

Le corps morcelé

L'enveloppe épidermique et le vêtement comme forme d'érotisation dans l'art

Jocelyne Lupien

Numéro 23, printemps 1993

Sculpture et érotisme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10174ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lupien, J. (1993). Le corps morcelé : l'enveloppe épidermique et le vêtement comme forme d'érotisation dans l'art. *Espace Sculpture*, (23), 25–29.

LE CORPS MORCELÉ

*l'enveloppe
épidermique et le
vêtement comme forme
d'érotisation dans l'art*

Jocelyne Lupien



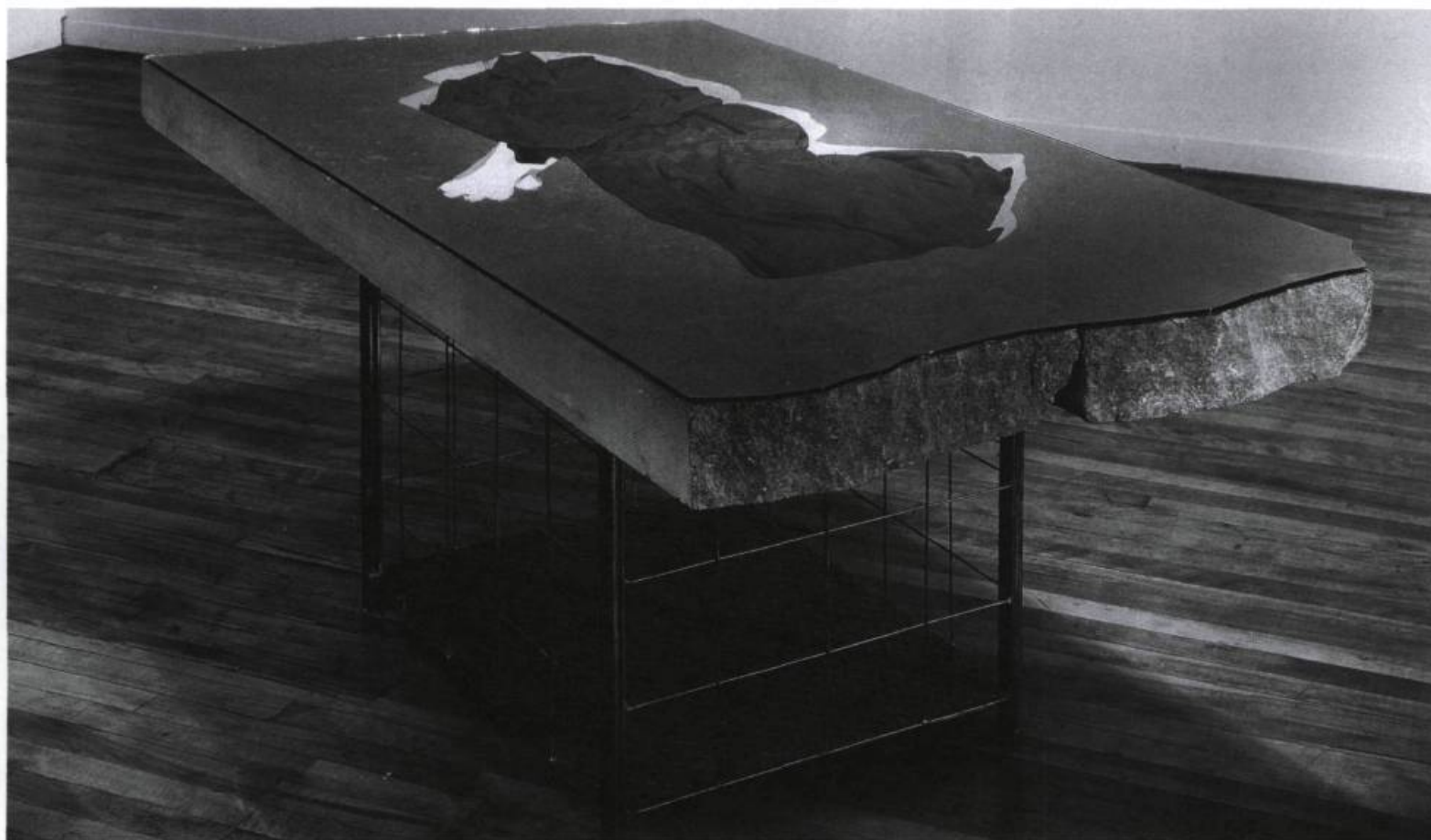
Selon certains neurophysiologistes, certains psychanalystes et certains psychologues, nous ne possédons pas une seule image (une représentation mentale) précise et stable de notre corps. L'image de notre corps, l'image mentale que nous nous faisons de notre corps serait toujours floue, imprécis, notamment celui, comme le dit André Thomas,¹ que «de tous les hommes que nous avons vus celui que nous nous rappelons le moins c'est nous-mêmes». Caché par des vêtements, le corps réel se dissimule et par eux le moi-peau réel est sans cesse modifié car, précise Paul Schilder, les vêtements font triompher l'image du corps «des limitations corporelles».²

