistes de réflexion s'ajouteront à l'éclaircissement objectif de cette recherche afin de comprendre le costume artistique.

II. Histoire de la perception du costume (de chair) dans l'art, et plus largement du corps dans l'art

Pour tisser cette relation entre le corps qui porte le costume et la pratique artistique, il est important de retracer l'évolution des différentes notions abordant le vêtement et le corps qui le porte. Cela implique d'explorer l'interaction entre la chair et le costume : dans l'histoire de la mode, dans les mouvements artistiques, dans les courants culturels et les influences sociétales qui ont façonné les conceptions et les représentations du costume au fil du temps.

2.1. Définitions et usage

D'emblée, il convient de faire une distinction entre la notion de mode et ce que suggère le port d'un costume : la mode fait référence à un ensemble de règles et de normes. Le sémiologue Roland Barthes traite du « système de la mode » pour décrire l'ensemble des mécanismes et des pratiques qui sous-tendent son industrie¹⁶. Il est donc intéressant de comprendre que la mode n'est pas simplement une question de vêtements ou de styles, mais représente un système complexe qui englobe la production, la distribution, la promotion et la consommation de vêtements et d'accessoires, alors que la notion de costume implique les vêtements, les habitudes, le caractère et les mœurs d'une culture en fonction de l'époque, du goût et de lois. Malgré le fait que le costume utilise souvent le langage de la mode, il n'en suit pas nécessairement les normes.

L'origine étymologique des termes peut apporter un éclairage supplémentaire sur leur différence. Le mot « mode » trouve son origine dans le latin *modus*, ce qui signifie *manière* ou *façon de faire*. Alors que le mot « costume » vient de l'italien *coutume*, qui définit la façon de vivre héritée du passé et qui renvoie à la *manière* dont il remplit un rôle utilitaire. Le costume peut défier les normes traditionnelles en combinant de manière inhabituelle la fonction et la forme du vêtement. En découle une dimension artistique, et ce, même en dehors du monde de l'art. Dans les arts scéniques, par exemple, le costume peut caractériser un personnage, situer l'action à une époque (ou dans un lieu particulier), ou encore faciliter les mouvements

¹⁶ R. BARTHES, *Le Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

de celui qui le porte. En revanche, dans le domaine de la mode, l'usage du vêtement peut être lié à des considérations esthétiques, de confort, à la mise en valeur du corps grâce au choix de matières et de coupes adaptées.

Or, le costume ne peut être dissocié de son contexte social et culturel. Il utilise les codes, la symbolique de la culture dont il émane, pour donner du sens, de la valeur. Il modifiera ainsi l'image renvoyée par celui ou celle qui le porte en fonction de son environnement social. Les textiles, les couleurs, les matériaux, les silhouettes et les accessoires sont hiérarchisés différemment en fonction du niveau social et du contexte (culturel, sociétal...), ce qui confère au costume une dimension de carte d'identité sociale et « l'image plus ou moins standardisée de conduites collectives attendues »¹⁷.

Dans notre monde habillé, la mode (vestimentaire) est perçue dans notre imaginaire collectif comme la source de toutes les nouveautés de notre quotidien, en contraste avec le costume historique qui incarne l'identité culturelle d'une population d'une région spécifique du monde. Ce dernier est un exemple éloquent démontrant que le terme « costume » conserve son sens originel de coutume.

Si la mode et le costume sont aussi liés, c'est parce que l'on utilise encore le terme de costume, quotidiennement, dans certaines classes sociales (en rapport avec le travail ou l'absence de travail, une cérémonie) ; ainsi, on peut citer : le costume du dimanche (en effet désuet), le costume d'apparat (cérémonie), le costume cravate (même si moins utilisé, existe toujours pour le cadre dynamique), etc, entretenant toujours une relation de cause à effet. La signification du costume est encore présente dans les domaines des sciences humaines, du spectacle vivant et du patrimoine.

À l'origine, l'histoire du costume relève essentiellement du romantisme. Elle fournit aux artistes, peintres ou hommes de théâtre des éléments figuratifs de la « couleur locale » nécessaire à leurs œuvres¹⁸. Néanmoins, les artistes contemporains qui créent des costumes en tant qu'œuvres d'art refusent de se conformer à cette morale sociale et cherchent plutôt

¹⁷ R. BARTHES, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 3, 1957, pp. 430-441. [https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1957_num_12_3_2656], (16/03/2022).

¹⁸ GHERCHANOC F. et HUET V., *Pratiques politiques et culturelles du vêtement : Essai historiographique*, *Revue historique* n°641, 3-30, 2007, [<https://www.cairn.info/revue-historique-2007-1-page-3.htm>], (26/06/2023).

à explorer de nouveaux territoires en utilisant le costume pour remettre en question notre perception du corps. Ils repoussent les limites et les conventions établies, créant ainsi des œuvres qui défient les attentes et suscitent l'interrogation. Ainsi, si le costume peut échapper à son usage, il ne peut échapper à sa définition.

2.2. L'habit de peau : structure humaine et pudeur religieuse

Il est indéniable que l'être humain – composé de son anatomie, son genre sexuel, son histoire intime, la fragilité de son existence et sa position dans la société – constitue une source d'inspiration fondamentale pour les artistes qui explorent et expérimentent les diverses facettes de l'existence humaine à travers l'art.

Les artistes-costumiers conceptualisent les multiples dimensions de la condition humaine à travers leurs créations, jusqu'à utiliser la structure même de l'être humain : sa peau et sa chair. Plus précisément, la peau est l'organe externe qui recouvre le corps, considérée comme l'enveloppe physique de l'individu. Quant à la chair, elle désigne la partie molle du corps située sous la peau, telle une panoplie que le corps endosse et qui peut être le symbole de la fragilité humaine et de la finitude de notre existence.

D'une certaine manière, le fait d'habiter ou d'occuper un corps – en revêtir la chair – fait que nous expérimentons la conscience de ce corps. Le port d'un costume de chair, tout en conservant son caractère subversif, peut encourager des conduites plus raffinées et, peut-être, une relation plus profonde avec sa propre chair. Cette relation est en réalité complexe car elle implique une interaction entre plusieurs éléments, tels que le vêtement, le corps et la perception de notre existence physique, amenant à adopter une attitude plus attentive envers son corps. Habiter notre corps de manière consciente, c'est aussi, de manière plus symbolique ou spirituelle, avoir une âme, être guidé par une essence qui s'installe dans notre corps et lui donne vie.

Pour les chrétiens, la nudité est souvent perçue comme une source de pudeur honteuse, mettant en évidence les parties du corps liées à la sexualité. D'après l'histoire biblique, le port de vêtements est à la fois un rappel permanent du péché originel et un moyen pour les

chrétiens de dissimuler leur corps aux regards des autres : « Le péché, en les *dépouillant* de la grâce céleste, leur donna le sentiment de leur nudité (...). La transgression du précepte divin les avait *dépouillés* de la gloire et de la grâce céleste qui les revêtaient comme d'un splendide vêtement »¹⁹. Les sources textuelles et iconographiques du Moyen Âge central sont imprégnées de ce symbolisme vestimentaire qui se traduit par l'idée du dépouillement ou du revêtement. Une véritable quête de l'habit salvateur destiné à retrouver au jour du jugement dernier une harmonie initialement rompue²⁰.

Un exemple de ce dépouillement se trouve dans l'histoire de l'art ancien avec la représentation de saint Barthélemy, qui aborde la notion d'habit de peau. Barthélemy est représenté avec la dépouille de sa propre peau. Selon la légende, il aurait réussi à vaincre les idolâtres d'Arménie. En guérissant la fille du roi Polymi, il serait arrivé à convertir toute la famille royale. Cependant, la réussite fut de courte durée car le frère de ce roi, à l'instigation des prêtres païens, le capturera en raison de ses prédications. Ne parvenant pas à faire abjurer Barthélemy, il le fera écorcher vif et crucifier. Bien que certaines traditions affirment qu'il aurait été brûlé, noyé ou décapité²¹. Dans l'œuvre de Matteo di Giovanni (*fig.1*) où saint Barthélemy se drape de sa propre enveloppe, la représentation réaliste de cette enveloppe suscite l'interrogation quant à son statut et nous amène à réfléchir différemment à son sujet. Au-delà d'une simple mise à nu, l'écorchement devient une mise à vif.

La manière dont la peau est illustrée rappelle étrangement celle de la toge, ce vêtement emblématique de l'époque gréco-romaine. La toge, associée à la tunique, revêtait une importance capitale en tant que symbole puissant de cette période historique. Sa polyvalence remarquable permettait son port aussi bien par les hommes que par les femmes, mettant ainsi en lumière son caractère unisexe. Lorsqu'on considère l'ensemble de ces éléments, l'œuvre de Matteo di Giovanni nous offre une exploration captivante de la peau, de la toge et de la manière dont les vêtements peuvent transcender les frontières du genre et de la société.

Et si l'on est capable de représenter le décollement complet de la peau laissant cette chair à vif, il est possible également de souhaiter la fixer de manière permanente. Nos conceptions

¹⁹ SAINT JEAN CHRYSOSTOME, « *Homélie sur la Genèse*, XVI, 1 », dans *Œuvres complètes*, trad. par M. Jeannin, Paris, 1865, T. 5, p.91.

²⁰ P. BUREAU, « De l'habit paradisiaque au vêtement eschatologique », dans *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1993, p.93-124.

²¹ J. DE VORAGINE, *La légende dorée de Jacques de Voragine*, Éditions Rouveyre, 1902, p. 487.

préétablies sur la chair et son enveloppe de peau, sur ce costume « cousu » qui enveloppe l'Être, sont mises à mal. On comprend dès lors que des artistes plasticiens questionnent ce costume en travaillant avec leur propre peau (ou celle d'autres êtres vivants).

Ce faisant, pour échapper à son usage social, tout comme à son usage théâtral, le costume qui utilise le corps (et donc sa nudité) sera peut-être obscène mais profondément plus interpellant. L'utilisation de ces matières organiques dans la mode et l'art soulève des questions, voire effleure les limites de l'éthique, tout en étant difficile à définir précisément. De la même manière que la haute couture a évolué pour devenir une forme d'expression artistique à part entière, le costume élaboré à partir de chair et de peau transcende son utilité première pour se métamorphoser en un objet à la fois intellectuel et spectaculaire. Cette mise en relation de ces deux concepts vise à mettre en évidence leur ressemblance en tant qu'œuvres d'art et formes d'expression artistique. Ainsi, la notion de « peau » fait référence à notre corps vivant et vécu, qui nous procure la sensation d'être pleinement nous-mêmes. Nous explorons alors l'idée que si notre chair dessine les contours d'une forme (notre corps), elle ne se confond pas avec lui. C'est ainsi qu'un artiste-costumier peut créer un costume avec de la matière organique et l'ajuster, la couper, l'altérer, la modifier.

2.3. Le creuset des représentations corporelles

Au cœur des années 1960, de nombreux artistes ont pris conscience de leur capacité à utiliser leur corps comme un moyen de remettre en question les normes établies et de critiquer les injustices et les inégalités de la société. Ils ont rejeté les conventions esthétiques dominantes pour créer des œuvres qui reflétaient leur engagement et leurs convictions.

Ces formes d'expression artistique, que l'on désigne communément sous les noms de happenings, actions et performances, vont bien au-delà des conventions établies. Elles s'affirment comme de véritables contestations des pratiques artistiques traditionnelles et, par extension, elles remettent en question le statu quo du présent²².

²² P. DAGEN, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, éditions Hazan, 2012.

Selon Roselee Goldberg, les pratiques artistiques de la performance jouissent d'une liberté manifeste inégalée, car chaque artiste y apporte sa propre définition à travers le processus et le mode d'exécution qu'il choisit²³.

Nous préférons adopter les termes de Claire Lahuerta pour décrire ces pratiques artistiques. Selon elle : « Le corps marqué par les artistes contemporains existe essentiellement dans une forme que l'on appelle la performance. Cette forme d'art héritée des années 60, bien que polémique quant à sa radicalité, n'est pas seulement le symbole d'une scène dégénérée composée d'artistes marginaux, mais plutôt le creuset des représentations corporelles les plus caractéristiques de la société actuelle. Parce qu'elle n'est pas une forme figée, la performance est un type de spectacle vivant, d'œuvre en action, qui permet à celui qui y assiste d'être face à une œuvre en *process*. »²⁴

En réalité, les multiples courants artistiques réunis sous le syntagme d'« art-performance » partagent une caractéristique fondamentale commune : l'exploration de l'art en tant que processus plutôt qu'en tant que produit final. Occupant désormais une position centrale dans l'histoire de l'art, ces mouvements se distinguent par leur nature intrinsèquement transgressive.

C'est dès les années 1960 que cette transgression s'est manifestée à travers l'utilisation du corps humain, qui est devenu l'un des éléments centraux de la création artistique. En 1964, Yoko Ono a réalisé une performance intitulée *Cut Piece* qui a outrepassé les limites invisibles imposées aux artistes. Pendant cette performance, Ono s'est assise immobile devant le public, les invitant à découper ses vêtements. Cette action directe a incité le public à entrer en contact physique avec son corps, recouvert de peinture bleue, et finalement à le dénaturer dans le processus. C'est un procédé audacieux (parmi d'autres) qui a eu un effet un effet significatif sur le corps humain, le soumettant à des épreuves, l'exposant et le dénudant, ce qui induit nécessairement la présence de son enveloppe : sa peau et sa chair.

²³ R. GOLDBERG, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2012.

²⁴ C. LAHUERTA, « Quand le corps parle. Les mots de l'art » dans M. Laforcade et V. Meyer (dirs.), « Les usagers évaluateurs ? Leur place dans l'évaluation des bonnes pratiques professionnelles en travail social », Les Études Hospitalières, p.78.

Parallèlement, une période de contestation généralisée contre le pouvoir en place a émergé, remettant en question les valeurs dominantes et les institutions sociopolitiques. Ces remises en question ont engendré des crises profondes au sein de toutes les sociétés occidentales. Elles sont multisectorielles et internationales : antinucléaire, Mai 68, printemps de Prague, agricoles, crise religieuse, etc. Au niveau géopolitique : la guerre d'Algérie se termine, celle du Vietnam bat son plein, la guerre froide est à son apogée avec la construction du mur de Berlin, l'Afrique se décolonise. Un intérêt croît pour la sociologie et la psychologie, l'économie décolle et conduit à des changements profonds des structures socioprofessionnelles, tandis que la lutte féministe questionne le pouvoir patriarcal.

C'est durant ces mêmes années que l'histoire de la mode va prendre un tournant décisif. Les vêtements se transforment : les jupes raccourcissent, le pantalon devient unisexe et la femme s'émancipe des normes restrictives. La domination de la haute couture cède progressivement la place au prêt-à-porter adopté par les mouvements de la jeunesse.

De nombreux jeunes artistes s'inspirent de la révolte étudiante pour élargir le champ de l'œuvre d'art à une dimension sociopolitique nouvelle. Ils remettent en question l'institution artistique comme les structures culturelles, en en redéfinissant le sens avec les fonctions de l'art. Ils rejettent l'idée d'une œuvre d'art achevée et directement consommable, préférant se concentrer sur l'acte de création en temps réel. Parce que les mouvements des années 1960 ont fait de l'artiste celui qui agit et produit à l'intérieur d'un système qui le dépasse et dont l'individualité importe moins que les opérations qu'il exécute, par opposition, la génération qui apparaît autour de 1970 met la vie de l'artiste à l'origine de ses travaux²⁵.

En Europe, l'organisation de l'art et de la performance n'était pas aussi développée qu'aux États-Unis. Les mouvements politiques perturbateurs des années 1960 ont principalement porté sur des enjeux économiques plutôt que sur des questions de genre ou de race. En 1968, les luttes des ouvriers menées à l'usine Renault en région parisienne ou à la London School of Economics n'ont pas suivi la même forme d'activisme que les mouvements minoritaires plus ciblés aux États-Unis. En conséquence, les artistes européens ont souvent adopté une approche plus subtile pour aborder la réalité de la vie des femmes.

²⁵ P. DAGEN, *op. cit.*, p.118.

Face à ce contexte de remise en question de l'art et de ses institutions, certains artistes quittent les circuits traditionnels des galeries et des critiques d'art. Ils préfèrent définir eux-mêmes leurs orientations artistiques en développant de nouvelles modalités de création, telles que la performance. Dans cette démarche, de nombreuses femmes ont choisi de se tourner vers la performance comme moyen d'expression, ignorant ainsi les normes établies du monde de l'art où elles avaient déjà peu d'influence. Par le biais de cette pratique, les artistes génèrent une explosion d'expressions multiples en utilisant une variété de matériaux tels que la céramique, la broderie, le tricot et le tissage. Ils explorent également des formes artistiques telles que la peinture de motifs, qui étaient autrefois considérées comme purement décoratives. Ce faisant, ils brouillent les frontières entre l'art et l'artisanat. Ils intègrent même leur propre chair dans leurs créations. À une époque où la libération corporelle faisait face à la désapprobation et à la censure, au nom des « bonnes mœurs » ou de la religion, ces questions prenaient une dimension particulière dans la société. La lutte contre la stigmatisation et la discrimination ainsi que la revendication d'une plus grande liberté d'expression et d'acceptation de soi sont devenues des enjeux essentiels pour les artistes engagés dans un corps comme lieu principal des idées sur l'art.