L'image du corps est intimement liée à la perception de l'espace. Comme le dit encore Schilder, il n'y a pas seulement «un espace extérieur au corps mais aussi un espace occupé par le corps. L'image du corps possède une certaine étendue dans l'espace, ce qui implique déjà la perception spatiale. L'espace du corps ne veut strictement rien dire, s'il n'y a pas d'espace extérieur».³ En d'autres termes, nous vivons une double orientation dans l'espace, intérieure/extérieure. L'espace, en tant qu'héritage phylogénétique qui est la base de

nos actions et de nos orientations, est un espace relativement stabilisé qu'on qualifie d'espace du «moi de perception». Il semble toutefois que cet espace qui dicte l'image mentale que nous avons de notre propre corps est toutefois susceptible d'être grandement affecté par notre vie émotionnelle. De sorte que si notre vie émotionnelle régresse, notre image corporelle ainsi que l'espace dans lequel nous la voyons (l'imaginons), seront plus ou moins unifiés, morcelés et même, dans le cas de certains individus atteints de graves névroses, il y aura parfois par projection et dépersonnalisation des phénomènes de distorsions dans les représentations mentales de l'espace du corps et ce qui l'entoure.

On en vient donc à la conclusion que la perception de l'espace et des éléments qui l'habitent dépend étroitement de la structure libidinale de l'individu. Les fonctions du «ça» modifient continuellement notre perception de l'espace, et on sait que les fonctions du «ça» dépendent de la situation biologique de l'individu. Schilder va même jusqu'à affirmer que la taille et le poids des objets, la distance et les dimensions de l'espace, la vitesse, l'impact et le mouvement constituent plus ou moins l'expression immédiate de la situation libidinale totale de l'individu. Ainsi, à partir de ces prémisses, il devient fort

Stefano Maderno, *Sainte-Cécile*, marbre. (Italie, 1600).



Marie-France Brière, *Robe-corps*, 1989.
Pierre, acier, vêtement, verre. 175 cm de
long. Photo : Denis Farley.

intéressant et pertinent de considérer les représentations picturales et sculpturales du corps en tant qu'images du corps et d'étudier aussi l'espace qui entoure et concourt à définir ces images du corps.

En effet, tous deux, l'image du corps et l'espace qui l'entoure, peuvent être considérées des comptes rendus visuels (et non verbaux contrairement aux tests psychologiques ou psychanalytiques) de la perception de son propre corps dans l'espace et, j'ajouterais, de l'état organismique de celui qui a peint ou sculpté cette image particulière du corps. L'œuvre devient alors, pour celui qui la regarde, une invitation à vivre une expérience intense de projection et de comparaison entre l'image mentale qu'il se fait de son propre corps et celle que met-en-scène le discours symbolique plastique.