Le costume a lui évolué pour devenir un outil puissant, capable de remettre en question les symboliques de la création artistique et d'inciter à une profonde réflexion sur notre perception du monde et de nous-mêmes. Cette référence métaphorique se manifeste dans le costume créé par Louise Bourgeois lors de sa performance dans une rue de New York, où elle a choisi de revêtir un costume évoquant la poche d'œufs que les araignées portent contre leur abdomen (*fig. 2*). En faisant de l'araignée l'un de ses motifs emblématiques, elle exploitait habilement la métaphore féminine de cet insecte travailleur, connu pour filer de la soie et tisser sa toile. Bien que l'idée selon laquelle les travaux liés au tissu, comme le tissage et la couture, soient exclusivement réservés aux femmes soit maintenant considérée comme un stéréotype sexiste dépassé, il n'est nullement question d'accuser Louise Bourgeois de sexisme. Proche du mouvement féministe, elle se distingue en utilisant des espèces d'araignées telles que les araignées-mygales et les veuves noires, qui partagent avec la mante religieuse la tendance à dévorer le mâle après l'accouplement. La menace castratrice, inhérente à la figure de l'araignée, est explicitement présente dans son œuvre.

Le costume, en utilisant le corps comme matière première d'une approche artistique, nous invite à expérimenter nos sens d'une manière étrange, cherchant à l'ajuster aux contours de notre corps sans toutefois le confondre avec lui. Il met à nu ce que le monde s'efforce de dissimuler.

Ces créations vont bien au-delà des disciplines et des techniques traditionnelles de la couture. Les artistes qui les explorent ont osé repousser les limites de l'art, interrogeant ainsi notre perception du corps et de la mode. En effet, ces nouvelles formes artistiques, telles que les happenings, actions et performances, ont eu un impact profond sur les conceptions établies de l'artiste et de l'art. Elles ont remis en question les rôles conventionnels de l'artiste en le transformant en un médiateur créatif, et l'ont libéré des contraintes de la création d'œuvres figées, bouleversant par la même occasion la définition même de l'œuvre d'art.

C'est ainsi que se développent des formes d'expression artistique par le biais de performances, où les artistes s'impliquent corporellement, souvent en utilisant leur propre peau et chair, leur vie, leur identité, leur genre et leur mémoire. Cette conception de l'art est identifiable dès le début des années 1970 et elle s'avère déterminante par la suite en conservant sa pertinence jusqu'à aujourd'hui.

2.4. L'ère flamboyante des années 1980

Les années 1980 ont été une période d'effervescence créative sans précédent. Les artistes étaient divisés entre ceux qui étaient fascinés par l'exploration esthétique et ceux qui se concentraient sur les luttes politiques. Malgré ces différences, un point commun émergeait : un profond désir d'universalisme et de tolérance, exprimé à travers des approches artistiques diverses, parfois même contradictoires. Cette époque était marquée par une audace sans limites. La provocation, la pornographie, l'humour et même le kitsch étaient ardemment adoptés. La mode y était également démocratisée, comme en témoigne le fameux slogan de Jean-Paul Gaultier : « La mode pour tous ». En 1985, ce couturier visionnaire a révolutionné l'industrie de la mode en présentant des hommes défilant en jupe. À l'époque, difficile de faire plus extravagant.

La période est également marquée par des catastrophes d'une ampleur considérable dont, en 1986, l'explosion de la centrale nucléaire de Tchernobyl. D'un côté, on observe une forte persistance de la violence, du racisme, de la pauvreté, présents tant dans les grandes capitales que dans les petites villes. D'un autre côté, les libertés individuelles et sexuelles connaissent une croissance constante. La scène nocturne est en effervescence, le tourisme est en plein essor, et les foyers s'enrichissent de plus en plus de confort grâce à l'expansion technologique.

Zone d'ombre, l'émergence de la pandémie du sida au début des années 1980 a amplifié l'urgence et la gravité des problématiques. Dans les mois qui ont suivi, le nombre de personnes immunodéprimées a connu une augmentation alarmante. Dans un premier temps, la majorité des patients étaient des hommes homosexuels ayant eu des rapports sexuels multiples. Cette corrélation a conduit à l'hypothèse d'une transmission sexuelle de l'infection. À l'origine appelée « gay-related immunodeficiency disease » (GRID), cette affection immunitaire a changé de nom lorsque des symptômes similaires ont été observés chez des personnes hétérosexuelles.

Cette crise sanitaire a eu des répercussions considérables sur la société, changeant profondément les mentalités et les politiques de la santé publique.

C'est dans ce contexte que l'art exprime toute l'énergie de cette époque. C'est une décennie où le merveilleux se mêle à la cruauté, où les extrêmes se côtoient. Les créations artistiques de cette période reflètent cette dualité, cette juxtaposition de contrastes. Les œuvres peuvent être à la fois extravagantes, audacieuses, empreintes d'un sentiment de merveilleux, mais également témoigner de la réalité brute et cruelle de la société, du corps malade. Les décès prématurés d'artistes tels que Keith Haring et Robert Mapplethorpe témoignent de l'effet dévastateur de cette maladie. Et ce, notamment sur la communauté artistique, entraînant une perte de talents et provoquant un sentiment de choc et de deuil dans le milieu artistique.

Les artistes spécialisés dans les costumes des années 1980 avaient pour objectif de manifester à la fois leur inventivité et leur dévouement face à la réalité qui les entourait. Un exemple de cette époque est Leigh Bowery, originaire d'Australie où il est né en 1961 et qui s'installe à Londres en 1980. À la fois artiste performeur et créateur de mode, Bowery attire rapidement l'attention et devient une figure emblématique de la scène underground. Parmi les clubs

emblématiques de cette époque figurait le Blitz, qui – situé entre deux écoles d'art majeures, St Martin's School et Central School – joue alors un rôle essentiel. Ce lieu est devenu un véritable laboratoire pour les étudiants créateurs de mode qui ont su enflammer Londres par un terrain d'expérimentation. Bowery et ses compagnons y élèvent alors le costume à une forme d'art à part entière. Maîtrisant avec habileté l'art, la performance, la mode et l'univers des clubs, chacune des apparitions de Leigh Bowery est plus retentissante que la précédente. Il a repoussé les limites et les définitions du corps en créant des vêtements qui étendent et déforment simultanément sa propre anatomie où il se sert de son propre corps comme support pour ses créations costumières excentriques. Son corps est une œuvre d'art vivante. L'artiste s'illustre en portant avec aisance ses costumes extravagants (voire dérangeants), leur donnant vie et mouvement dans les night-clubs où il apparaît chaque soir avec un look différent (*fig.3*). En créant le *Taboo*, night-club légendaire de Leicester Square à Londres, il devient une icône. Porteur du virus de l'immunodéficience humaine (VIH), il décède en 1994 et lègue au monde de la performance et du costume un héritage majeur. Des créateurs de modes de renom tels qu'Alexander McQueen et John Galiano lui doivent énormément, s'inspirant de son génie créatif et de sa vision audacieuse. De même que le monde de la nuit, des drag-queens, de l'extravagance trash britannique.

Bowery n'est pas le seul à avoir exploré la relation entre le corps et le costume. De nombreux artistes se sont approprié cette dimension performative du costume, où le vêtement n'est plus simplement considéré comme un accessoire, mais comme une extension du corps et une forme de communication non verbale. La fascination pour la multiplication de soi, qu'elle se manifeste par la transformation ou par l'incarnation, est intrinsèquement universelle, car elle suscite une promesse captivante.

À partir des années 1980, le monde du drag a connu une expansion significative. Les drag-queens ont émergé en tant que personnages politiques, défenseurs des droits des femmes et des personnes queer, et ont offert des spectacles engagés. Cependant, se pose la question de savoir si l'on peut considérer la performance du genre, ou plutôt la performativité du genre selon les termes de Judith Butler, comme une pratique qui intègre la dimension costumière et flamboyante. L'utilisation du costume fusionnant la mode, la culture populaire et la variété, ainsi que l'incarnation du genre ouvre de nouvelles perspectives artistiques qui transcendent les conventions habituelles du théâtre, du cinéma et même des spectacles. Elle met en avant

la dimension visuelle et théâtrale du vêtement, le transformant en un langage qui permet de métamorphoser l'identité. C'est à la croisée de ces influences et de cette expression artistique que le costume devient un outil puissant pour explorer les possibilités de transformation de soi et remettre en question les normes établies.

Dans ce contexte, les mouvements en lien avec l'identité sexuelle reviennent sur le devant de la scène et le costume devient un moyen pour ces artistes d'exprimer une rupture des frontières. Les constructions sociales établies sont démolies, laissant place à une symbolique sauvage qui se débarrasse de tout scrupule et néglige les règles élémentaires du savoir-vivre. Et face à l'uniformisation imposée par l'industrie de la mode, les artistes-costumiers, affranchis de toutes contraintes, remettent en question de manière encore plus profonde notre conception de l'identité (et de sa beauté). Ils nous présentent des créations résolument avant-gardistes, qui brouillent les frontières entre costume et vêtement. Ainsi, ils introduisent des normes de beauté encore plus irréalistes, s'inscrivant parfaitement dans le cadre théorique d'une certaine idiotie propre à l'art contemporain.

Ainsi, les artistes ont joué un rôle central à l'époque, adoptant une approche résolument extravagante et exaltée. Et, en utilisant fréquemment leur corps pour redéfinir leur relation avec l'art, leur art devient un moyen de sensibiliser, de rendre hommage et de témoigner de l'urgence de la situation. Ces différentes œuvres relèvent de la performance, du montage photographique, du déguisement, du mime parfois²⁶. Le corps de l'artiste y tient souvent une place prépondérante, que ce soit pour l'engager dans des métamorphoses sans fin ou pour mettre à nu les fonctions premières²⁷. On comprend pourquoi, si l'art-performance est une forme d'art féroce, il a toutefois sa place aujourd'hui dans les manuels d'art.

2.5. Le corps, la science et la société moderne

Les nouvelles approches esthétiques des années 1990 sont étroitement liées à un contexte sociologique marqué par des mutations rapides de la société et des modes de communication, amplifiées par les révolutions numériques et l'essor de la mondialisation durant cette période.

²⁶ P. DAGEN, *op. cit.*, p.176

²⁷ *Ibid.*

Ce contexte a engendré une multitude d'approches critiques, parfois conflictuelles et concurrentes, telles que les approches post-structuralistes, féministes, marxistes, psychanalytiques, formalistes, multiculturalistes, philosophiques... Au cœur de cette démarche, la figure de l'artiste a connu une profonde métamorphose dans un monde où les identités deviennent floues et où les sphères autrefois distinctes fusionnent. Un constat largement partagé par de nombreux intellectuels mettant en avant la transversalité et l'hybridation des champs de connaissances. C'est notamment le cas de Bruno Latour, philosophe, sociologue et anthropologue, ainsi que de Donna Haraway, historienne des sciences et philosophe, tous deux participant à rendre compte de la complexité des relations entre nature et culture, et notamment entre science et art.

C'est dans cet esprit qu'à partir des années 1990, le mouvement s'accélère. On observe, par exemple, la création de résidences artistiques telles que l'Observatoire de l'espace, un laboratoire culturel affilié au Centre national d'études spatiales. De même, le Cube, le centre d'art numérique du MIT aux États-Unis ainsi que SymbioticA d'Oron Catts pour les biotechnologies en Australie ont vu le jour. Ces initiatives témoignent de l'essor dédié à la convergence entre l'art, la science et la technologie, où des collaborations inédites entre artistes, chercheurs et ingénieurs sont encouragées.

L'utilisation du costume dans cet esprit expérimental ouvre de nouvelles perspectives sur notre compréhension de l'identité, de la société, de la technologie, de l'informatique et de la science. Cette approche nous pousse à remettre en question nos préconceptions, car le costume est ici perçu comme une pure superficialité, reflétant une conception de l'art qui renonce à toute profondeur morale. Toutefois, s'il cherche à révéler une intériorité, celle-ci peut alors prendre l'aspect d'un désir inavouable, laissant entrevoir des aspects cachés de la personne qui le porte. Ainsi, le costume devient un moyen de dévoiler et d'explorer des dimensions intimes et souvent dissimulées.

Le corps humain n'échappe pas à cette voie scientifique. Scrutée en tant qu'enveloppe, la chair est disséquée depuis des siècles pour accroître nos connaissances et comprendre les fonctions biologiques, physiologiques et psychologiques du corps humain. Les artistes, dans leur processus de création, ont toujours utilisé les techniques et les technologies de leur

époque, adoptant les outils qu'ils pensaient être les plus aptes à exprimer leur langage. Il est évident que l'art a toujours été lié à la science. L'exemple le plus emblématique de ce lien se trouve sans conteste dans l'œuvre de Léonard de Vinci, peintre, sculpteur, musicien, mais aussi anatomiste, mathématicien et plus largement inventeur. Si de Vinci était en avance sur son temps en matière de technologie, de nos jours, l'artiste et le scientifique ont développé une expertise scientifique comme médium dans l'art contemporain. Il existe, parmi les technologies les plus récentes, une catégorie qualifiée de « bio » ; cela signifie qu'elle fait appel à des technologies relevant du règne organique, de la biologie, du vivant, de la vie, nous invitant à venir habiter (ou envahir) le costume de peau et ou de chair synthétique. Ce mariage entre connaissances anatomiques et art n'est pas isolé, il a commencé à émerger au XV^e siècle avec l'avènement de l'humanisme. L'art de l'anatomie artistique scientifique brise alors les tabous autour de « l'intérieur » dans une quête de vérité scientifique, qui n'était ni symbolique, ni morale.

En ce sens, la science nourrit le monde artistique. Les artistes peuvent transgresser, aller au-delà des contraintes scientifiques, tout en puisant dans les connaissances pour ouvrir d'autres perspectives. Ainsi, le laboratoire devient atelier, encourageant les artistes à investir et utiliser diverses méthodes techniques, telles que l'imagerie médicale, l'anatomie, la physiologie, la biologie moléculaire et la psychologie. Grâce aux techniques scientifiques, les artistes peuvent proposer des costumes de plus en plus complexes, pousser le cadre et les limites, et offrir un nouveau signifiant, créer de nouveaux liens et de nouvelles frontières à l'art. L'idée est de s'ancrer dans un réel pour encourager une amélioration-augmentation des capacités (physiques, cognitives, émotionnelles) de l'individu à l'aide des technologies matérielles. L'interaction entre les frontières scientifiques et un environnement artistique en constante évolution devient alors un véritable terrain de jeu pour les artistes costumiers interrogeant les mêmes sujets.

Le corps se dévoile, et son évolution artistique poursuit ses mutations. Nous sommes aujourd'hui confrontés à une société moderne qui a été témoin de l'image manipulée du corps, largement utilisée dans la diffusion d'images à grande échelle en couverture de magazines de mode. Le corps lui-même ainsi que sa matière organique (sa compréhension et sa représentation) occupent une place centrale dans de nombreuses explorations artistiques. Les artistes explorent ainsi cette dimension matérielle des costumes en relation avec la

science. Ils envisagent peut-être la façon dont ces costumes influencent ou reflètent notre essence corporelle, ou comment ils peuvent altérer la perception ou la compréhension de la science de manière générale.

Bercé par des normes où l'exploration de l'identité est devenue un fantasme dans une société qui remet en question les stéréotypes et les attentes liées à la thématique du genre qui s'est développée, le costume confirme l'identité du porteur en soulignant une référence sociale, professionnelle ou historique. En tant qu'élément central et fragile d'une culture de mode, il se révèle être l'un des indicateurs les plus constants et les plus contraignants des différences de genre, à la fois révélateur et instrument de ces dernières. L'être humain projette ses aspirations et son conditionnement, parfois pour mieux s'y révolter. C'est précisément pour cette raison que le costume nous donne l'« air de », contrairement au « déguisement » qui, lui, vise à dissimuler. Car le port d'un costume nous permet de choisir notre apparence et d'explorer une forme d'identité qui n'est pas forcément celle qui nous a été attribuée à la naissance.

L'intérêt renouvelé pour l'interrogation de l'identité peut être attribué à différentes causes. Elles sont certainement influencées par les incertitudes liées à l'avenir et les difficultés rencontrées dans le présent, qui suscitent un vif questionnement dans de nombreux secteurs de la société. De ce fait, le costume est utilisé de manière puissante pour explorer l'expression de l'identité physique et psychique, où cette exploration est non seulement acceptée, mais aussi encouragée.