Comme nous l'a expliqué la théorie sensori-tonique de la perception de Heinz Werner et Seymour Wapner, l'acte de perception implique l'organisme total et possède une base «tonique» qui relève de la tension musculaire qui garantit le postural (proprioceptif), la tension découlant de l'activité motrice (le somato-tonique) et même le viscéro-tonique (intéroceptif) concernant l'état viscéral accompagnant les affects. Ainsi et toujours selon la théorie sensori-tonique (Merleau-Ponty a aussi évidemment travaillé cette question mais d'un point de vue phénoménologique), lorsque nous regardons les images du corps présentées dans l'art, notre orientation proprioceptive, notre posture corporelle ainsi que la position de notre tête par rapport au reste du corps jouent un rôle immédiat important. Ces images plastiques nous donnent à percevoir des représentations corporelles que nous allons plus ou moins consciemment chercher à comparer à cette image ou représentation mentale que nous nous faisons de notre propre corps ainsi qu'à notre propre expérience spatiale.

L'image du corps est omniprésente et définie dans/par le lan-

gage visuel qui nous révèle une foule de données sur la perception que nous avons de nous-mêmes, de nos rapports avec les autres et le monde dans lequel nous évoluons. Nous considérerons dans le texte qui suit quelques œuvres qui fournissent des images variées de corps tantôt "réalistes", tantôt fantasmatiques, tantôt franchement fétichisés; des œuvres de diverses époques, d'ici et d'ailleurs, qui rendent compte des tentatives pathétiques que déploie l'être humain pour définir son identité profonde et ses désirs.

Les yeux d'Olympia

Paul Schilder situe le "moi" au niveau de la tête, au niveau du visage et plus précisément au niveau des yeux. «Le centre du moi est entre les yeux» dit-il, et «le monde pénètre en nous» par nos yeux, dit-il encore. On a beaucoup discuté du regard de *L'Olympia de Manet* (1863), de son impudicité, de la crudité et même de la dureté de ce regard qui met à distance ce corps alors même que sa nudité semble au contraire vouloir tout en révéler. On a beau promener notre regard sur d'autres détails du tableau c'est au regard particulier d'Olympia que nous revenons sans cesse. Comme le dit Marc Le Bot, les yeux peints (tous les yeux, y compris ceux d'Olympia) crèveront toujours la surface et irrésistiblement ils attireront notre regard : «Les yeux s'attirent les uns les autres, mais en même temps ils repoussent. Toujours on désire regarder le regard de l'autre, mais tout face à face est une épreuve, parfois on ne la supporte pas».⁴

Il y a donc face à face avec cette femme, ce face à face avec autrui qui dote cette image du corps d'un moi perceptif très fort. Le corps d'Olympia est unifié et son moi, comme dirait Schilder, est de manière très volontaire dirigé vers l'avant. Ce dispositif nous indique qu'ici le corps psychique et le corps proprioceptif sont parfaitement synchronisés. Comme le précise encore Schilder,

dans ce cas «les sensations réelles, kinesthésiques et tactiles forment un tout avec les impressions vestibulaires et optiques». En effet, bien qu'elle soit couchée Olympia est en attention perceptuelle et par conséquent malgré sa nudité et son immobilité, l'image corporelle n'est pas ici dispersée ou morcelée. Le point de vue est frontal et cette représentation du corps nous est donnée en distance "distance sociale" (E.T.Hall), une distance ni trop proximique ni trop lointaine de telle sorte que nous puissions percevoir l'ampleur totale du corps d'Olympia, des pieds à la tête, sans perdre de détails parce que trop proches ou trop loins d'elle. Notons toutefois que l'image du corps d'Olympia déborde de ce



Stephen Schofield, *Hung Pocket*, 1990. Courtoisie de la Galerie Christiane Chassay.

que nous pourrions appeler ses limites épidermiques ou proprioceptives; cette image du corps se prolonge dans l'espace pictural par cette configuration

particulière de la couche qui habille en quelque sorte Olympia. Sur le plan chromatique, on note aussi cette redondance des tons clairs au niveau de la peau d'Olympia, de sa couche et des vêtements de la servante, une stratégie visuelle qui "lie" l'image du corps de cette femme à des objets qui lui sont spatialement extérieurs.