En s'appuyant sur des techniques scientifiques modernes, l'objectif des artistes est de faire vivre aux spectateurs une expérience qui semble réelle. Parmi les divers moyens de déconstruire la notion de genre, les arts visuels exploitent l'utilisation de masques et de prothèses pour créer des effets spéciaux hyperréalistes. Ce travail technique utilise des procédés chimiques précis et complexes pour donner des effets de réel à une peau synthétique. Ces prothèses et masques hyperréalistes permettent à la fois à une personne de se transformer en quelqu'un d'autre, mais aussi, en collaborant avec le monde médical, à une personne de se « réparer ». Par exemple, les artistes effets spéciaux peuvent rendre les prothèses orthopédiques plus réalistes, tant visuellement qu'au toucher, en imitant la texture de la peau. L'art et la médecine peuvent même jouer un rôle thérapeutique en aidant à

remplacer un membre manquant, une fonction sexuelle altérée, ou en résolvant des problèmes liés au genre, dans le but de favoriser l'acceptation de soi ; cela permet ainsi de combler le vide laissé par ces manquements.

Cet exemple d'utilisation du costume nous transporte vers un avenir où l'idée d'adopter l'identité d'une autre personne en utilisant sa peau comme un vêtement pourrait être envisagée. C'est d'ailleurs une pratique qui rappelle facilement les scénarios les plus terrifiants des films d'horreur²⁸. Car, si la description de tout habit implique un processus de fabrication de cuir humain à partir de l'ADN d'une personne, et si la conception d'un beau costume implique de s'immerger dans l'identité de quelqu'un d'autre, de nombreuses problématiques émergent dans le domaine scientifique : l'éthique, les brevets génétiques, la commercialisation, le contrôle des techniques de reproduction humaine. Et si vous pouviez vous costumer avec l'identité d'une personne chère à vos yeux, que feriez-vous ? La question échappe.

²⁸ Le film *The pillow book*, de Peter Greenaway sorti en 1996, offre une illustration poétique de ce sujet et très empreinte des codes de l'histoire de l'art.

III. Revêtir la chair de 1970 à nos jours

Si l'essor de l'art de la performance a contribué à faire émerger une relation entre le corps et le costume, Alexandra Schwartz affirme que les deux ont toujours été intimement liées²⁹. En effet, des artistes ont osé utiliser la peau comme un médium de leurs créations vestimentaires. Citons Rebecca Horn, Vanessa Beecroft, Nicole Tran Ba Vang, Marina Abramović, Kira O'Reilly, Manon Wertenbroek, Jana Sterbak, Zhang Huan, Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, Suzanne Lee, Yann Marussich, Oron Catts et Ionat Zurr ou Tina Gorjanc. Cette approche surprenante met en lumière la nudité et soulève des questionnements profonds sur notre propre organisme, celui qui enveloppe notre existence. Nous nous attachons ici à explorer la manière dont le costume, qu'il s'agisse de chair humaine ou animale, peut faire l'objet d'une mise en situation performative dans le cadre des pratiques artistiques contemporaines.

3.1. Corpus

L'œuvre intitulée *Einhorn* de **Rebecca Horn**, artiste allemande, illustre parfaitement cette approche (fig.4.). C'est à la fin des années 1960 que Horn se lance dans la création de performances artistiques, parmi ses œuvres les plus célèbres figure celle susmentionnée. En 1971, Horn explique en ces termes le processus de création de cette performance, conçue pour une élève de sa classe qu'elle a associée à la bête mythique : « Quand je l'ai vue pour la première fois dans la rue, en train de marcher (moi, je rêvais à mes licornes), son rythme étrange, un pas juste devant l'autre [...]. C'était comme un écho de ma propre imagination. Ses mouvements, sa flexibilité (elle savait utiliser toute la longueur de ses jambes), mais tout le reste de sa personne glacée, immobile, de la tête aux hanches [...]. Les semaines suivantes, trouver les proportions justes, le poids du corps et la taille des objets, les distances et les équilibres [...]»³⁰.

²⁹ A. SCHWARTZ et L. BRAWNER, *Garmenting: costume as contemporary art*, catalogue d'exposition, Museum of Arts and Design, New York, 12 mars- 14 août 2022, New York, Dap Artbook, 2021.

³⁰ H. RECKITT, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2011, p. 104.

A partir d'un croquis préparatoire datant de 1968-1969, *Einhorn* s'inscrit dans une série d'extensions corporelles comprenant *Trunk* (1967), *Arm Extensions* (1968) et *Scratching Both Walls at Once* (1974). Les images de cette performance mettent en évidence la forme dénudée d'une femme enveloppée dans un corset. La participante à cette performance ne porte rien d'autre qu'un harnais blanc, agrémenté d'une longue corne blanche en bois qui élance sa silhouette, harnais qui met également en lumière la vulnérabilité de l'équilibre du corps humain. À travers ses déplacements dans le paysage, cette performance crée un jeu de luminosité qui ajoute une dimension particulière à l'expression artistique, soulignant ainsi l'interaction entre le corps et l'environnement.

Horn ajoute au sujet de cette performance qu'elle « a été réalisée tôt le matin – humidité, lumière intense – le soleil représentant un défi plus que n'importe quel public [...]. Sa conscience exaltée, électrique : rien n'aurait pu interrompre la transe de son voyage [...]»³¹. » Cette performance a été enregistrée dans un film éponyme en 1970, puis dans le film *Performances 11*, réalisé en 1973. Cette image (*fig.4.*), certainement la plus connue parmi toutes, est tirée de ce dernier. L'artiste dote la peau d'une extension blanche conçue pour explorer la relation entre le corps organique et l'espace. Le prolongement de tissu blanc agit comme un corset qui enlace le corps nu de la performeuse. L'association entre la nudité de la peau et la rigidité du corps entravé souligne que l'apparence altière est souvent le résultat d'un processus de contrôle et de censure. La jeune femme, telle une licorne errante - mais, en réalité, captive - ne peut se transformer en une créature fabuleuse qu'au prix de sa liberté. La couleur blanche, traditionnellement associée à la pureté, est utilisée dans cette œuvre pour créer une atmosphère quasi édénique. Devenant une hybridation d'un corps-licorne, mettant en évidence la nudité d'une femme entravée, cette utilisation du blanc renforce l'exploration de la relation complexe entre les normes corporelles humaines et leur environnement. Le blanc est aussi la lumière primordiale, l'origine du monde, le commencement des temps, tout ce qui relève du transcendant³².

S'inscrivant dans une longue tradition d'artistes ayant choisi le corps comme moyen d'expression revendicatrice, l'icône controversée américaine **Vanessa Beecroft** a lancé, en 1994, une série de performances où le matériau premier, comme toile de fond de son travail,

³¹ H. RECKITT, *op.cit.*

³² M. PASTOURNEAU, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Points, 2014.

est le nu féminin qui incarne des problématiques identitaires, sociales ou encore politiques. Selon la critique d'art Roberta Smith, Vanessa Beecroft est présentée de cette manière : « C'est de l'art ; c'est de la mode. C'est bon ; c'est mauvais. C'est sexiste ; ça ne l'est pas. C'est une performance artistique de Vanessa Beecroft ».³³

Les performances de Vanessa Beecroft, réalisées dans certains des plus grands musées et lors d'événements contemporains internationaux, ont façonné l'art de la performance internationale depuis vingt-cinq ans. Dans sa série intitulée *VB*, suivie d'un numéro, ses performances mettent en lumière les tensions entre la nudité et le vêtement, tout comme Horn l'a fait, en explorant les notions de contrainte et de liberté. Durant ces soirées, typiquement lors d'un vernissage, Beecroft installe un groupe de personnes archétypales, des femmes de type caucasien, qui se tiennent debout et immobiles, et qui s'offrent à la contemplation du spectateur. Cette composition figée établit une tension captivante entre la présence humaine et l'immobilité des femmes, invitant ainsi les spectateurs à méditer sur la condition humaine et les rôles sociaux. En effet, elle nous rappelle l'engouement du XVII^e et XIX^e siècle pour le tableau vivant, un divertissement populaire où des individus costumés posaient immobiles pour recréer des tableaux célèbres. Cette pratique bourgeoise, principalement adoptée par des femmes, permettait une réappropriation tangible des chefs-d'œuvre littéraires et picturaux en incarnant les personnages eux-mêmes. Cependant, en présentant cette scène où des femmes sont figées, l'œuvre interroge les normes sociales et les stéréotypes de genre qui ont historiquement limité la liberté et l'expression des femmes. L'une des dernières performances de Beecroft est *VB 66*, qui s'est déroulée au Mercato Ittico (Marché aux poissons) à Naples, le lundi 15 février 2010. Dans cette performance (*fig.5*), Beecroft a orchestré un groupe de jeunes femmes dénudées, leurs corps habillés de maquillage noir, et qui s'entremêlait avec des sculptures et des fragments de corps moulés. Cette représentation explore les concepts de « noirceur » et d'« ombre » tout en faisant référence à l'art de la sculpture antique, aux corps figés de la ville de Pompéi et à la réification du corps féminin.

³³ SMITH R., *Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment*, The New York Times Company, juin 1998, [<https://www.nytimes.com/1998/05/06/arts/critic-s-notebook-standing-and-staring-yet-aiming-for-empowerment.html>], (22/06/2023).

Dans un premier temps styliste, **Nicole Tran Ba Vang** a ensuite exploré la voie de la peinture, puis s'est tournée vers la photographie et la vidéo afin d'interroger les contradictions présentes dans l'univers de la mode : elle y déshabille ses modèles et les habille d'une seconde peau doublant alors celle-ci comme d'un « habit de nudité ». Dans ses *Collections*, elle manipule habilement les conventions et rouages de la mode, tout en reprenant son langage visuel. Pour créer ses œuvres, Tran Ba Vang utilise des mannequins réels de mode posant nus. Ensuite, elle apporte des modifications numériques aux images en altérant les textures de la peau et en ajoutant des éléments de transparence. Le résultat donne l'illusion que le mannequin se débarrasse effectivement d'un vêtement de peau. Néanmoins, l'idée du vêtement persiste, suggérée par la présence d'un voile délicat qui recouvre subtilement la peau du modèle en se superposant à elle. Les photographies révèlent une apparente nudité du modèle, qui est en fait habillé d'une sorte de vêtement de chair.

Nicole Tran Ba Vang propose également un médium papier *Revue* qui se veut parodique du magazine de mode (*fig.6.*). Il s'agit d'une forme d'appropriation et de détournement qui remet en question les normes et les attentes associées à la culture de la mode. Le livre d'artiste *Revue : Ceci n'est pas un magazine* a été publié en 2016 et compte 180 pages. Il est édité par les Éditions Dis Voir et est distribué par les Presses du Réel en France. Grâce à un habile jeu d'illusion, ces œuvres interrogent la nature du vêtement : tout semble ne plus être constitué de trame et de textile, mais réalisé en peau avec des seins, des imperfections ou encore des poils, donnant aux spectateurs l'illusion de la véracité du sujet représenté.

Au sein des artistes qui ont exploité leur propre chair, le corps est sacralisé en tant que nouvelle source de création. Il est soumis à des actes tels que des fouets, des menaces, des suspensions, des pincements, des unions, voire des greffes avec d'autres éléments. Le corps est alors exposé, mis à nu. Cette mise en valeur du corps requiert la présence essentielle de son enveloppe : la peau. Cette peau peut ensuite être utilisée comme toile pour la peinture, la perforation, la scarification, la déchirure, voire la brûlure, dans une quête intrépide d'expression artistique.

Figure contemporaine de la première vague féministe dans les années 1970, l'artiste performeuse serbe **Marina Abramović** a entamé un vaste travail d'art corporel à Belgrade. Elle se lance dans l'exploration des limites de la résistance physique et des différentes facettes

de la peur. Pour elle, la performance est l'art de l'ineffable, où aucune distance avec le public n'existe, et où aucune possibilité de mensonge ou de répétition n'est permise : elle est là, présente, et l'œuvre se déploie à un moment précis, unique et irrépérable. Au fil du temps, elle a évolué de l'exploration des limites du corps à celle des limites de l'esprit, atteignant le silence, l'immobilité et l'écoute. Dans sa performance intitulée *Lips of Thomas*, illustrée par la photographie datant de 1975 (*fig. 7.*), l'artiste se sculpte elle-même un pentagramme sur le ventre à l'aide d'une lame de rasoir. En y dessinant une étoile délicate, elle crée l'impression que la peau est un simple morceau de tissu autorisant la pénétration de la pointe d'une aiguille.

Kira O'Reilly occupe, elle aussi, une position singulière dans le monde de la performance artistique. Les fondements de son travail trouvent leur essence dans la fusion entre une profonde matérialité et l'art de la performance féministe radicale. Cette combinaison donne naissance à des œuvres artistiques puissantes et engagées, qui vont au-delà de la simple représentation d'idées pour les incarner dans leur propre matérialité et au sein de l'expression scénique. Ils émergent de la convergence des arts visuels, de la performance expérimentale, de l'art médiatique, de la sous-culture underground et de la politique du corps perplexe, inquiet, mais disponible, à la fois déchet et plaque tournante au début des années 1990³⁴.

Grâce à cette approche, ses performances vont au-delà du simple spectacle pour offrir une expérience immersive et participative, où le public peut être amené à s'interroger sur des questions de genre, de société et d'identité. En invitant parfois les spectateurs à devenir des acteurs actifs, O'Reilly ouvre un espace de dialogue et de réflexion collective, bousculant ainsi les frontières traditionnelles entre l'artiste et le public.

Dans sa performance *Succour* réalisée en 2001, O'Reilly s'applique une grille de ruban adhésif sur les jambes et le torse, en fragmentant son corps en une multitude de petits carrés (près d'une centaine en tout) et, avec un scalpel, y fait des entailles puis, le ruban une fois retiré révèle son corps avec de petites coupures (*fig. 8.*). D'une performance à l'autre, la répétition mesurée et cohérente des coupures peut être interprétée comme une métaphore de la vulnérabilité et de la révélation du corps meurtri. Elle compose alors un motif traumatisant et hypnotique rappelant une grille textile. Sous cette apparence évidente de lignes très

³⁴ O'REILLY K., *biographie*, 2023, [<http://www.kiraoreilly.com/>], consulté le 06/04/2023.

strictes, la métaphore de la peau, comme analogie aux vêtements et à d'autres modes de dissimulation, donne à la blessure littérale une interprétation de la façon dont nous nous protégeons.

Le travail introspectif de **Manon Wertenbroek**, une artiste helvético-néerlandaise, explore la peau en tant que textile en la dissociant de son support physique, telle une mue empreinte de sensualité, mais aussi de violence suggérée. Elle parvient à créer cette tension à travers l'utilisation de ses techniques : agrafe, clous, découpe, pincement. Jeune plasticienne, elle a récemment exposé son travail au SB34 The Pool à Bruxelles, du 4 mai au 29 juin 2021. En tant qu'artiste pluridisciplinaire, Manon Wertenbroeck explore systématiquement le thème de la peau textile, la matérialisant de manière indépendante, détachée de son contexte charnel. Son travail évoque continuellement le corps sans le représenter directement. Dans sa pratique artistique, elle crée des combinaisons suspendues à des cintres qui prennent forme grâce à des mues en latex de couleur chair, où l'artiste laisse l'empreinte de sa propre silhouette. La mue (textile de l'artiste) permet alors de s'engager dans sa propre existence en traçant les contours de son identité et le costume dévoile autant qu'il masque la réalité³⁵.

Malgré l'absence d'études spécifiques sur le travail de cette artiste, un portrait de la jeune créatrice a été publié dans le magazine Numéro Art en partenariat avec la maison Gucci, daté du 20 septembre 2021. Les créations de l'artiste évoquent la présence d'un corps tout en mettant simultanément en évidence son absence physique. Par le biais de ce jeu subtil, l'artiste nous encourage à entamer une profonde réflexion sur la peau, en tant que couche extérieure de notre être, qui peut porter en elle des significations riches et variées, à la fois culturelles, sociales et personnelles. L'œuvre (*fig.9.*) nous amène à explorer la relation complexe qui unit le corps à sa peau.

Les créations suivantes abordent cette fois des œuvres dans lesquelles la chair elle-même est intentionnellement conçue comme un matériau destiné à habiller notre enveloppe corporelle. Il peut s'agir de chair animale ou humaine, génétiquement modifiée, voire entièrement créée.

³⁵ S. CASSAGNES-BROUQUET et C. DOUSSET-SEIDEN, *Genre, normes et langages du costume*, Clio. Femmes, Genre, Histoire, 36, 2012.