Le regard dans l'oeuvre de Giuseppe Penone

Dans le champ de l'art nous trouvons de nombreuses représentations de situations où le dispositif perceptuel visuel est le sujet même de l'oeuvre. Giuseppe Penone de l'Arte Povera réalise en 1971 une oeuvre étonnante intitulée *Renverser ses yeux* qui consiste en une intervention sur son propre corps qu'il a photographié, intervention qui consiste à porter des verres de contacts réfléchissant, des verres de contact qui sont de véritables petits miroirs. Une fois posés sur les yeux, ces verres (comme le bouclier que Persée

tend à Méduse) rendront l'artiste momentanément aveugle, aveugle au monde mais paradoxalement capable de retourner toute image de l'extérieur. Dispositif anti-narcissique, l'oeuvre de Penone le rend aussi aveugle à sa propre image alors qu'il est visible pour les autres, exposé complètement au regard d'autrui. L'art propose donc ici par une mise en scène de privation sensorielle une expérience chargée d'affects, puisque pour le spectateur qui voit sa propre image dans les yeux de Penone, les frontières entre lui et l'autre sont apparemment abolies alors que l'autre ne le voit plus. Schilder dirait sans doute qu'il y a ici tentative de représenter l'abolition du moi de perception puisque Penone se donne un regard aveugle. Mais ce regard n'est pas vraiment aveugle, il devient habité par celui de l'Autre, du spectateur. C'est le "Je est un Autre" de Rimbaud qui trouve ici sa pleine incarnation.

Une certaine image de soi dans le miroir

L'intérêt que nous portons au miroir trahirait, paraît-il, le caractère mouvant de notre modèle postural, le caractère incomplet de nos données immédiates, et le besoin que nous avons de fournir un perpétuel effort de construction pour élaborer une image de notre corps. Didier Anzieu dans *Le corps de l'oeuvre* analyse bien le sens que prend l'utilisation du miroir dans l'oeuvre de Francis Bacon (pensons à *Personnage écrivant reflété dans le miroir* de 1976). Anzieu souligne comment ce corps représenté ne joue plus son traditionnel rôle d'outil de construction du "je": «L'individu n'y regarde pas son image spéculaire - comble du paradoxe pour un auto-portrait. Tantôt cette image lui tourne le dos et il en est radicalement séparé. Tantôt il y a, au contraire, continuité entre elle et lui: il se trouve réuni à son reflet à la manière de jumeaux siamois. L'indifférence de la mère a entraîné pour lui l'indifférenciation d'avec son double».⁵

L'image du corps dans l'oeuvre de Bacon pourrait bien être, dit Anzieu, «un rattachage de cette projection première du corps par laquelle chacun de nous se constitue son espace interne propre»⁶. Les récepteurs sensoriels sont altérés quand ils ne sont par absents ou totalement hors d'état de véhiculer les percepts. Le corps chez Bacon a les sens coupés de la réalité extérieure.

Ce qui fait le lien entre les sens et les fonctions mentales est ici chaotique et psychotique. ça ne passe pas d'un à l'autre comme le précise encore Didier Anzieu: «L'activité perceptive apparaît ainsi comme une succession d'éclairs illuminant pour un temps bref les choses, et alternant avec des moments tout aussi rapides d'hallucinoses, pour reprendre un terme de Bion»⁷.