Pour créer *Vanitas*, **Jana Sterbak** a d'abord confectionné une robe en utilisant vingt-trois kilos de viande de bœuf crue et salée, minutieusement cousue à la main, qu'elle a ensuite enfilée, de façon à envelopper son corps immaculé et intact. Par la suite, cette robe de chair a été exposée sur un mannequin de couturier, lui offrant un nouveau support et lui permettant de poursuivre son évolution (*fig.10.*). Au fil du temps, les chairs de viande ont séché progressivement, témoignant ainsi de leur transformation. Cette création donne la sensation troublante que la peau s'est retournée comme un gant. Les muscles semblent passer de l'intérieur vers l'extérieur. Quand elle est portée, cette robe semble rationnelle, quand elle est retirée et suspendue sur un mannequin, elle apparaît comme le résultat d'un dépeçage élégant (ou d'un déshabillage sanglant).

Selon les mots de l'artiste, l'œuvre fait l'objet de multiples interprétations : « *Vanitas a fait scandale au Canada, mais a rencontré un grand succès partout ailleurs et elle est sans cesse copiée ! [...] elle se prête à quantité d'interprétations, depuis le non-respect des animaux élevés pour leur viande jusqu'au vieillissement et à la mort des individus, en passant par les rituels de possession, etc. Vanitas pourrait également évoquer les changements que le temps imprime à la perception des œuvres. Le jour du vernissage, quand on expose la robe, la chair est crue. Puis, la viande sèche et commence à ressembler au cuir ; elle devient alors acceptable. Cela est aussi vrai pour les artistes.* »³⁶ Le message est évident : le costume a un pouvoir sur le corps et sur l'esprit, agissant comme une interface entre l'intérieur et l'extérieur³⁷. La puissance de l'œuvre de Jana Sterbak réside dans son évolution et sa transition radicale, passant du statut d'écorché à celui d'un vêtement luxueux. Ce qui combine à la fois l'écorchement et la cicatrisation.

Le travail de l'artiste chinois **Zhang Huan** ne manque-t-il pas de nous interpeller tout autant ? Sorti en 1993 de l'Académie des Beaux-Arts de Pékin, il se fait connaître grâce à des performances provocantes dans lesquelles il se confronte directement à des éléments tels que l'eau, le sang, ainsi qu'à des animaux morts ou vivants, repoussant ses propres limites physiques et psychologiques. Ces œuvres new-yorkaises (où il s'est habillé d'un costume de viande avant de se promener dans les rues animées de New York en 2002) sont une invitation à nous interroger sur la relation entre notre corps et notre esprit.

³⁶ C. FRANCLIN, « La condition d'animal humain, », *art press*, n°329, Déc. 2006, p. 4.

³⁷ D. ANZIEU, *op cit.*

C'est avec son retour en Chine qu'un tournant se marque dans son approche artistique. Zhang Huan devient bouddhiste et réalise des installations en prenant un chemin qui emprunte tant à l'iconographie religieuse qu'à l'histoire contemporaine chinoise. L'une de ses œuvres populaires est un autoportrait réalisé en 1998 (*fig.11.*). Il a demandé la participation d'amis pour écrire des phrases, des mots sur son corps, à l'encre noire. De cet autoportrait émerge une inscription littérale de l'appartenance ethnique de Huan sur son corps. Cependant, pour la majorité des spectateurs occidentaux, ce texte demeure illisible. L'œuvre *½ (text & meal)* sert-elle de métaphore pour illustrer la difficulté de comprendre la culture chinoise tout comme sa langue ? Par-dessus la trame de l'écriture, Zhang Huan porte une carcasse animale, qui ressemble à un vêtement enveloppant son propre corps. Cette action perturbante et provocatrice nous interroge, comme s'il cherchait à défier le monde qui l'entoure en se dotant d'une armure extérieure qui ne devrait normalement pas se voir. Le lien émotionnel avec cette idée de « seconde peau », cette armure, se trouve dans un costume, exhibé, qui aboutit à un résultat consistant. Il a ressenti la profonde nécessité d'exprimer sa peur et sa colère face aux défis historiques et politiques qu'il rencontre dans son pays, à travers l'utilisation de son propre corps dans ses performances. En parlant de cette démarche, il a déclaré : « Ma décision de pratiquer l'art de la performance est directement liée à mon expérience personnelle. J'ai toujours connu des difficultés dans la vie. Et ces difficultés ont débouché sur des conflits physiques : j'avais le sentiment que le monde qui m'entourait ne tolérerait pas mon existence. Ce contact fréquent m'a fait réaliser le fait même que le corps constituait le seul moyen direct pour moi d'apprendre à connaître la société et, pour la société, d'apprendre à me connaître. Le corps est la preuve de l'identité. Le corps est le langage. »³⁸

Les artistes ont une propension à utiliser leur environnement pour créer, ce qui, combiné avec la nature imprévisible de l'art, mène à des associations disciplinaires inhabituelles, lorsqu'il est altéré de cette manière.

Au cours du XX^e siècle, un grand nombre de disciplines scientifiques (associant les sciences dures aux sciences humaines) se sont intéressées progressivement au phénomène vestimentaire. Chacune d'entre elles contribue à en éclairer l'une ou l'autre facette³⁹.

³⁸ Z. HUAN, *Zhang Huan. A Pilgrim in Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Museo de peregrinaciones, 2001, p. 39.

³⁹ A. GUINDON, *L'habillé et le Nu. Pour une éthique du vêtir et du dénuder : essai*, Canada, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, (Collection Religions et croyances ; n°6).

Néanmoins, la mise en pratique de cette forme d'art est complexe en raison des nombreux tabous institutionnels et juridiques qu'elle remet en question.

Le duo artistique nommé Art Orienté Objet (**Marion Laval-Jeantet** et **Benoît Mangin**) aborde leurs travaux avec une préoccupation éthique en ce qui concerne la protection des animaux. Ils explorent divers supports esthétiques tels que la photographie, la vidéo, l'installation, la performance et des objets variés. Malgré cet apparent éclectisme, les travaux de ces artistes trouvent néanmoins une cohérence profonde dans leur approche, centrée sur la mise en scène de leur propre existence afin d'élargir la capacité de l'art à communiquer de manière non verbale. Le projet *Première peau*, en 1996, consistait en l'élaboration de leurs cellules épidermiques. L'expérience captivante d'observer ces produits biologiques issus de leur propre corps les incitera à développer un intérêt pour les possibilités offertes par la biotechnologie, ainsi que pour l'univers imaginaire dans lequel s'inscrit la culture tissulaire. Ainsi, en quittant le centre de recherche, ils emportent avec eux « une méthode de fabrication plutôt complexe à mettre en œuvre en dehors d'un environnement stérile de laboratoire »⁴⁰ et une dizaine de fragments de cultures de leur propre peau, dont la plupart sont greffés sur du derme de cochon pour renforcer leur épaisseur et leur résistance.

Il s'agit d'une fusion biotechnologique de leurs propres peaux, rassemblée sous le concept de « Première peau ». Cette culture spécifique a ensuite été tatouée avec l'image d'Epsilon, une souris de laboratoire qui avait été utilisée dans le test de culture de peau et qui portait une greffe de la peau de Laval-Jeantet (*fig.12.*). Les autres cultures furent également tatouées avec différentes images d'animaux, incluant certains en voie de disparition, ainsi que des figures mythologiques telles que la licorne (est-ce un clin d'œil au costume de Rebecca Horn ?). Elles avaient pour objectif d'être greffées sur la peau des collectionneurs d'art dociles, pouvant alors faire littéralement de ces morceaux de corps d'art, une partie de leur propre corps comme on endosse un costume. Cependant, aucun collectionneur n'a souhaité subir ces transplantations, ce qui a conduit à l'exposition de ces précieuses hybridations dans des bocaux en verre, disposés sur des étagères à la manière d'un cabinet de curiosités.

Les deux artistes ont écrit un extrait de leur récit autobiographique qui relate leur projet novateur de première peau, puisque, comme ils l'indiquent : « Nous avons été les premiers

⁴⁰ M. LAVAL-JEANTET, « Framingham », dans *Art Orienté objet 1991-2002*, sous la dir. de Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, Paris, CQFD, 2003, p. 93.

artistes à faire de la culture de notre propre peau. Nous avons vu ça comme un moyen extraordinaire de faire un art à la fois conceptuel, d'époque et dans lequel on soit ».⁴¹

Un autre exemple artistique illustrant cette volonté de promouvoir l'ouverture d'esprit envers la connexion entre le textile, la peau et la science est le travail de **Suzanne Lee**, chercheuse à l'University of the Arts de Londres et directrice du projet Biocouture dans lequel elle collabore avec des biologistes et des spécialistes des nanotechnologies. Elle est aussi l'auteure de *Fashioning The Future : tomorrow's wardrobe* publié par Thames & Hudson, ouvrage dans lequel elle s'inscrit dans une perspective avant-gardiste des technologies émergentes, fusionnant l'art, la biologie vivante, la technologie et la science. Elle explore la possibilité de cultiver des produits de consommation à partir de microorganismes.

Au tournant des années 2000, face à la précarité environnementale de l'industrie de la mode et au manque d'initiatives concrètes en ce sens, Suzanne Lee s'est engagée dans l'exploration d'alternatives écologiques à la croisée du design et des sciences. Son travail a suscité un véritable débat sur les limites éthiques en créant des costumes à partir de tissus biologiques. En 2003, elle fonda BioCouture, un studio de conseil en biocréation qui envisageait une vision futuriste de la mode : celle où les vêtements seraient cultivés dans des cuves de bactéries. Grâce à cette approche, Suzanne Lee a réussi à faire « pousser » une dizaine de vêtements, dont beaucoup ont été exposés, notamment au Musée des Sciences de Londres. Le processus de fabrication est plutôt simple : il nécessite du thé vert, de l'eau, du sucre, de la levure et quelques microbes. Ces ingrédients sont mélangés et laissés à reposer pendant deux à trois semaines, ce qui permet de produire une sorte de membrane. On l'appelle communément le « kombucha ». Cette membrane qui sera ensuite séchée, constitue le tissu biologique utilisé dans la création des vêtements (*fig.13.*). Une fois la membrane sèche, elle se transforme en une surface solide appelée « papyrus ». Cette surface peut être cousue et travaillée de manière innovante pour donner naissance à une variété de vêtements (*fig.14*).

Dans le contexte du bioart, il est fréquent que les artistes utilisent leur propre chair comme matériau pour créer leurs œuvres. Cependant, il existe un projet qui mérite également d'être mentionné en raison de sa relation avec l'habillement : la performance *Bleu Remix* (2007) de

⁴¹ M. LAVAL-JEANTET, « Culture de peaux d'artistes », dans *Le corps comme lieu de métissage*, sous la dir. de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2003.

l'artiste suisse **Yann Marussich**. Au cours de cette performance, l'artiste est revêtu uniquement d'un caleçon blanc et allongé sur un fauteuil en plexiglas, enfermé dans une cage de sudation en verre. Durant toute l'heure de la performance, son corps demeure immobile, laissant ses fonctions biologiques s'exprimer naturellement : au bout de quelques minutes, une substance d'un bleu profond commence à émaner de son corps. Ses larmes, sa salive et ses sécrétions nasales sont également teintées de bleu. À la fin de la performance, son corps entier est recouvert de bleu (*fig.15.*). L'artiste entretient un certain mystère autour du processus utilisé. Bien que l'on sache que la substance utilisée est du bleu de méthylène, nous ignorons si elle a été ingérée ou injectée dans son corps. En effet, bien que ce produit soit utilisé à faibles doses pour certains traitements médicaux alternatifs et comme marqueur biologique, il n'est pas sans risque. Les effets de la présence d'une si grande quantité de cette substance dans l'organisme restent inconnus. L'artiste laisse planer le doute à ce sujet.

Les artistes issus de la performance, du body art et d'autres formes artistiques voient le bioart comme une approche pertinente pour poursuivre et raviver leurs questionnements artistiques. Cette convergence entre l'art et la science, plus spécifiquement les biotechnologies, est de plus en plus valorisée par différentes plateformes et initiatives.

Les Artistes et chercheurs, **Oron Catts** et **Ionat Zurr** ont ainsi formé le Tissue Culture & Art Project de renommée internationale en 1996, qui a conduit à la création du laboratoire SymbioticA en 2000. A Perth (en Australie), ce laboratoire propose des résidences aux artistes désireux d'explorer la création interdisciplinaire. Oron Catts adopte cette approche en affirmant : « Les artistes sont presque comme les bouffons de la cour médiévale. Nous sommes autorisés à dire la vérité parce que personne ne nous prend trop au sérieux. Notre programme est très différent de celui des scientifiques, nous pouvons donc nous engager avec les mêmes matériaux et techniques qu'ils utilisent, mais l'ouvrir à d'autres questions. »⁴² Ces artistes sont les auteurs de *Victimless leather*, un prototype de blouson en cuir semi-vivant sans couture développé en 2004 à l'intérieur d'un « corps technoscientifique ».⁴³ En d'autres termes, il s'agit d'un manteau miniature créé à partir de lignées cellulaires de souris et

⁴² THE UNIVERSITY OF WESTERN AUSTRALIA, *Researchimpact*, 18 octobre 2018, [<https://researchimpact.uwa.edu.au/research-impact-stories/symbiotica/>], (29/07/2023).

⁴³ M. FREYDEFONT, *Prothèse : monde, lieu, parole, Études théâtrales n°66*, Janvier 2017, [<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2017-1-page-61.htm>], (19/04/2023).

d'humains. Ces tissus sont exposés dans trois incubateurs où ils continuent de se développer pendant toute la durée de l'exposition (*fig.16*). L'objectif de ce vêtement artistique est d'inciter le public à méditer sur les implications morales associées au port de vêtements fabriqués à partir d'animaux morts. Les artistes souhaitent que les spectateurs réfléchissent à ce que signifie le fait de porter sur soi des parties d'animaux morts pour se prémunir des intempéries ou à des fins uniquement esthétiques, ainsi qu'à remettre en question les notions de relations avec des systèmes de vie manipulés.

Les artistes donnent naissance à un nouveau genre de costumes, d'objets et d'êtres conçus à partir de matériaux à la fois vivants et non vivants. Bien que chaque projet soit unique, leur objectif commun est de susciter une prise de conscience plus profonde de notre peau et de la façon dont nous l'utilisons pour nous vêtir. Alors que les projets alliant l'art et les sciences connaissent une popularité croissante, il est essentiel de souligner que le costume « scientifique » ne vise pas tant à fournir une explication qu'à tenter d'établir une communication, encourageant une réflexion plus profonde sur notre connexion textile dans le contexte des technosciences : « Le statut de ces œuvres, le malaise ou l'excitation qu'elles provoquent du fait de leur manipulation concrète du vivant, des outils et des techniques qu'elles commentent, représente une partie importante de leur intérêt conceptuel. »⁴⁴

Nous pouvons illustrer cette tension éthique avec l'exemple de **Tina Gorjanc**, dont le projet audacieux consistait à créer un sac en cuir et une veste tatouée (*fig.17.*) à partir de la peau du célèbre styliste Alexander McQueen, décédé. Ce projet intitulé *Pure Human - Embodied Luxury* a suscité une grande controverse et a soulevé des questions sur la notion d'appropriation et de respect de l'intégrité de l'identité d'une autre personne, même après sa mort. L'aspect le plus fou dans cette histoire est qu'elle a déposé un brevet (du processus de fabrication) qui lui donnerait le droit de créer et de commercialiser une collection entière de vêtements fabriqués à partir de cuir humain en utilisant des cellules cultivées à partir de l'ADN (extrait de cheveux humains). Son projet intitulé *Pure Human - Embodied Luxury* repousse les frontières de l'industrie du luxe et remet en question la législation actuelle qui se concentre uniquement sur la biotechnologie à des fins médicales. Ce projet utilise le processus d'ingénierie tissulaire,

⁴⁴ I. REICHLE, *Art in the age of technoscience: genetic engineering, robotics, and artificial life in contemporary art*, Germany, Springer Verlag, 2009.

durant lequel les scientifiques font pousser de la peau humaine en laboratoire. En se basant sur les récents développements de la biotechnologie et de la fabrication de cuir, le matériel génétique est extrait et développé en culture cellulaire, puis les cellules sont récoltées pour créer un tissu cutané qui est ensuite tanné et transformé en cuir.

Dans sa proposition de design, Tina a conçu une ligne de futurs produits commerciaux en cuir cultivés à partir de matériel biologique extrait d'Alexander McQueen. Les produits conçus au sein de la collection sont manipulés selon trois modifications faisant référence à la peau humaine ; un sac bronzé, un sac à dos à taches de rousseur et une veste tatouée. L'artiste met en évidence la façon dont l'information génétique peut être reconsidérée en tant que source de luxe, tout en soulignant la facilité avec laquelle une personne ou une entreprise peut revendiquer la propriété de matériel biologique.

3.2. Analyse

En tant que matériau, la peau offre une riche palette de textures, de couleurs et de symboliques. Elle est à la fois fragile et résiliente, intime et publique, révélatrice et mystérieuse. Les artistes qui s'emparent de ce support organique en explorent les possibilités esthétiques et conceptuelles, pour créer des œuvres qui établissent une interconnexion entre le monde de la mode et les arts visuels. La peau est un support sensible sur lequel il est possible d'intervenir de manière éphémère ou permanente, offrant un terrain propice à l'expression artistique individuelle.

La radicalité souvent présente dans les œuvres des années 1960 recourant à cette forme d'expression artistique a conduit à l'établissement de normes esthétiques propres à cette pratique. D'ailleurs, en prenant de l'importance et en créant des costumes qui ne se définissent pas par leurs utilisations traditionnelles, ces artistes ont réussi à révéler la dimension « spectaculaire » du costume comme un outil puissant pour parler du corps. Ainsi, la peau, en tant que support et médium à part entière, éveille des émotions uniques qui entrelacent l'esthétisation, l'art et l'histoire. Cette interaction soulève des enjeux inhérents au travail du costumier, qui façonne alors ses propres règles esthétiques ouvrant ainsi la voie à une multitude de possibilités. En somme, le costume transcende sa fonction basique de simple couverture corporelle. Notre peau est considérée comme une étoffe – car celle-ci

représente notre chair éphémère, une enveloppe de notre être intérieur, de notre personnalité et de notre sensibilité –joue simultanément le rôle de reflet matériel de notre existence et de support pour exprimer une identité.

Il est essentiel de procéder à une analyse et d'interpréter le « travail » de cette peau. Cela implique de discerner les diverses manifestations à travers lesquelles elle émerge dans des pratiques et des œuvres d'époques différentes, allant de l'art ancien au bio-art. Cette peau se matérialise, elle fait surface, ou plutôt se révèle en surface, devient palpable, perceptible, liminale. En exposant la peau nue, ces artistes nous confrontent à notre vulnérabilité et nous invitent à réfléchir à la signification de notre enveloppe corporelle.

3.2.1. La peau comme support

Le costume de Horn gravite autour de l'obsession du corps (im)parfait, et ce voile partiel qui l'enveloppe est un clin d'œil à l'emblématique autoportrait (*fig.18*) de Frida Kahlo : *La Colonne Brisée* (1944)⁴⁵. Les bandes blanches font écho au corset que Frida portait pour soutenir son corps blessé et malade. Cette association souligne la similitude entre la maladie pulmonaire de Horn causée par l'inhalation de vapeurs toxiques de résines de polyester et de fibres de verre utilisées dans son œuvre sculpturale, et la condition de Frida Kahlo, comme pour conférer une rigueur à un corps fragile, susceptible de se décomposer sans soutien. Selon Alexandra Tacke, au contraire, la réinterprétation de ce motif par Horn propose une image d'émancipation⁴⁶. La corne massive d'*Einhorn* évoque alors un symbole phallique, il semble que l'émancipation de l'hybridation « licorne » de Horn soit seulement partielle et, à ce titre, ambivalente. L'imposant « phallus », selon ses termes, harnaché sur la tête de la performeuse, la magnifie autant qu'il l'encombre. Le costume idéalisé de la femme-licorne se métamorphose en un corps expérimental et séduisant, lui permettant de se mouvoir dans l'espace avec une nouvelle extension, créant l'effet d'une attitude castratrice. Ce déplacement de la performeuse rappelle celui des mannequins qui adoptent une posture rigide pour éviter tout déséquilibre. De nos jours, si une performance similaire était réalisée dans les mêmes circonstances, elle pourrait être qualifiée de « racoleuse » à l'instar de la silhouette d'une

⁴⁵ A. KRUSZYNSKI, *Rebecca Horn. Bodylandscapes*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004, p. 136-143.

⁴⁶ A. TACKE, *Rebecca Horn. Künstlerische Selbstpositionierungen im kulturellen Raum*, Köln, Böhlau, 2011, p. 64.

femme se déhanchant tel un mannequin. Il est alors tout à fait pertinent de remettre en question cette notion de mode sexiste, qui peut être associée à certaines performances contemporaines dans lesquelles les corps sont habillés de leur peau sous prétexte d'arguments fallacieux.

Le travail de Beecroft est largement médiatisé et se caractérise par un mélange d'explorations conceptuelles et de considérations esthétiques, fusionnant de manière presque incestueuse l'art et la mode. Plus précisément, selon Roselee Goldberg : « Vanessa Beecroft, Mariko Mori ou Yasumasa Morimura abordent la performance en public, les projections vidéo et la photographie avec le professionnalisme de directeurs artistiques d'agence de publicité – faisant appel aussi bien à des maquilleuses qu'à des éclairagistes pour créer des performances et des performances-photographies qui montrent la convergence de la haute couture et de l'histoire de l'art ». ⁴⁷

Contrairement à Horn, ici la présentation est statique, établissant une distance avec les spectateurs qui ne peuvent que contempler pour observer. Dans son œuvre, le corps est principalement exploré à travers la question de l'intime, du féminin et d'une relation pathologique entre la femme et son propre corps. Bien que les troubles alimentaires et l'obsession de la perfection physique sous-tendent le travail, il crée une impression de surenchère excessive, voire arrogante et machiste, même si son intention précise est de dénoncer cette réalité. Cela se manifeste par une profusion d'œuvres dénudées méticuleusement choisies et mises en valeur, associées à des endroits d'exposition prestigieux (dans un sens large). Le fait que Beecroft soit une femme est essentiel dans son travail, tout en ne participant cependant pas directement aux performances et en se limitant à les concevoir et à les mettre en scène de manière théâtrale. Par moments, on peut avoir la sensation désagréable qu'elle joue simplement avec le costume humain d'autrui, sans s'impliquer physiquement elle-même. Contrairement à Yves Klein, qui utilisait des femmes nues comme pinceaux humains et disposait leurs corps recouverts de peinture sur une toile, Beecroft est hors de propos une fois la performance commencée. ⁴⁸ La performance donne un impact psychologique à consommer dans un temps limité.

⁴⁷ R. GOLDBERG, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Paris, Thames & Hudson, 2012, p.223.

⁴⁸ SMITH R., *op. cit.*

Le costume nu, souvent dévalorisé, maltraité et soumis aux diktats de la beauté et des tendances de la mode, reste encore méconnu. Dans ce cadre artistique, la nudité ne doit pas être interprétée comme une simple provocation ou exhibition, au contraire elle permet de poser la question de la présence du corps nu comme outil symbolique.

Le travail de l'artiste plasticienne d'origine vietnamienne, Nicole Tran Ba Vang vise à répondre à ce questionnement. Ces œuvres sont à la fois attirantes et troublantes, elles interrogent notre perception de ce qui s'altère le plus en nous – notre peau – en la transformant en un accessoire interchangeable d'une garde-robe idéale. Dans cet esprit, les costumes de chair nous montrent, ainsi, comment le corps se balance entre un sentiment de désirabilité tout en le rendant plus impalpable pour interroger l'identité. Ainsi, deux chairs se confondent : celle du réel et celle du factice. La peau est ici « comme une prothèse issue des technologies de l'image numérique pour un corps totalement désincarné et dématérialisé par les outils virtuels ».⁴⁹ Nicole Tran Ba Vang apprécie l'ambiguïté de la situation et met en avant les enjeux de son travail en jouant avec les mots « *Être ou ne pas paraître ?* ». Avec l'émergence des modes connectées, les influences circulent et les références culturelles s'immiscent dans tous les domaines en bouleversant les normes esthétiques et les codes. Cette transversalité et ces croisements remettent-ils en question notre conception et notre vision du vêtement ? À travers un nouveau type de costume qui mélange peau et chair, le regard sur le corps humain en est-il altéré et trouble-t-il notre perception ?

La représentation du costume de peau comme support met en évidence deux aspects essentiels. D'une part, il dénonce la philosophie féministe offensive et revendicatrice des générations précédentes. D'autre part, il exprime une certaine irritation quant à ses propres limites à embrasser pleinement la chair. Cette relation s'avère en réalité complexe, car elle implique une interaction entre différents éléments tels que le vêtement, le corps et notre perception de notre existence physique.

Marina Abramović pousse encore plus loin cette réflexion : en utilisant un objet tranchant pour graver sa propre peau comme on graverait le cuir ou le bois, l'artiste défie les limites du corps et explore les frontières entre la douleur et l'art. La personnalité de cette performeuse peut susciter des opinions divergentes, et la pertinence de certaines de ses œuvres peut être

⁴⁹ D. BARON, *La chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Paris, Éditions Dis Voir, 2008, p.8.

sujet à débat. Cependant, un point est difficile à contester : dans le domaine de l'action performative, cette artiste se distingue par une longévité et des réalisations extrêmes qui la rendent exceptionnelle. Son acte revêt une dimension sacrificielle et témoigne de sa détermination à repousser les limites de l'expression artistique. Le corps, son corps, est alors perçu comme la dernière frontière de la dépossession individuelle, devenant ainsi le terrain d'une inscription ultime qui, de manière paradoxale, renvoie aux origines de l'écriture, et donc de l'art. En examinant l'étymologie du mot « texte » (textus en latin), la « trame (du récit) » suggère une parenté secrète entre l'enchevêtrement des fils sur un métier à tisser et celui des mots sur une page⁵⁰. Évidemment, quand le minuscule bout de coton s'entrelace avec ses semblables, il devient un langage qui signifie une identité, un statut social que l'on peut considérer comme un discours, qu'il soit intentionnel ou non. En somme, la trame est un support d'idéologie.

Avec l'utilisation d'outils (scalpel, aiguille), en impliquant leur propre peau de manière impitoyable, brutale et douloureuse, Abramović et O'Reilly ont effacé la frontière entre la performance et la réalité. Les vêtements de peau, ornés de blessures, forcent les spectateurs à remettre sérieusement en question leurs perceptions. Cette interpellation, éprouvante, de l'enveloppe charnelle qui résiste et provoque, s'avère être le moteur de ces performeuses. Ces textiles qui reflètent la réalité d'une enveloppe charnelle suscitent des questionnements quant à leur statut et nous incitent à repenser notre perception à leur égard. De plus, si nous sommes capables de représenter le décollement complet de la peau, exposant ainsi la chair à nu, il est également envisageable de vouloir la figer de manière permanente ; dans ce cas, nous vivons une expérience psychique singulière.

Depuis les années de contestation, la psychanalyse et d'autres théories qui cherchent à expliquer le comportement du corps humain jouent un rôle central en abordant les concepts d'identité et de peau. C'est dans ce contexte que le concept novateur du « moi-peau » a été introduit pour la première fois par Didier Anzieu dans son ouvrage « Le Moi-peau » publié en 1985. Cette métaphore ingénieuse suggère que la surface tangible de la peau, qui retient l'intérieur du corps, reflète la surface plus abstraite du *moi* qui enveloppe l'appareil psychique.

⁵⁰ J. PRUVOST, « Les mots du jour : texte et textile », Podcast, 2021, [<https://www.francebleu.fr/emissions/les-mots-de-l-actu/107-1/les-mots-du-jour-texte-et-textile>].

Alors que le psychanalyste franchit la barrière psychique de son patient pour explorer les méandres de sa conscience, l'artiste, avec une audace esthétique, soulève malicieusement le voile de l'intime pour dévoiler les mystères du soi, révélant ainsi sa propre vulnérabilité.

Les enjeux liés à l'identité, qui sont d'ailleurs aujourd'hui centraux dans le débat public, sont donc impliqués dans la démarche de Wertenbroek. Autrement dit, on pourrait envisager d'explorer la possibilité d'une transformation costumière symbolique en utilisant le corps comme support ou comme toile sur laquelle s'exprimer.

Ces corps et leurs œuvres ont dépassé la simple représentation pour devenir des présentations, un face à face porteur de sens des actions et des performances. La peau de l'artiste est devenue le costume, l'habit de sa réflexion, offrant un support viscéral et organique à sa création artistique. Mais avec un tel niveau d'interaction entre le spectateur et l'artiste, le spectateur ne prend-il pas, à un certain moment, le rôle de l'artiste ?

3.2.2. La peau comme matériau

Lorsque l'on envisage la peau comme un matériau, la frontière entre ceux-ci s'efface, inversant la densité des textures, où le mou et le tendre se trouvent à l'intérieur tandis que le dur se situe à l'extérieur. Ce retournement cutané, où la chair devient une barrière visible, contribue à la présentation et à l'action du costume. Dans cette même logique, la peau peut être considérée comme une plongée dans les profondeurs de l'être.

Parfois, ces projets semblent échapper aux catégories du costume ou de la science (entendue ici comme la recherche scientifique et technologique). Pourtant, la chair elle-même est intentionnellement conçue comme un matériau destiné à habiller notre enveloppe corporelle. Le costume se transforme alors en un moyen d'affirmation de soi, offrant aux artistes la possibilité de révéler leur individualité de manière visuelle. Cette conception de l'identité à travers le costume apporte une nouvelle dimension à la création, offrant aux artistes-costumiers un moyen d'exprimer leur intériorité de manière tangible et visuelle. Dans ce cadre d'investigation, notre corps est vu comme une multiplicité d'éléments qui forment un tout et qui peuvent être étudiés dans leurs différentes dimensions, tant internes qu'externes, mais aussi tangibles ou psychologiques.

Le costume donne une force, une assurance : comme une armure émotionnelle qui nous protège de l'environnement extérieur. Chaque artiste-costumier effectue une création qui revient à donner naissance à soi-même, ou peut-être même à donner naissance à une facette (parfois pudique) de son être dont nous sommes les spectateurs dans une frontière entre chair et extérieur. En soi, le terme « chair » désigne notre corps vivant et vécu, dans sa capacité à nous donner la sensation d'être nous-mêmes. La chair, en tant que matière vivante, est intimement liée à notre expérience humaine. Elle est sollicitée pour incarner un concept dans toute représentation artistique, quels que soient l'époque et le temps. Tandis que le terme « extérieur » (du corps) exprime de lui-même une volonté de renversement. Beaucoup d'artistes le mettent en jeu : ce qui peut être vu et ce qui est connu. Le corps peut ainsi être perçu comme un lieu d'enfermement, voire comme un endroit sécuritaire. Cette évolution artistique constante suscite une réflexion profonde sur la perception de nous-mêmes.

Avec Jana Sterbak, cette transformation radicale de la robe en un amas de viande séchée remet en question les normes esthétiques et souligne l'absurdité de la quête obsessionnelle de la perfection physique. L'œuvre critique ainsi l'idée de réduire la femme à un simple objet de désir, à un « tas de viande », en mettant en lumière la superficialité de cette conception réductrice. C'est une matérialité qui peut être comparée à l'œuvre de l'artiste Javier Pérez, *Barocco* (fig.19.) : l'intérieur du corps se dévoilant alors à l'extérieur, la peau immaculée devient un voile, l'impur du matériau organique (des intestins de bovin) se fait beauté. Cette tension se prolonge dans le corps du spectateur où la sensualité de la robe et la délicatesse du matériau éveillent l'envie de toucher, tout en l'interdisant.

Le travail de Zhang Huan, largement reconnu et salué, est exploré en détail dans une monographie publiée par Phaidon en 2009. Cette publication met en évidence la portée et la qualité de son œuvre artistique. Les textes accompagnant ses performances sont souvent dotés de messages cachés qui abordent des thèmes tels que l'oppression, la censure et les risques liés à la remise en question des croyances au sein des communautés. Ces messages dissimulés enrichissent et approfondissent davantage l'expérience artistique offerte par Zhang Huan, en invitant les spectateurs à une réflexion plus profonde sur les réalités sociopolitiques et culturelles contemporaines. À travers la manipulation de ces artifices, de nouvelles expériences sensorielles s'ouvrent, remettant en question la relation entre le corps

et les éléments qui l'enveloppent. En effet, c'est par le biais des parures et des ornements que le corps humain trouve sa voix, son expression, sa signification. En d'autres termes, le corps ne peut véritablement s'exprimer qu'une fois revêtu d'artifices.⁵¹

Le costume devient ainsi la frontière, la rencontre, entre notre moi physique et ce qui est à l'extérieur de nous. L'habit dépasse sa simple fonction d'accessoire pour devenir une extension du corps, exprimant ainsi un désir de connexion et de fusion avec autrui. Dans cette optique, le duo Art Orienté Objet renoue avec une facette de l'art corporel où les artistes se confrontent à des actes extrêmes ou, du moins mettent en jeu leur intégrité corporelle. Cependant, dans ce cas, la relation à la douleur diffère. L'utilisation des micro-organismes va au-delà des frontières du secteur de la mode. C'est une observation à la fois moderne, hybride et complexe, qui met en évidence une réalité tangible mais souvent imperceptible pour ceux qui ne sont pas familiers avec les sciences naturelles.