Les organes locomoteurs sont déconstruits:

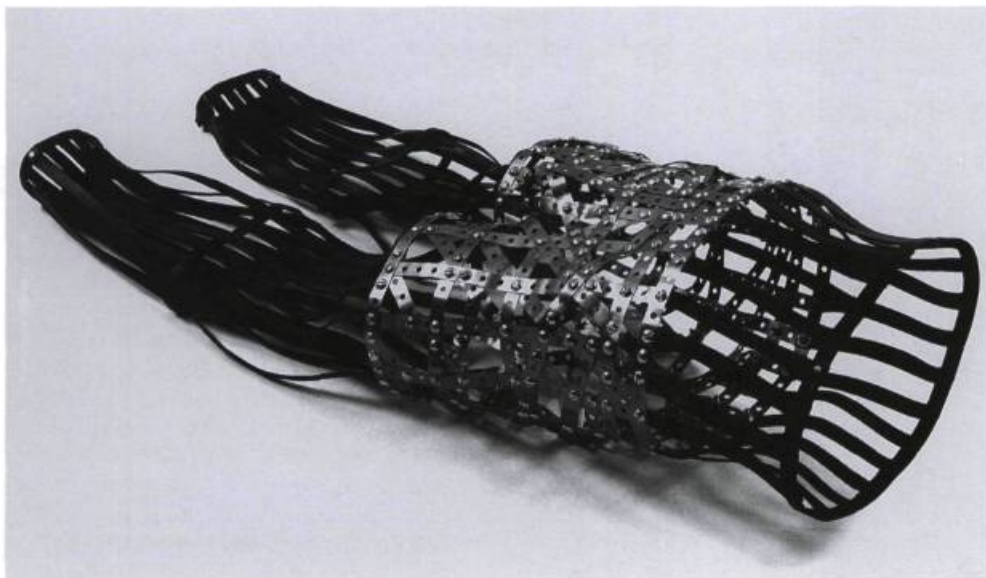
- 1 la stature s'amollit et se tasse
- 2 un carcan enserre le cou, la nuque
- 3 une mentonnière remonte sur la bouche et la muselle
- 4 l'arête dorsale se détache et ne soutient plus le dos
- 5 La peau qui est supposée contenir, ou le vêtement, lâche, se déchire et ne contient plus: «Le contenant laisse échapper le contenu»⁸.

Les personnages de Bacon traînent leur peau, cette peau qui est souvent figurée au bas du tableau, dans ces fragments de journaux sanglants et sales qui sont comme des lambeaux d'épiderme. Sur ces papiers, ou sur les feuillets sur lesquels les personnages semblent écrire, rien ne parvient à prendre forme, des consonnes, des voyelles mais pas de syllabes, pas de mots. On n'arrive pas à

dire, mais on montre de manière indicielle et deictiquement une seule et même chose dans ces tableaux : l'incommunicabilité, que Didier Anzieu interprète d'un point de vue psychanalytique comme le mutisme de la mère face aux désirs et aux désespoirs de son nourrisson. L'espace dans l'oeuvre de Bacon, accentue cette impression d'incommunicabilité; c'est vaste, froid, sans aspérité, non tactile, lointain.

Le corps mouvant

Paul Schilder dit encore que le mouvement est un «puissant facteur d'unification des différentes parties du corps [...] l'enfant n'a au



départ pratiquement aucune connaissance de son corps et il lui faut le distinguer des autres objets par des informations kinesthésiques, motrices et viscérales⁹. C'est donc par le mouvement que nous nous plaçons «dans une relation précise avec le monde extérieur et ce n'est que par le contact avec ce monde extérieur que nous parvenons à corrélérer nos différentes impressions concernant notre corps»¹⁰.

Le modèle postural n'est donc pas un "donné", il faut le construire, ce n'est pas une forme, mais la structuration d'une forme qui se fait petit à petit et en contact avec le monde extérieur. Comme dans le *Nu descendant l'escalier* (1912) de Marcel Duchamp, nous possédons plusieurs images visuelles qui, peu à peu, se coordonnent plus ou moins bien en une image globale, unifiée, du corps. Ici le tableau nous donne à voir une image du corps non encore coordonnée et unifiée mais plutôt imprécise et fluctuante au gré du mouvement, au gré d'une kinesthésie exploratoire. Pas d'image stable du corps mais un tableau qui illustre bien cette phase de formation de la représentation mentale de soi par déploiement du corps réel dans l'espace.

Matisse: Le corps dans l'espace

Dans le collage de Matisse intitulé *Vénus* de Matisse (1952, papiers gouachés, découpés, collés), c'est l'espace autour du corps qui définit l'image posturale. On a un bon exemple ici de l'étendue spatiale de l'image du corps. Le corps et l'espace immédiat dans lequel il évolue s'épousent étroitement, se définissent l'un l'autre. L'image du corps et l'espace extérieur au corps sont tous deux

"sexualisés" par contamination, dirions-nous, mais il y a absence d'indices du moi; pas de visage, pas de mains, pas de pieds. Donc pas d'expression faciale,

François Morelli, *The body politic... suite*, 1990-91. Métal et cuir. Courtoisie de la Galerie Christiane Chassay.

mais une expressivité posturale. Cette représentation picturale se donne comme une gestalt forte et prégnante, gestalt à partir de laquelle nous, spectateurs, vérifions mentalement en quoi elle déroge ou corrobore l'image mentale que nous nous faisons de notre propre corps.

Le rapport entre les deux papiers bleus est intéressant; ceux-ci sont en disjonction, ne se touchent pas et pourtant ils définissent à eux deux un corps plein. Mais c'est par cette disjonction des deux bleus et surtout par la courbe que donne à voir le papier inférieur que ce corps devient perméable au dehors (vulnérable...), comme s'il appartenait autant à l'espace proprioceptif qu'à l'espace extéroceptif.

Le corps n'est plus ici contenu par l'espace, la peau ne contient plus l'espace interne du corps organique, tout est ouvert, le dedans-dehors font corps, font le corps.

L'image du corps dissocié chez David Salle

Dans *Always Render Explicit* (1979), David Salle offre une représentation conflictuelle du corps. Cette image pourrait bien être exemplaire du phénomène de dissociation entre le "moi-ici" (et maintenant) et le "moi-là" dont parle Schilder. Il serait peut-être question dans cette oeuvre de cette fameuse distinction entre le corps propre (le moi proprioceptif) et le corps extérieur qui se meut dans l'espace et que perçoivent les autres. Les personnages au fusain, plus topologiques, tactiles et en pleine mobilité (kinesthésie) renvoient une image du "moi perceptif" alors que l'image de cet autre corps dessiné au trait de manière très stylisé tel un cliché figurerait le "moi-là", cette image qu'on pense

projeter sur autrui.

On trouve donc dans cette oeuvre une superposition de deux modèles posturaux. La première image corporelle est en pleine mobilité kinesthésique et la présence du téléphone (indice de la modalité sensorielle auditive) souligne le lien entre ce corps et ce qui lui est extérieur. Le dessin de l'avion qui renvoie au déplacement physique dans l'espace extérieur contribue aussi puissamment à donner à cette image première du corps un "moi-là". Quel contraste avec l'autre personnage vide et rose qui présente un modèle postural d'inaction physique et d'attente passive.

Le corps aveugle, le moi-vêtement

Les gisants de pierre et les gisants de bois qui sont encore plus anciens sont une source intarissable de représentations très sensuelles du corps et parfois même franchement érotiques, pensons entre autres à la statuette maniériste où représentation du corps souffrant/mourant semble rimer avec une presque extase mystique/sexuelle. Le vêtement est aussi un outil formidable de représentation de l'image du corps, un relais entre le monde extérieur et soi, entre le "moi-ici" et le "moi-là". La *Sainte-Cécile* de Stefano Maderno (Italie, 1600), fournit une image du corps "aveugle", unifié non plus par le *moi-peau* mais par le *moi-vêtement*. Nous avons un bon exemple ici d'une image du corps qui correspond à une représentation du difficile processus de perception de soi-même, ce moment complexe et ambigu où le sujet percevant devient lui-même objet de sa perception tout en demeurant conscient qu'il perçoit... Rares sont les philosophes et empiristes qui, depuis le XVIII^e siècle n'ont pas considéré ce beau paradoxe. Est-il possible de vraiment se percevoir soi-même? La sculpture de Maderno attaque ce problème de plein fouet. Le corps de cette