C'est une expérience où le corps (sa peau) se dissocie de lui-même, où l'art se mêle à cette exploration. En fin de compte, revêtir un costume fabriqué à partir de tissu créé, adopter une double peau semble être une option moins radicale et moins violente. Cela permet de mettre une distance entre le corps et les substances utilisées dans des performances artistiques extrêmes, tout en offrant la possibilité d'explorer le costume dans son expression artistique.

Dans le même esprit, la Française ORLAN, décide subitement de changer d'univers créatif et de moyens d'agir : « À cette époque (les années 1960 et 1970), je faisais de la peinture et de la sculpture. Et je me suis dit brusquement que ce n'était pas cela qui était important. L'important était de travailler avec le corps, sur son corps : dire des choses publiquement pour que change le monde et que les femmes puissent parler de leur jouissance, de leur nudité, de leur plaisir, puissent prendre la parole et obtenir un minimum de droits. »⁵² En utilisant son propre corps comme matériau artistique, à travers une série de neuf opérations chirurgicales qu'elle considère comme des performances, elle démontre que l'individu contemporain peut créer ou recréer son identité par lui-même. Tout en sculptant son corps, elle révèle finalement sa propre beauté en se libérant des normes esthétiques étroites imposées par sa culture. Lors

⁵¹ F. BOREL, *Le Vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.

⁵² S. Roques, 2013, Les préjugés ébranlés par l'Art-Action : Entretien. *Communications*, 92, 2013, p.219-229, [<https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-219.htm>], (26/04/2023).

d'opérations de chirurgie esthétique entre 1990 et 1993, ORLAN semble travailler sa peau de la même manière qu'on travaille le vêtement. En 2007, elle installe, par une rencontre multiculturelle au niveau biologique, un manteau d'Arlequin à partir, entre autres, de ses propres cellules. Le manteau est une pièce multimédia constituée de la projection de films de cellules en mouvement (*fig.20.*). Face à l'écran, un manteau en plexiglas et un bioréacteur - également connu sous le nom de fermenteur ou propagateur - sont disposés. L'œuvre consiste en une représentation de tête, où les cellules de l'artiste, prélevées par le biais d'une biopsie, sont mises en co-culture en temps réel avec des cellules provenant d'autres races et espèces. Que ce soit par éloignement ou non, une transformation s'opère où ce n'est plus le corps qui revêt un manteau, mais le manteau qui revêt le corps.

Cette approche méthodologique s'engage dans une exploration multiple, visant à ouvrir des perspectives plus vastes et inclusives. Elle remet en question les notions traditionnelles de vêtement et de corps, en proposant de nouvelles façons de concevoir notre relation avec l'habillement. Il y a une « expérience des limites » propre à la modernité, caractérisée par la transgression et le dépassement. Mais l'on connaît moins l'expérimentation des limites. Et moins encore l'expérience de l'expérimentation des limites.⁵³

Dans l'art contemporain, le dépli du corps, qui consiste à représenter le corps dans toute sa complexité, occupe une place centrale parmi les éléments novateurs introduits par la performance. Non seulement il incarne le fantasme de l'identité, mais les artistes qui recourent à cette voie pour développer un langage personnel se penchent sur les enjeux de la chair humaine. Toutefois, sur le plan éthique, il est préoccupant de considérer l'idée d'appropriation de l'identité d'une autre personne en utilisant sa peau comme un vêtement. Cette pratique évoque facilement les scénarios les plus terrifiants des films d'horreur, tirant malheureusement leur inspiration des histoires réelles les plus sordides, comme celle d'Edward Gein, alias Ed Gein, l'un des tueurs en série les plus tristement célèbres des États-Unis. Ce tueur prenait plaisir à démembrer et dépecer ses victimes féminines, à tanner leur peau et à la porter comme un costume, réalisant ainsi son fantasme de transsexualité en se revêtant d'un autre sexe et d'une autre personnalité, préférant cette méthode à la chirurgie

⁵³ D. ZERBIB, « Les noms duper : l'art expérimental et l'épreuve des limites », dans *actu de l'expérimental dans l'art*, sous la dir. d'Elie During. Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 33-55.

sur son propre corps. Pourtant, malgré un sujet horrifiant, les artistes nous invitent à reconnaître la valeur artistique et conceptuelle de ce genre de démarches. Ils cherchent à susciter la réflexion et à remettre en question les notions préconçues sur l'identité. Leur objectif n'est pas de perpétuer des actes violents, mais plutôt de provoquer des dialogues sur des sujets complexes et tabous. En utilisant la métaphore de la chair, ils soulignent la fragilité et la malléabilité de l'identité. Il est important de distinguer les intentions artistiques des artistes contemporains de l'horreur réelle et des comportements spécifiques d'une folie qui ne peut être enfermée dans aucune théorie sociale. Bien que certains thèmes et techniques puissent sembler similaires, il existe une distinction cruciale entre l'expression artistique légitime et les actes criminels répréhensibles.

Il y a beaucoup de questions émergentes dans le domaine des sciences : les brevets génétiques, la commercialisation, le contrôle des techniques de reproduction humaine. Et si vous pouviez vous costumer avec l'identité d'une personne chère à vos yeux, que feriez-vous ?

IV. Conclusion

Les artistes contemporains utilisent comme costume leur peau et leur chair pour proposer un vêtement plus subtil et plus sensible que celui des costumiers traditionnels. Ils y ajoutent une charge symbolique et émotionnelle forte. Les costumes deviennent provocants, perturbants, ils font émerger des images, habillent un concept, au même titre que n'importe quelle performance.

Cependant, le domaine costumier est en réalité traversé par une multitude de variations qui ne sont pas toutes d'égale importance. En effet, un costume peut passer de l'expérience d'une confirmation à la découverte, de l'admirable à l'ignoble, du stimulant à l'assommant ou encore du séduisant au racoleur. Si le costume ne se limite pas à sa fonctionnalité utilitaire, c'est en soi qu'il permet de symboliser une enveloppe charnelle que nous habitons ou pouvons investir de notre âme.

Cette notion englobe, dans ce cas, une intensité qui est influencée par différents facteurs tels que le niveau de confort ou d'inconfort, le degré de provocation dont il est capable, la combinaison subtile d'éléments sensoriels ou encore les troubles qu'il peut engendrer (notamment en termes d'identité). Le costume est principalement perçu comme un élément significatif dans les arts scéniques, mais les artistes contemporains en exploitent la puissance de manière tout aussi marquante. Nous évoquons ici cette intensité du costume qui échappe à une appréhension complète par un système rationnel qui pourrait le définir. Il devient alors une forme de « magie » qui implique des éléments intuitifs et arbitraires. C'est sans doute ce qui rend ce sujet si fascinant, le fait que cette intensité ne puisse être facilement comprise ou expliquée.

Le corps peut être perçu comme une simple « chair », le costume, quant à lui, se présente comme un moyen puissant permettant de transcender les limites du physique pour exprimer des concepts et des valeurs profondément enracinés. En communiquant des idées, le costume transforme le corps, le rendant ainsi malléable à souhait et plus porteur de sens. Sa capacité

à métamorphoser celui qui le revêt fait du costume un outil significatif qui remet en question notre identité et notre perception de nous-mêmes.

Si le costume a réussi à exercer une influence sur le domaine de la création artistique contemporaine, c'est probablement parce que les artistes continuent de défendre leurs idéaux en utilisant les mêmes outils et en apprenant à s'approprier des techniques exogènes. Les artistes sont eux-mêmes animés par les mêmes désirs et les mêmes fascinations que tout un chacun, pour faire parler la matérialité de la peau. Bien que le costume de chair et de peau soit souvent perçu comme étant significatif d'une forme de langage, il est clair que sa portée va bien au-delà de cette perception. Il est réduit à une connotation graphique, abstraite, le langage se délestant d'un élément tout de même fondamental : le corps⁵⁴. Nous en reconnaissons sa vulnérabilité intrinsèque, sa capacité à être blessé, coupé ou altéré. Ainsi, la peau et la chair peuvent être assimilées à un tissu semblable à celui que l'on utilise pour confectionner des vêtements sur un mannequin de couture et qu'on épingle en place, bien que leur nature soit bien plus fragile.

Tout au long de l'histoire de la représentation performative, la peau devient une surface expérimentale qui met délibérément en évidence la nudité, rendant alors le tissu organique extrêmement vulnérable. Cela amène une angoisse palpable chez le spectateur. Lorsqu'elle est agressée, la peau expose une nudité beaucoup plus profonde que celle qu'on peut observer lors d'un simple déshabillage sensuel, où l'intégrité du sujet est largement occultée.

Cette tendance à faire appel à des costumes en peau ou en chair reflète peut-être la recherche croissante de notre société contemporaine pour des moyens radicaux et audacieux d'expression. Même si ces costumes ne sont pas toujours perceptibles, ils permettent aux artistes d'explorer de nouvelles façons d'exprimer leurs points de vue à travers leurs œuvres. Chaque enveloppe charnelle est unique en raison de ses particularités qui la distinguent des autres. C'est comme si nous pouvions dès maintenant entrer dans un magasin de textile et choisir une peau comme on choisirait une dentelle, en nous basant sur les nuances et les caractéristiques qui la rendent singulière. Les chrétiens proposaient déjà une approche

⁵⁴ R. BARTHES, *op. cit.*

similaire dans leur récit, bien que nous soyons aujourd'hui plus modernes. L'idée de changer de peau comme on changerait de vêtement pour altérer son identité en fonction de nos humeurs est une supposition qui demeure bien présente.

Le travail des artistes reflète l'évolution de notre société, une esthétique du présent, en partant de l'hypothèse d'un costume qui se surpasse, dépassant le simple vêtement, les arts scéniques et même la haute couture, comme cela a été observé dans l'histoire du costume. Cependant, pour atteindre ce point ultime, il ne suffit pas de simplement situer l'œuvre dans un contexte ou de noter son interaction avec le public. Il est crucial d'admettre que le contexte historique fait partie intégrante de l'œuvre, qu'il lui est annexé et que ce n'est pas l'inverse qui est vrai. En soi, le costume a la capacité de nous parler, de nous provoquer, de nous montrer, de nous inspirer et de nous amener vers des esthétiques auxquelles nous n'aurions pas encore pensé.

Y a-t-il un meilleur moment que la fin des années 1990, avec l'émergence de nouvelles (bio)technologiques et de chirurgies plastiques, pour exprimer cette nouvelle esthétique ? Ainsi, la culture de tissus vivants, la génétique, les transformations morphologiques et les constructions biomécaniques font partie des techniques utilisées par les costumiers, comme s'ils cherchaient à nous préparer aux bouleversements radicaux et inévitables que provoqueront les avancées futures. Cette approche du costume par la science peut aussi aider à remettre en question les stéréotypes de genre et les représentations normatives du corps.

Cependant, ces pratiques « textiles » soulèvent évidemment des questions éthiques et sociales importantes. Car si l'on considère que l'essence même de la performance artistique réside dans la remise en question des limites, il est évident que cette exploration du monde vivant conduit à la création d'œuvres qui interpellent, rebutent... mais qui ne laissent jamais indifférent.

Dans ce postulat, les artistes cherchent à réinventer ou à améliorer le corps, devenu « un outil obsolète », dans leurs œuvres et performances. Cette approche est incarnée aujourd'hui dans le courant de pensée post-humaniste, qui explore l'influence de la technologie et des sciences humaines sur l'avenir de l'humanité. L'enveloppe charnelle ne fait pas exception à cette

approche, car elle révèle la vérité autant qu'elle la dissimule. Les artistes costumiers troquent donc les épingles et les aiguilles contre les pipettes et les microscopes pour des créations toujours plus imprégnées de technologie.

Ces costumes de peau qui arborent une esthétique de laboratoire et qui ont recours à des techniques spécifiques peuvent cependant rendre difficile la perception de leur nature artistique pour le profane.

Les artistes présentés dans ce travail démontrent de multiples façons comment la peau et la chair ont été utilisées dans des costumes. Ils présentent des enveloppes charnelles retirées, coupées, collées, pincées, cultivées et fixées, ainsi que retournées comme un gant. Ils exposent la chair à vif, sa structure, et vont jusqu'à séparer, tanner et préparer la peau humaine d'une manière que nous pensions encore impossible jusque-là. Les processus créatifs engagés par les artistes se sont développés tout au long de l'histoire de l'art en multipliant la déconstruction du regard. En repensant la peau et la chair comme réflexion esthétique, des artistes ont alors placé la matière organique comme une référence matérielle à la théorie scientifique.

Le costume nous renvoie donc à notre propre corps, à nos propres sensations, qui invoquent des sentiments et des émotions que nous n'aurions jamais imaginés. C'est peut-être ce qui nous transporte le plus loin. Le costume nous permet de voyager dans le temps, dans d'autres époques, dans d'autres mondes.

Une question se pose : pourquoi cette tendance émerge-t-elle maintenant ? Il est possible que les artistes aient évolué en réponse à l'urgence de dénoncer et d'élever la conscience humaine, en particulier celle des femmes, afin de révéler le corps et sa libération des contraintes imposées par des siècles d'histoire de l'art.

Car au final, le costume est peut-être bien l'élément qui nous transporte le plus, même dans sa simplicité. C'est en ce sens que nous avons préféré le terme de costume à celui de vêtement face à ces vacillements identitaires, car celui qui l'endosse s'apprête, tel un comédien, à jouer un rôle choisi ou imposé sur la scène sociale⁵⁵ lorsque tout devient instable et que les limites de la personne se brouillent. À travers son travail artistique, l'artiste cherche peut-être à tisser son identité et à prendre conscience de ses contours.

⁵⁵ J. CASSAGNES-BROUQUET et C. DOUSSET-SEIDEN, *opp, cit.*

Ainsi, la tentation esthétique menace la nécessité d'invisibilité d'un costume « réussi ».

Références bibliographiques

Ouvrages

P. ANTONELLI, *Items: Is Fashion Modern?* catalogue d'exposition, Museum of Modern Art New-York, New York, 1er octobre 2017 au 28 janvier 2018, New York, The Museum of Modern Art, 2017.

D. ANZIEU, *Le Moi Peau*, Paris, Dunod, 1985.

P. ARDENNE, *L'image corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

P-Y. BALUT, *Théorie du vêtement*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013.

D. BARON, *La chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Paris, Éditions Dis Voir, 2008.

R. BARTHES, *Le Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

J. BEGOC, *La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel*, Paris, 29 juin 2010, INHA.

O. BLANC, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997.

F. BOREL, *Le Vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.

C. BOUILLON, *La peau : une enveloppe de vie*, Paris, Gamillard, 2002.

P. BOURGEADE, *Orlan. Self-Hybridations*, Marseille, Éditions Al Dante, 1999.

D. BRUNA (dir), *La mécanique des dessous. Une histoire indiscrete de la silhouette*, catalogue d'exposition, Arts décoratifs, Paris, 05 juillet au 24 novembre 2013, Paris, Les Arts décoratifs, 2013.

P. BUREAU, « De l'habit paradisiaque au vêtement eschatologique », dans *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1993, p.93-124.

J. BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.

J. CASSAGNES-BROUQUET et C. DOUSSET-SEIDEN, *Genre, normes et langages du costume*, Clio. Femmes, Genre, Histoire, 36, 2012.

P. DAGEN, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, éditions Hazan, 2012.

J. DE VORAGINE, *La légende dorée de Jacques de Voragine*, Éditions Rouveyre, 1902, p. 487.

S. DONGER, S. SHEPHERD et ORLAN, *ORLAN. A hybrid body of artworks*, Londres, Routledge, 2010.

- S. DUPLEIX, *Gina Pane : terre, artiste, ciel*, Arles, Actes Sud, 2012.
- C. ELKAR, *Laboratoires : pour une expérience du corps*, Catalogue d'exposition (1995), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- A. FERGOMBÉ (dir), *Corps, prothèses, hybridation*, Fernelmont, E.M.E & Intercommunications, 2014 (Arts rites et théâtralités).
- C. FRANCLIN, « La condition d'animal humain, », *art press*, n°329, Déc. 2006, p. 4.
- F. GODART, *Sociologie de la mode*, Paris, La découverte (série « Repères »), 2016.
- T. GODFREY, *L'art conceptuel*, Londres, Phaidon, 1997.
- R. GOLDBERG, *Performance : L'art en action*, trad. de l'angl. par C-M. Diebold, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- R. GOLDBERG, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2012.
- R. GOLDBERG, *Performance: live art since the 60s*, London, Thames & Hudson, 2004.
- F-M. GRAU, *Histoire du costume*, Paris, Presse Universitaires de France, 2007, Que sais-je ?.
- A. GUINDON, *L'habillé et le Nu. Pour une éthique du vêtir et du dénuder : essai*, Canada, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, (Collection Religions et croyances ; n°6).
- E. HEARTNEY, *Art et aujourd'hui*, Londres, Phaidon, 2013.
- A. KRUSZYNSKI, *Rebecca Horn. Bodylandscapes*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004, p. 136-143.
- D. KUSPIT, et al., *Orlan. Le récit*, Édition bilingue français-anglais, Milan, Edizioni Charta, 2009.
- A. HOLLANDER, *Seeing Trough Clothes*, California, University of California, 1993.
- Z. HUAN, *Zhang Huan. A Pilgrim in Santiago de Compostela*, Santiado de Compostela, Museo de peregrinaciones, 2001, p. 39.
- A. JONES, *The artist body*, New York, Phaidon, 2012.
- J. LAMER, *Histoire de la mode et du costume*, 2^{ème} édition, London, Thames & Hudson, 2003.
- L. LANDRY et M. UHL, « Entre performance et technoscience. De la figurabilité de Bleu Remix ». Dans *Bioart. Transformations du vivant*, sous la dir. d'Ernestine Daubner et Louise Poissant, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 195- 209.