Sainte-Cécile est manifestement un corps pour les autres. Elle ne se regarde pas mais elle s'offre à la contemplation d'autrui, n'interposant pas son regard, ni son visage, ni son moi, contrairement à l'*Olympia* de Manet dont le regard s'imposait d'emblée. Comme dans un désir d'accentuer plus posturalement cette oblitération du moi, la tête est même détournée, désaxée, par rapport à la position globale du corps. Cette Sainte-Cécile ne peut "voir" mais elle peut "être vue". Si l'image du corps montre ici donc un corps a-perceptif au niveau visuel, les autres récepteurs sensoriels ne sont pas pour autant non fonctionnels comme c'était le cas chez Bacon. Le caractère très tactile des vêtements ainsi que la visibilité des mains et des pieds dont la fonction est de palper les objets et de toucher le sol, rendent cette image corporelle très proxémique, très proche du spectateur, palpable. Il faut toutefois noter l'absence d'indice de mobilité, le corps est immobile, inactif, hors d'état de traverser l'espace extérieur environnant le corps. Hormis le socle qui encadre en quelque sorte ce corps et lui donne un gravité, un poids, l'espace extéroceptif semble absent de cette représentation. Devant la quasi totale négation des facultés sensorielles, nous sommes forcés de constater que ce corps n'est pas, tel que Schilder le définit, un tout formé par «la convergence des sensations réelles, kinesthésiques, tactiles, avec les impressions vestibulaires et optiques». Il y a coupure entre le moi psychique (intéroceptif), le corps propre (proprioceptif) et l'espace extérieur au corps. Nous sommes donc confrontés ici à une figure repliée sur elle-même, un corps dont la temporalité appartiendrait plus à l'ordre du passé (rétention, mémoire, imaginaire) qu'à l'ordre du présent ou du futur.

Le vêtement comme réminiscence fantomatique du corps

Dans *Robe-corps* de Marie-France Brière (1989) le vêtement devient un véritable gisant qui s'offre explicitement à la contemplation quasi mortifère et voyeuriste des spectateurs un peu comme dans nos cimetières certaines statues et pierres tombales représentent de manière parfois troublante les disparus dans des scènes quotidiennes. Fossilisée et figée à la manière émouvante des pétrifiés de Pompéi, la robe-corps de Brière est placée sous verre, accessible au regard mais inaccessible au toucher. C'est une image du corps par le biais du "moi-vêtement" qui, contrairement à la Sainte-Cécile de Maderno dont on devinait les formes pulpeuses sous les plis de la robe, semble dans le cas le Brière complètement désertée par le corps propre. Le "moi-vêtement" n'est plus ici que le fantôme du "moi-peau" qui s'est évanoui. Le vêtement devient un suaire, une relique précieuse, un simple souvenir de l'image du corps plus qu'une stratégie délibérée de monstration du "moi".

Les corps morcelés, fétichisés de Stephen Schofield

Un simple gant comme métonymie du corps sexué, vivant, actif, tactile. Le vêtement devient ici partie prenante du corps propre sans que celui-ci soit montré comme tel. Comme chez la Sainte-Cécile de Maderno, le "moi-vêtement" est ici habité par le corps, gonflé par sa vie sous-jacente, alors que chez Brière le vêtement soulignait l'absence du corps propre. Dans *Hung Pocket* (1990), Schofield met en scène un corps perceptif tactilement, par la survivorisation de l'organe de préhension, la main, symbole non plus ici de l'identité ou de la singularité mais de la sexualité, de la génitalité. Une action est posée par le corps propre sur soi-même (autoérotisation) ou sur le corps de l'autre (pénétration). La gémellité évidente de ces deux gants dressés verticalement (un droit et un gauche) suggère fortement leur appartenance à une seule et même entité biologique ; c'est le "moi-peau" qui ici s'auto-représente par le "moi-vête-

ment". La rencontre de ces deux enveloppes charnelles qui se vit sous le régime à la fois médical et sexuel, révèle une image du corps en pleine motilité, actif (et non passif), image qui s'actualise par le fantasme érotique à contenu sexuel via l'objet iconique "gant".