- J. LAURENT, *Le Nu vêtu et dévêtu*, Paris, Gamillard, 1979.
- M. LAVAL-JEANTET, « Framingham », dans *Art Orienté objet 1991-2002*, Sous la dir. de Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, Paris, CQFD, 2003.
- M. LAVAL-JEANTET, « Culture de peaux d'artistes », dans *Le corps comme lieu de métissage*, Sous la dir. de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2003.
- S. LEE, *Fashioning the Future: Tomorrow's Wardrobe*, London, Thames & Hudson, 2007.
- M. MENEGUZZO, *L'Art au XXème siècle. II, L'Art contemporain*, Paris, Éditions Hazan, 2007.
- F. MONNEYRON, *La sociologie de la Mode*, Paris, Presse Universitaires de France, 2017, Que sais-je ?.
- C. MORINEAU, *Elles@centrepompidou. Femmes artistes dans les collections du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2009.
- C. MORINEAU, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2010.
- W. MYERS et P. ANTONELLI, *Bio design: nature, science, creativity*, Londres, Thames and Hudson, 2018.
- S. O'REILLY, *Le corps dans l'art contemporain*, trad. de l'angl. par L. Echasseriaud, Paris, Thames & Hudson, 2010.
- M. PASTOURNEAU, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Points, 2014.
- J-E. QUICHERAT, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1875-1877.
- A. RACINET, *Le costume historique en cinq cents planches chromolithographiques*, Paris, Firmin-Didot, 1875-1888
- H. RECKITT, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2011.
- I. REICHLÉ, *Art in the age of technoscience: genetic engineering, robotics, and artificial life in contemporary art*, Germany, Springer Verlag, 2009.
- B. REMAURY, *Dictionnaire de la mode au XXème siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1994.
- B. REMAURY, *La mécanique des dessous. Une histoire indiscrete de la silhouette*, Paris, Éditions du Regard, 1994.
- SAINT JEAN CHRYSOSTOME, « *Homélies sur la Genèse*, XVI, 1 », dans *Œuvres complètes*, trad. par M. Jeannin, Paris, 1865, T. 5, p. 91.

A. SCHWARTZ et L. BRAUNER, *Garmenting: costume as contemporary art*, catalogue d'exposition, Museum of Arts and Design, New York, 12 mars- 14 août 2022, New York, Dap Artbook, 2021.

M. SERRES, *Le tiers-Instruit*, Paris, Paris, Gamillard, 1992.

V. STEELE, *Fashion theory: The journal of Dress. Body and Culture*, Londres, Bloomsbury Academic, 2012

K. STILES, *Marina Abramović*, Londres, Phaidon, 2010.

A. TACKE, *Rebecca Horn. Künstlerische Selbstpositionierungen im kulturellen Raum*, Köln, Böhlau, 2011, p. 64.

S. WILSON, *Art + science*, trad. De l'anglais par G. Berton, Londres, Thames &Hudson, 2010.

Analyse et articles théoriques

O. BLANC, « *Histoire du costume : l'objet introuvable* », article, Lyon, Musée des tissus de Lyon, 1995 (Médiévales), pp 65-82, [https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1995_num_14_29_1337], (16/04/2023).

C. BARD, « *Valérie Steele. Se vêtir au XXe siècle. De 1945 à nos jours* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2002/2, n°16, Paris, Adam Biro, 1998, 207 p., [https://journals.openedition.org/clio/54#xd_co_f=MWZhODQyODMtNTRkMC00NGNhLTlkMmYtMWE4YjdjNTFiZTk4~], (20/01/2023).

R. BARTHES, « *Les maladies du costumes de théâtre* », *Revue Théâtre populaire*, 1955, [<https://fr.scribd.com/document/63272788/Barthes-Les-Maladies-Du-Costume>], (10/12/2022).

R. BARTHES, « *Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques* », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 3, 1957, pp. 430-441. [https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1957_num_12_3_2656], (16/03/2022).

S. CUSSAC et C. MAHDESSIAN, « *L'anatomie humaine, une esthétique* », *La pépite*, le 30 janvier 2020, [<https://lapepite.hypotheses.org/159>], (14/02/2023).

A. DAISY LAI, *Buddhist influences in Chinese art: Zhang Huan and the relationship with contemporary society*, mémoire de licence présenté à l'Université Ca'Foscari Venezia, Faculté de Langues, économies et institutions d'Asie et d'Afrique méditerranéenne (F. Tarocco promoteur), 2020.

M. FREYDEFONT, *Prothèse : monde, lieu, parole, Études théâtrales n°66*, Janvier 2017, [<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2017-1-page-61.htm>], (19/04/2023).

GERCHANOC F. et HUET V., *Pratiques politiques et culturelles du vêtement : Essai historiographique*, *Revue historique* n°641, 3-30, 2007, [<https://www.cairn.info/revue-historique-2007-1-page-3.htm>], (26/06/2023).

LAVAL-JEANTET M. et MANGIN B., *Extrait du récit autobiographique: première peau*, *Inter* n°94 2006, p.28-30 [<https://id.erudit.org/iderudit/45750ac>], (26/06/2023).

P. PANE, « *Le corps et son support image pour une communication non linguistique* », *ArTitudes international*, n°3, février-mars 1973, p. 6, [https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/23_Pane.pdf], (14/02/2023).

R. PITOMBO CIDREIRA et C. DURPOIX, « *Le corps et l'habillement : l'expression de l'apparition* », *Sociétés*, vol. 137, no. 3, 2017, pp. 11-19, [<https://www.cairn.info/revue-societes-2017-3-page-11.htm>], (14/02/2023).

S. ROQUES et G. VIGARELLO, « *La fascination de la peau* », *Communications*, vol. 92, no. 1, 2013, pp. 85-97, [<https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-85.htm>], (26/01/2023).

SCHWARTZ A., *Art as Fashion, Fashion as Art*, mars 2017, [<https://brooklynrail.org/2017/03/editorsmessage/Art-as-Fashion-Fashion-as-Art>], (19/04/2023).

SMITH R., *Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment*, The New York Times Company, juin 1998, [<https://www.nytimes.com/1998/05/06/arts/critic-s-notebook-standing-and-staring-yet-aiming-for-empowerment.html>], (22/06/2023).

J. ZWINGENVERGER, « *Les corps mutants des artistes. Bio-art* », *Rue Descartes*, 2009/2 (n° 64), p. 117-119, [<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-2-page-117.htm>], (06/01/2023).

D. ZERBIB, « Les noms duper : l'art expérimental et l'épreuve des limites », dans *actu de l'expérimental dans l'art*, sous la dir. d'Elie During. Dijon, Les presses du réel, 2009.

D. ZERBIB, « Soma-esthétique du corps absent », dans *Penser en corps : soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2009, (L'Art en Bref), p.35.

Ressources vidéo

C. ATLAS, « *La Légende de Leigh Bowery* », documentaire, 2001, [https://film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/10692_0].

T. GORJANC, « *Pure Human Documentary: ethical implications of commercial tissue engineering* », septembre 2016, film de Agata Dziurgot, [<https://www.youtube.com/watch?v=BNzUNNGVSUg>].

J. PRUVOST, « *Les mots du jours : texte et textile* », Podcast, 2021, [<https://www.francebleu.fr/emissions/les-mots-de-l-actu/107-1/les-mots-du-jour-texte-et-textile>].

Ressources internet

ART ORIENTE OBJET, *Actus/news*, 2023, [<https://artorienteobjet.wordpress.com/>], (20/03/2023).

BEECROFT V., *Performance*, 2021, [<https://vanessabeecroft.com/PERFORMANCE>], (20/03/2023).

BIOFABRICATE, *About*, 2023, [<https://www.biofabricate.co/about>], (03/04/2023).

GORJANC T., *Pure Human*, 2023, [<https://www.tinagorjanc.com/pure-human>], (03/04/2023).

O'REILLY K., *Home*, 2023, [<http://www.kiraoreilly.com/>], (06/04/2023).

ORLAN, *Performance*, 2023, [<https://www.orlan.eu/works/performance-2/>], (04/04/2023).

PEREZ J., *Biography*, 2023, [<https://javierperez.es/biography/full-cv/>], (20/03/2023).

TCA PROJECT, *Portfolio*, 2023, [<https://tcaproject.net/portfolio/victimless-leather/>], (03/04/2023).

THE UNIVERSITY OF WESTERN AUSTRALIA, *Researchimpact*, 18 octobre 2018, [<https://researchimpact.uwa.edu.au/research-impact-stories/symbiotica/>], (29/07/2023).



Fig.1. Matteo di Giovanni, *Saint Barthélemy l'Apôtre*, vers 1480-1485, détrempe, or, bois, 90 x 56,5 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, n° inv. 1211.



Fig.2. Louise Bourgeois, en 1975, avec la sculpture en latex *Avenza* (1968-69), utilisée dans *Confrontation*, 1978. Photo: Mark Setteducati © The Easton Foundation / VEGAP, Madrid.



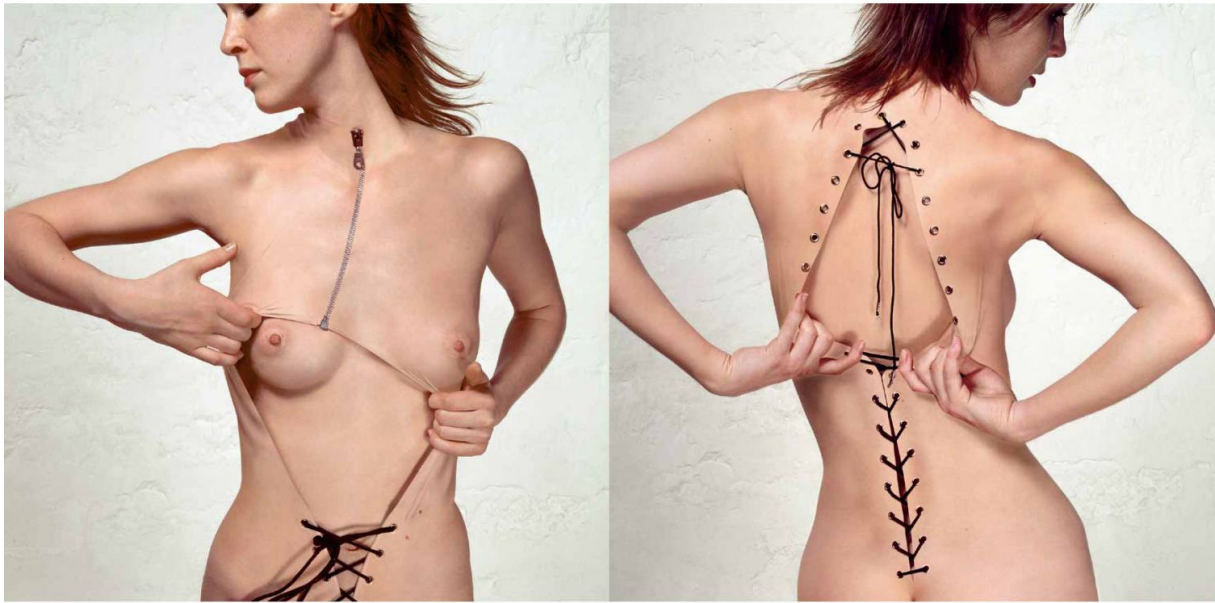
Fig.3. Fergus Greer, *Leigh Bowery, Session III, Look 10*, photographie, 1990.



Fig.4. Rebecca Horn, *Einhorn*, 1970, tissus et bois, dimensions variables.



Fig.5. Vanessa Beecroft, VB 66, 2011, Performance. Naples, Mercato Ittico.



Et qu'est-ce qu'un vêtement ?
C'est une capsule où le sujet
s'insère pour ensuite élargir
pour s'étendre, dire le
Régis Lemaire, Lucidart

Fig.6. Nicole Tran Ba Vang, *Pour cet hiver le gras se portera*, page 42, 2012, Revue, ceci n'est pas un magazine, 180 pages, éditions Dis Voir, 2016.

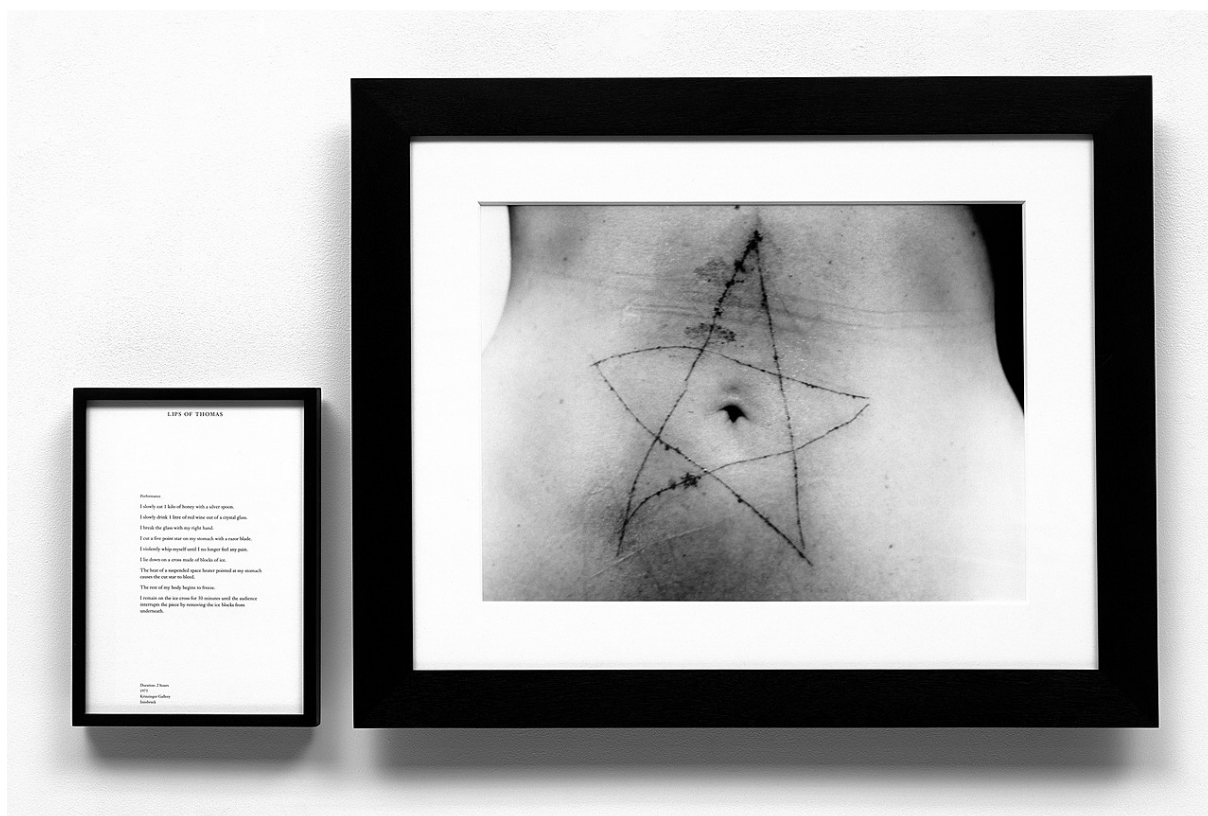


Fig.7. Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975, Épreuve à la gélatine argentique avec panneau typographique incrusté, 30.8 x 40.6 cm. New York, Guggenheim Museum, n° inv. 98.5210.



Fig.8. Kira O'Reilly, *Succour*, 2001-2002, Revue nationale de l'art vivant, The Arches, Glasgow. Photo de Klaus Hersch.



Fig.9. Manon Wertenbroek, *Le fou sauvage*, 2021, Latex, textile, pigments, métal.



Fig.10. Jana Sterbak, *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, Viande de bœuf crue cousue sur mannequin en métal, photographie couleur, 155 cm, Dimensions de la photo : 23,5 x 18,4 cm.
Paris, Centre Pompidou, n° inv. AM 1996-524.



Fig.11. Zhang Huan, *½ (Text & meal)*, 1998, photographie, 93,35 x 74,3 cm.
Pékin, Chine.