Les corps-armures de François Morelli

Faites de cuir et de métal, les sculptures de Morelli se présentent comme autant d'armures moulées sur des corps absents, des corps toutefois clairement représentés par ces volumes qui gonflent les jambières de cuir, les corsets métalliques et les maillots à connotation guerrière. Contrairement à Brière, Morelli n'évite pas le "moi-vêtement", il lui insuffle au contraire une volumétrie précise, celle du corps. Ces vêtements-armures dessinent le torse et les jambes mais, contrairement à Schofield, oblitérent volontairement les extrémités (mains et pieds) et le visage avec comme effet que l'image corporelle est ici sans possibilité de kinesthésie et surtout, sans marque d'identité propre. La taille évoquant celle du corps humain ainsi que la posture couchée, presque rampante, de la grande armure dotent toutefois cette oeuvre d'une grande puissance "implicatoire". Celui qui la regarde y projette l'image d'un corps bardé de lanières de cuir et fétichisé en même temps qu'emprisonné et sur-protégé par ce carcan métallique. Une image des contraintes physiques et des privations sensorielles imposées au corps propre, mais une image d'un corps plutôt étrange puisqu'en définitive il est absent et mis en représentation par un "moi-vêtement" qui, si un corps réel l'habitait, laisserait fuir son contenu par les mailles et les "ajourés" de l'armure.

L'image du corps dans l'art : un champ de recherche inépuisable

Comment déjà conclure alors qu'il est manifeste que, plus on travaille à partir de cette riche hypothèse du rapport entre l'expérience perceptivo-cognitive et les représentations du corps humain, plus on comprend qu'il s'agit d'un champ de recherche offrant des possibilités immenses de connaissance sur l'expérience esthétique comme lieu d'intense projection de l'être. On comprend que les oeuvres plastiques sont des objets matériels complexes qui, non seulement s'appuient sur un "patrimoine" cognitif commun à tous les humains, mais nous donnent accès à de nouvelles expériences cognitives, de nouveaux discours symboliques qui génèrent de nouvelles expériences esthétiques inédites. ◆

NOTES

1. Thomas, André, *L'image du corps*, "Schéma corporel et image du corps", 1973, p. 165.
2. Schilder, Paul, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968.
3. Schilder, Paul, *Psychanalyse de l'espace*, Nouvelle revue de psychanalyse, numéro intitulé "Le dehors et le dedans", no. 9, printemps 1974, Paris, Gallimard, p. 105.
4. Le Bot, Marc, "Les yeux", revue *Traverse*, no. 18, 1980, p. 10.
5. Anzieu, Didier, *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, p. 334.
6. Anzieu, Op. cit., p. 334.
7. Anzieu, Op. cit., p. 335.
8. Anzieu, Op. cit., p. 335.
9. Schilder, Paul, "Psychanalyse de l'espace", in "Le dehors et le dedans", *Nouvelle revue de psychanalyse*, no. 9, printemps, 1974, Paris, Gallimard, p. 109.
10. *Ibid.*, p.109.

Our body image remains vague and imprecise, closely tied to our perception of space. The author points to some of the body images seen in the works of Manet, Penone, Bacon, Matisse. She also studies the surrounding space that helps to define the body images.

Her starting point is the "blind" body of *Sainte-Cécile*, by Maderno (Italy, 1600), where the self-skin was transformed into the self-clothing. She then looks at the production of three contemporary sculptors: *Robe-corps* by Marie-France Brière, the "gloves" of Stephen Schofield, and "bodies-armours" of François Morelli.