Fig.12. Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, AOO, *Première peau*, culture de peau hybride, 1996.



Fig.13. Suzanne Lee, *Suzanne Lee examine un morceau de biomatériau teint au studio Biocouture à Londres. Photographie de House of Radon, © Biocouture.*



Fig.14. Suzanne Lee, *Prototypes. Photographie de House of Radon, © Biocouture.*

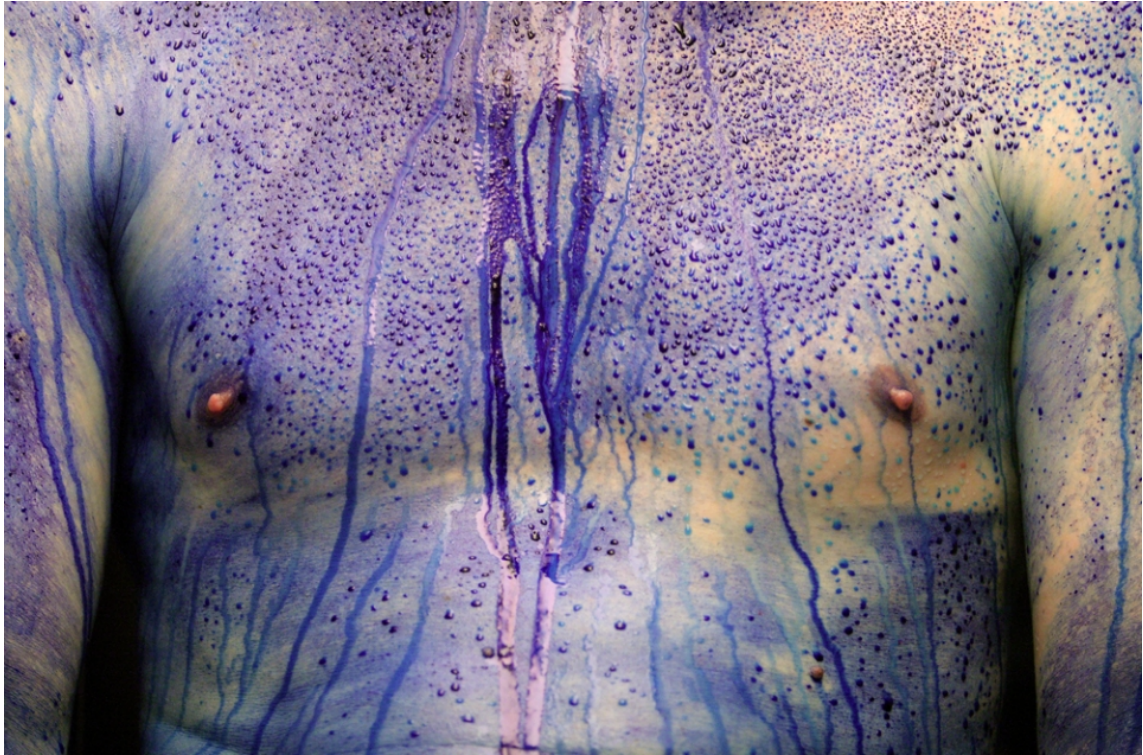


Fig.15. Yann Marussich, *Bleu Remix*, Performance, 2007.

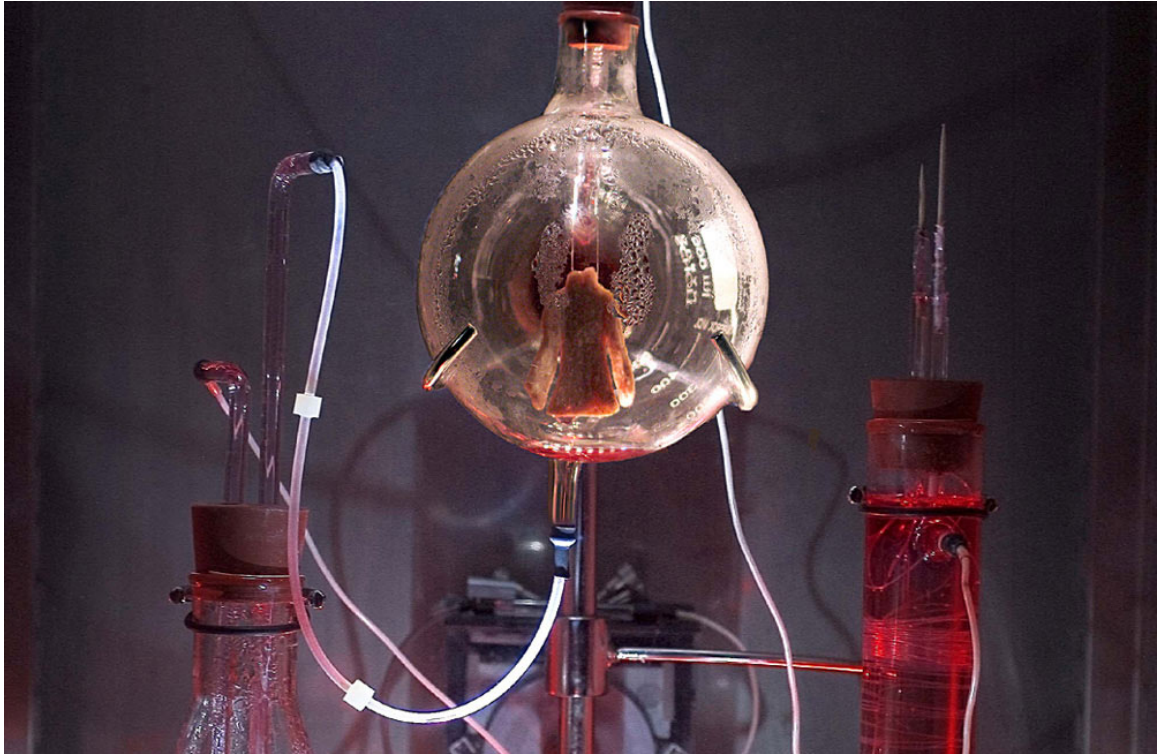


Fig.16. Oron Catts et Ionat Zurr, *Victimless Leather*, 2004. Laboratoire SymbioticA.



Fig.17. Tina Gorjanc, *Tattooed leather jackets mimic inked skin alteration techniques*, 2016.

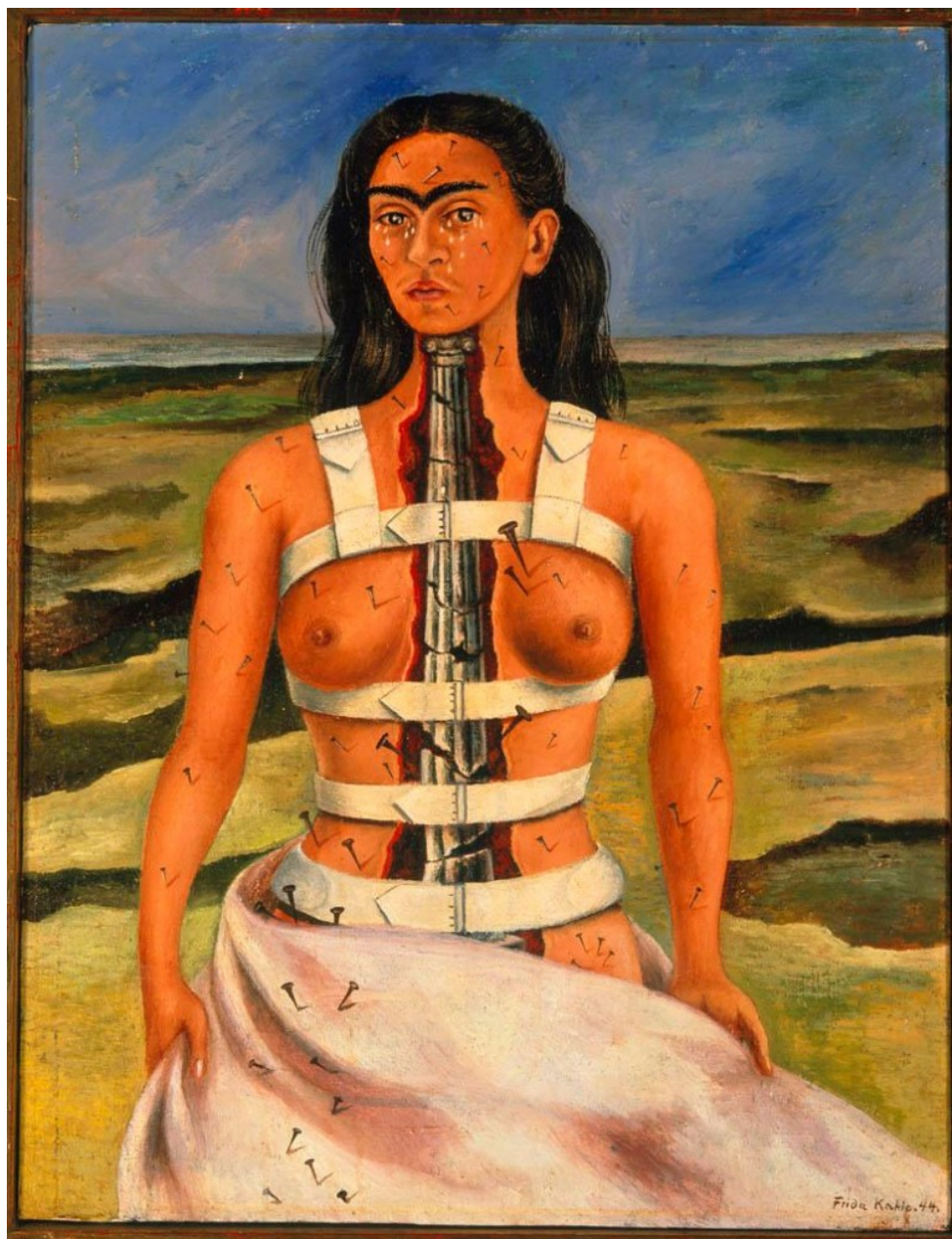


Fig.18. Frida Kahlo, *La colonne Brisée*, 1944, huile sur toile, 40 x 30,7 cm. Mexico, Musée Dolores Olmendo.



Fig.19. Javier Pérez, *Barocco*, 1996, intestin de bovin, 145 x129 x105 cm.



Fig.20. ORLAN, *Vue de l'exposition : Le manteau d'Arlequin*, partie de sk-interfaces. 2008, installation multimédia de bioart réalisée en collaboration avec le collectif australien d'art et de science SymbioticA, sous le commissariat de Jens Hauser, FACT, Liverpool, UK.

Source des illustrations

- Fig.1. Matteo di Giovanni, *Saint Barthélemy l'Apôtre*, vers 1480-1485, détrempe, or, bois, 90 x 56,5 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, n° inv. 1211..... p.15
Extrait de : SZEPMUVESZTI MUZEUM,
[<https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/szent-bertalan-apostol/>], (03/03/2023).
- Fig.2. Louise Bourgeois, en 1975, avec la sculpture en latex *Avenza* (1968-69), utilisée dans *Confrontation*, 1978. Photo : Mark Setteducati© The Easton Foundation / VEGAP, Madrid.....p.19
Extrait de : GUGGENHEIM BILBAO,
[<https://www.guggenheim-bilbao.eus/fr/le-saviez-vous/la-personne>], (30/06/2023).
- Fig.3. Fergus Greer, *Leigh Bowery, Session III, Look 10*, photographie, 1990..... p.22
Extrait de: THE GUARDIAN,
[<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2019/mar/06/leigh-bowery-most-outrageous-looks-in-pictures>], (21/02/2023).
- Fig.4. Rebecca Horn, *Einhorn*, 1970, tissu et bois, dimensions variables, photographie par Achim Thode.....p.28
Extrait de: LESINROCK.COM,
[<https://www.lesinrocks.com/arts-et-scenes/rebecca-horn-explore-le-processus-de-metamorphose-au-centre-pompidou-metz-168777-21-06-2019/>], (21/06/2023).
- Fig.5. Vanessa Beecroft, *VB 66*, 2011, Performance. Naples, Mercato Ittico.....p. 30
Extrait de: VANESSA BEECROFT,
[<https://vanessabeecroft.com/PERFORMANCE>], (20/03/2023).
- Fig.6. Nicole Tran Ba Vang, *Pour cet hiver le gras se portera*, page 42, 2012, Revue, ceci n'est pas un magazine, 180 pages, éditions Dis Voir, 2016.....p.31
Extrait de: NICOLE TRAN BA VANG,
[<https://www.tranbavang.com/portfolio/projects/monography-revue/>], (19/03/2023).
- Fig.7. Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975, Épreuve à la gélatine argentique avec panneau typographique incrusté, 30.8 x 40.6 cm. New York, Guggenheim Museum, n° inv. 98.5210.....p. 32
Extrait de: GUGGENHEIM MUSEUM,
[<https://www.guggenheim.org/artwork/5176>], (19/03/2023).
- Fig.8. Kira O'Reilly, *Succour*, 2001-2002, Revue nationale de l'art vivant, The Arches, Glasgow. Photo de Klaus Hersch.....p. 32
Extrait de: AGENCE DE DEVELOPPEMENT DES ARTS,
[<https://www.thisisliveart.co.uk/2018/01/18/kira-oreilly-untitled-bodies-an-extract/>], (10/03/2023).
- Fig.9. Manon Wertenbroek, *Le fou sauvage*, 2021, Latex, textile, pigments, métal,.....p.33
Extrait de: MANON WERTENBROEK,
[<https://www.manonwertenbroek.com/>], (04/04/2023).

- Fig.10. Jana Sterbak, *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, Viande de bœuf crue cousue sur mannequin en métal, photographie couleur, 155 cm, Dimensions de la photo : 23,5 x 18,4 cm. Paris, Centre Pompidou, n° inv. AM 1996-524..... p.34
Extrait de: CENTRE POMPIDOU,
[<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjyy4gX>], (20/03/2023).
- Fig.11. Zhang Huan, *½ (Text & meal)*, 1998, photographie, 93,35 x 74,3 cm. Pékin.....p.35
Extrait de: ZHANG HUAN,
[http://www.zhanghuan.com/work/info_26.aspx?itemid=663&parent&lcid=123], (20/03/2023).
- Fig.12. Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, *AOO, Première peau*, culture de peau hybride, 1996.....p.36
Extrait de : APT ORIENTE OBJET,
[<https://artorienteobjet.wordpress.com/>], (03/04/2023).
- Fig.13. Suzanne Lee, *Suzanne Lee examine un morceau de biomatériau teint au studio Biocouture à Londres*. Photographie de House of Radon, © Biocouture.....p.37
Extrait de : IDEAS.TED.COM,
[<https://ideas.ted.com/the-skirt-and-shoe-made-from-kombucha/>], (03/04/2023).
- Fig.14. Suzanne Lee, *Prototypes. Photographie de House of Radon, © Biocouture*..... p.37
Extrait de : IDEAS.TED.COM,
[<https://ideas.ted.com/the-skirt-and-shoe-made-from-kombucha/>], (03/04/2023).
- Fig.15. Yann Marussich, *Bleu Remix*, 2007, Performance, 60minutes.....P.38
Extrait de : YANN MARUSSICH,
[<https://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=14>], (01/07/2023).
- Fig.16. Oron Catts et Ionat Zurr, *Victimless Leather*, 2004. Laboratoire SymbioticA.....p.39
Extrait de : MEDIUM.COM,
[<https://medium.com/openbiofabrics/biocouture-suzanne-lee-pionni%C3%A8re-dans-le-domaine-des-mat%C3%A9riaux-vivants-appliqu%C3%A9s-%C3%A0-la-mode-9275aa8cd3f8>], (03/04/2023).
- Fig.17. Tina Gorjanc, *Tattooed leather jackets mimic inked skin alteration techniques*, 2016.....p.39
Extrait de: TINA GORJANC,
[<https://www.tinagorjanc.com/pure-human>], (03/04/2023).
- Fig.18. Frida Kahlo, *la colonne Brisée*, 1944, huile sur toile, 40 x 30,7 cm. Mexico, Musée Dolores Olmendo.....p.41
Extrait de : MUSEUMTV,
[<https://www.museumtv.art/artnews/oeuvres/la-colonne-brisee-de-frida-kahlo/>], (30/06/2023).
- Fig.19. Javier Pérez, *Barocco*, 1996, intestin de bovin, 145 x129 x105 cm.....p.46
Extrait de : JAVIER PEREZ,
[<https://javierperez.es/barroco-2/>], (30/06/2023).

Fig.20. Orlan, Vue de l'exposition : Le manteau d'Arlequin, partie de sk-interfaces.2008, installation multimédia de bioart réalisée en collaboration avec le collectif australien d'art et de science SymbioticA, sous le commissariat de Jens Hauser, FACT, Liverpool, UK.....p.48

Extrait de : ORLAN.EU,

[<https://www.orlan.eu/works/performance-2/>], (03/04/2023).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial