

***La peau sens dessus dessous.
Du secret caché au secret exposé ****

Stéphane Dumas

Les secrets des sens - s'ils existent - sont exposés au grand jour, au vu de tous, car l'exposition est dans la nature de la perception sensorielle. Cette sorte de secrets doit donc tenir en plein soleil. Ils sont comme l'ombre, d'autant plus profonde que la lumière est vive. Mais, à force d'être au cœur du perçu, ils ne se voient plus et ne sont plus sus.

Peut-on concevoir un secret présent aux yeux de tous mais qui ne soit su par personne - en d'autres termes, sans initiés ni détenteurs ? En principe, un secret réside précisément dans son savoir non dévoilé, connaissance supposée détenue par au moins une personne et imprégnant de sa latence les relations entre celle-ci et les autres. Par leur fonction de révéléurs, les sens ne sont-ils pas la négation même du secret ? Il faut pouvoir fermer les yeux (les oreilles, la bouche, les narines...) pour mettre à distance l'emprise du réel extérieur et laisser affleurer ce que l'on nomme parfois un sens interne. Dépourvus de l'ombre de nos paupières, ne serions-nous pas tout entiers perception et exposition, sans intérieur, ni domaine privé, ni jardin secret ?

Pourtant, entre la perception brute (le flux des microsensations) et son décodage (son organisation en un monde) se trouve forcément l'épaisseur de la relation entre le sujet percevant et l'objet perçu. Cette épaisseur est à la fois distance et proximité - paradoxe rendant possible les secrets des sens et se manifestant lorsque nous parvenons à appréhender non pas l'objet ni la distance nous en séparant, mais l'objet et nous-mêmes pris dans leur distance et leur proximité.

* Paru dans *Sigila*, n°18, *Secrets des sens*, Gris-France, Paris, 2006.

La salle des peaux perdues : la peau porteuse de traces.



Stéphane Dumas, *La salle des peaux perdues*, 2002-2006, installation, SafeT Gallery, New York, 2006, latex et silicone, h.: env. 260 cm. Photo Meghan Petersen.

La salle des peaux perdues est le titre d'une installation sculpturale à laquelle je travaille depuis plusieurs années. Elle est constituée de voiles rectangulaires d'une taille humaine, suspendus dans l'espace selon différentes configurations possibles. Ces voiles sont autant de mues portant des traces de corps : ils constituent à la fois une représentation fragmentaire de la figure humaine et une peau de l'espace.

Trois sortes de secrets s'entrecroisent dans ce travail : un secret personnel, d'ordre privé, connu a priori de moi seul ; des secrets anonymes reliés aux figures dont ces peaux sont porteuses - secrets inconnus du public et de moi-même, mais travaillant cet espace sur le mode de la présence-absence ; enfin, des secrets des sens, exposés et partagés.

Partiellement à l'origine de cette installation se trouve un élément autobiographique, qui n'est d'ailleurs plus un secret, à partir du moment où je le révèle. Il s'agit d'un rêve, ou, plus précisément, d'une sensation éprouvée au moment de

m'endormir, pendant de nombreuses années, jusqu'à l'adolescence : un frottement caoutchouteux sur mon front, accompagné d'une impression de flottement de tout le corps dans un liquide dont les ondes prolongent chacun de mes gestes et sont répercutées sur des parois distantes. Presque chaque soir, au moment privilégié de l'endormissement, j'ai retrouvé à la fois un sentiment de contact intime (le toucher sur le front) et un sens de l'espace lointain (de ce qui n'est plus directement en contact avec moi). Cet état très caractéristique de latence, ouvrant le seuil du sommeil, était sans doute une trace mnésique de l'espace d'éclosion intra-utérin. Si son souvenir est partiellement à l'origine de la dimension organique des membranes de *La salle des peaux perdues*, il ne suffit pourtant pas à constituer l'œuvre.

Le second type de secrets présents dans cette installation est lié à ses figures. Les empreintes des parties du corps humain¹ sont réalisées à partir d'ex-voto portugais, objets en cire représentant des organes externes et internes d'une façon à la fois réaliste et naïve, parfois grandeur nature. Dans certains pays méditerranéens ou sud-américains, ces objets (produits de façon semi-industrielle) sont accrochés dans les églises en signe de gratitude pour une guérison. Les matrices des empreintes visibles dans ces *peaux* sont donc elles-mêmes destinées à devenir des signes, des traces d'une maladie, d'un vœu et d'une guérison concernant une personne anonyme.

Devant mon travail, le public ne perçoit pas explicitement cette chaîne de référents qui l'imprègnent néanmoins de leur présence secrète. Ces images-peau sont le produit d'un double mouvement de contact et de décollement, lié au processus d'empreinte dont la réalisation nécessite successivement adhérence et arrachement, provoquant une sorte de contamination formelle. Ce mouvement contradictoire est également associé aux échanges mis en œuvre par la maladie (blessure, contagion, infection) et la guérison (cicatrisation, isolement, aseptie). Il renvoie enfin à la nature de l'objet votif, à

¹ Voir la reproduction d'un détail à la fin de ce texte.

la fois anonyme, distant et intimement lié à une personne.

Les voiles porteurs d'empreintes sont coulés sur leur matrice avec une résine liquide et, une fois celle-ci figée, conservent dans leur épaisseur les mouvements des flux qui les ont constitués. Après avoir été decollées de leur moule - tels des épidermes dépiautés - ces membranes deviennent en même temps images et supports de l'image, comme l'est la peau dans sa double dimension de superficie et d'épaisseur, à la fois figure et corps ². Cette dualité me paraît être la principale condition de l'apparition du troisième type de secrets imprégnant *La salle des peaux perdues*, secrets liés à la perception que nous avons de cette œuvre.

Les dépouilles et les mues qui la constituent sont traversées par la lumière dont elles se gorgent de part en part. Eclairées de face, elles présentent les sillons et les crevasses de leur épiderme caoutchouteux. Mais leur épaisseur s'illumine lorsque la source de lumière est dirigée sur l'envers de la face regardée. Leur aspect brut se transforme alors en une jubilation lumineuse. Un courant d'air parcourt ces voiles suspendus, produisant un battement de lumière. L'éclairage est alternativement frontal et en transparence, cru et diffus, pile et face, révélant les formes en positif puis en négatif... La pulsation animant ces peaux remet en question les images dont elles sont porteuses, à chaque allée et venue du battement qui ne laisse pas l'œil au repos. La réversibilité des images-peau - dont l'épaisseur s'éclaire dans l'entre-deux de leurs faces -, leur dualité et, peut-être, leur qualité d'"image dialectique"³, constituent un secret des sens dont je vais maintenant explorer les enjeux théoriques.

² Sur la relation entre la peau et le reste du corps, voir, notamment, François Dagognet, *La peau découverte*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1993.

³ Au sens où l'entendait Walter Benjamin : "L'image est la dialectique à l'arrêt", *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* [1927-1940], trad. J.Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p.480.

"Exposition" : la peau comme organe, bord exposé d'un corps et support de représentation.

La peau est à la fois l'organe sensoriel du toucher et un modèle, un support d'une topologie de la conscience du sujet percevant. Nos sens tissent une sorte de voile, un canevas de perceptions, surface d'équivalence et de contact entre le monde et nous. Maurice Merleau-Ponty a théorisé le rapport entre le sujet percevant et le monde perçu grâce à la notion de "chair" du monde, "enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant"⁵. Pour le phénoménologue, un corps percevant devient un corps pensant lorsqu'il se perçoit percevant, dans la réversibilité entre percevant et perçu. Mais "il s'agit d'une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait"⁶ : "[...] il y a toujours [...] du 'bougé', un 'écart'" ⁷. Le corps esthésiologique n'est pas clos dans son enveloppe de sensations, "comme si le corps visible restait inachevé, béant, comme si la physiologie de la vision ne réussissait pas à fermer le fonctionnement nerveux sur lui-même [...]"⁸. Ainsi, le corps des sens (du moins ceux des perceptions externes) paraît tendre - sans vraiment coïncider avec elle - vers "la loi de la plus grande superficialité, celle où le corps vaut absolument comme *peau*, sans plus aucune épaisseur d'organe ni de pénétration"⁹. Cette *peau* est "ce qu'il y a de plus profond dans l'homme [...]" - *en tant qu'il se connaît*.¹⁰ Elle est porteuse d'une différenciation entre perception (sensations) et image (visuelle, sonore, olfactive, etc.), entre matière et constellation, entre masse et visage, entre rugosité du fait et lissage de la représentation.

⁴ Jean Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, coll. Sciences Humaines, 2000, p.31.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, "L'entrelacs - Le chiasme", *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. *tel*, 1999, p.189.

⁶ *Ibid.*, p.191.

⁷ *Ibid.*, p.192.

⁸ *Ibid.*, p.190.

⁹ Jean Luc Nancy, *ibid.*, p.35-36.

¹⁰ Paul Valéry, *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1977, p.217.

L'"écart" détecté par Merleau-Ponty ouvre la possibilité du secret dans le corps esthésiologique.

Le domaine du secret des sens se trouve à la charnière entre le fait se présentant à nous et la représentation que l'on s'en fait. Selon Lucrèce, nos "sens sont les premiers à nous avoir donné la notion du vrai et [...] ils ne peuvent être convaincus d'erreur."¹¹ Ils sont, par nature, véridiques, mais notre raison peine à interpréter leurs témoignages. C'est d'elle que proviennent les carences de nos représentations.

En explorant et théorisant le rapport entre conscient et inconscient, la psychanalyse contribue à la fois à complexifier et à lisser nos représentations. Les *topiques* freudiennes (essais successifs de cartographie du phénomène psychique, qui n'a pas d'étendue) situent la conscience perceptive comme une pellicule ou une peau à la surface de l'inconscient. La possibilité d'un secret des sens se trouve dans l'articulation entre perception et représentation, entre le réservoir du *préconscient* et l'image consciente, c'est-à-dire dans la superposition *du sens sur les sens* (de nos savoirs sur nos sensations).

Les théories des enveloppes psychiques (notamment celle du Moi-peau de Didier Anzieu) représentent l'appareil psychique sur le modèle de l'oignon, comme une succession de membranes imbriquées les unes dans les autres, le moi étant une interface, formée d'un double feuillet, entre la surface perceptive et la profondeur du *Ça*. Selon cette topologie, la connaissance de soi consiste à parcourir, en les déployant, les strates imbriquées du psychisme, pour en révéler certains secrets s'y trouvant enkystés. L'épaisseur du refoulé, qui recèle ces secrets, laisse transpirer leur présence à la surface du moi sous forme de symptômes. Mais ces secrets, objets du décryptage de l'analyse, ne sont pas de même nature que les secrets des sens, situés plus en surface...

¹¹ Lucrèce, *De la nature*, IV, 480, trad. H. Clouard, Paris, Garnier frères, Garnier - Flammarion, 1964. Selon la théorie épicurienne, les images (visuelles, sonores, etc.) que nous avons des choses sont directement provoquées par des émanations, sortes de mues traversant et emplissant l'espace entre les objets et nous. Ces membranes flottantes (*aporrhôiai*) finissent par pénétrer notre organisme par les canaux des sens, pour former les images mentales - selon un modèle de perception haptique.

Écorchement et dévoilement : la peau comme écran.

Selon la tradition idéaliste platonicienne, l'acte de penser consiste à se rapprocher d'un noyau central, siège de la vérité transcendante, cachée et secrète. À travers l'interprétation néoplatonicienne de la mythologie grecque à la Renaissance, l'écorchement de Marsyas par Apollon est une métaphore du *Connais-toi toi-même* apollinien¹². La peau du satyre musicien n'est qu'un voile d'apparence grossière empêchant d'accéder à la vérité de la réalité divine. En ouvrant la voie à la connaissance de l'intérieur de l'organisme, l'anatomiste de la Renaissance révèle les secrets du créateur divin qui a organisé le microcosme du corps avec le même soin qu'il a mis à l'ordonnement du cosmos¹³. Mais, par ce geste d'écorchement, le chirurgien initie une branche de la science occidentale grâce à laquelle le sujet moderne reprend à son compte la devise inscrite sur le temple d'Apollon, devenant ainsi plus autonome vis à vis de la tutelle divine¹⁴. Dans tous les cas, le chemin de la connaissance (tant religieuse que scientifique) est centripète et la peau n'est qu'un obstacle, un déchet. Le plus grand organe des sens, symbole de la sensualité, est dénigré dans une perspective chrétienne : l'écorchement de saint Barthélemy - double catholique de Marsyas - élève à la dignité du martyr le supplice purificateur subi par le satyre phrygien.

¹² Voir Edgar Wind, "L'écorchement de Marsyas", *Mystères païens de la Renaissance*, trad. P. E. Dauzat, Paris, Gallimard, 1992, p.184-190.

¹³ Jonathan Sawday, "The Realm of Anatomia. Dissecting People. Myths of Division and Origin", *The Body emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*, Londres - New York, Routledge, 1995, p.183-188 ; "The fate of Marsyas, dissecting the Renaissance Body", *Renaissance Bodies, The Human Figure in English Culture, 1540-1660*, ss. la dir. de Lucy Gent et Nigel Llewellyn, Londres, Reaktion Books, 1990, p.111-135.

¹⁴ Raphael Cuir, "Dissèque-toi toi-même, portrait de l'artiste en 'Silène' posthumain", *Ouvrir Couvrir*, ss. la dir. de Jessica Vaturi, Paris, Verdier, 2004, p.83-123.



Gaspar de Beccera, *Cavité abdominale*, eau forte de Nicolas Beatrizet, in Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, Rome, 1556, Bibliothèque de l'Université de Navarre. Madrid, Fundación Ciencias de la Salud, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

Qu'elle soit considérée comme une profanation du secret divin de la fabrication des corps¹⁵ ou comme un hommage à l'intelligence du créateur, l'exploration anatomique est accomplie selon le modèle du secret dévoilé et du partage de la "substantifique moelle"¹⁶. Dans cette perspective, le travail de la connaissance confère au seul noyau une réalité durable, alors que l'écorce - siège des sens - est déconsidérée, comme une mue dont il faut se dépouiller. Le *logos* apollinien (la lumière divine)

¹⁵ Ce n'est pas sans raison que la papauté n'a levé l'interdiction des dissections que vers le milieu du XVI  siècle.

¹⁶ François Rabelais, "Prologue", *Gargantua*. L'auteur reprend l'image des "Sil nes d'Alcibiade", dans *Le Banquet* de Platon (215-222, particulièrement 216e-217a et 221d-222a) : sous la laideur physique de Socrate et de Marsyas se cachent des trésors de beauté spirituelle.

lève le voile des apparences pour révéler *le* sens profond caché sous *les* sens. En Occident, les secrets divins ne sont pas des secrets des sens...

Résonance : la peau vibratile, *matière de l'art.*

Il faut plutôt chercher les secrets des sens du côté des mues, des dépouilles, des exuvies, des simulacres, des traces et des empreintes. Tous ces phénomènes mettent en jeu les notions d'arrachement et de rebut¹⁷, en même temps que celles de contact et de contamination.

Le destin de la dépouille dépiautée de Marsyas est particulièrement significatif à cet égard. Selon certaines sources, Apollon accorda aux Phrygiens le droit d'exposer la peau écorchée du musicien. D'après Élien, elle était douée d'une faculté singulière : "À Célainai, si quelqu'un joue de l'aulos sur le mode phrygien près de la peau du Phrygien, la peau vibre. En revanche, s'il joue l'air pour Apollon, elle reste immobile et semble sourde."¹⁸ Le tégument du satyre est donc transformé en instrument de musique - apparenté aux peaux et aux vents -, mais également en organe de l'ouïe, en tympan capable de vibrer à l'unisson de son environnement - mais un tympan sélectif, doté d'une paupière et pouvant rester sourd à volonté...

La peau dépiautée, retournée comme un gant (comme une outre, disent certains auteurs antiques), loin d'être un simple déchet, devient le support de la création artistique, la "matière de l'art"¹⁹. La peau du musicien s'identifie à la matière musicale.

Le psychanalyste Jean Guillaumin a élaboré une théorie selon laquelle le texte littéraire est la peau retournée de l'auteur. Son propre corps recèle les traces des événements autobiographiques

¹⁷ Arnaud Levy établit une parenté étymologique entre les mots "secret" et "excrément". "Évaluation étymologique et sémantique du mot 'secret'", *Du secret, Nouvelle revue de psychanalyse*, n°14, Gallimard, automne 1976, p.117-130.

¹⁸ Élien, *Histoires variées*, 13, 21, trad. A. Lukinovitch, Paris, Les Belles Lettres, coll. La Roue à Livres, 1991, p.144.

¹⁹ "[...] transformed into the matter of art", selon l'expression de Jonathan Sawday décrivant l'écorché entre les mains de l'anatomiste. *The Body emblazoned, op.cit.*, p.185.

se trouvant à l'origine de l'œuvre : "[...] le secret est celui *du corps même du créateur, retourné projectivement du dedans au-dehors* (comme la peau d'un gant en quelque sorte)"²⁰. Le secret, d'origine œdipienne ("excitations adultères et incestueuses restées incontrôlables au-dedans"²¹), doit cependant demeurer latent, sa révélation trop explicite pouvant affadir la création :

Ici, il s'agit d'un secret à la fois partagé et réservé [...]. Il n'y a pas d'œuvre véritable sans cette réserve de sens dérobé à la lettre, au corps de la création, sans cette manifestation éclatante d'une latence, épiphanie de l'absence.²²

Selon l'auteur, l'écrivain choisit la plume - plutôt que le divan du psychanalyste - pour accomplir d'une façon très personnelle un processus créatif assimilé à la sublimation. Dans un article récent²³, Jean Guillaumin avance l'idée que la sublimation n'est pas le résultat de la désexualisation des pulsions, mais une pulsion à part entière, englobant la compulsion représentative. L'œuvre d'art serait le fruit de la tension entre le secret (personnel et d'ordre privé) et le révélé (la fiction, le texte, l'image, les sons d'une musique...) Cette tension se manifeste grâce au retournement de la peau - retournement qui transforme une enveloppe de protection, un filtre et un cache, en support d'inscription, trame fictionnelle et véhicule de représentation. L'utérus maternel (paradigme de la protection) forme le premier étayage de cette réserve secrète, fournissant un noyau mnésique de l'espace préservé (le jardin secret), nécessaire, selon l'auteur, à l'éclosion et au déploiement des fantasmes et de la création.

Certes, cet espace d'éclosion est visible au revers de nos paupières closes... Mais le secret autobiographique dont il s'agit ici est de ceux que traque le psychanalyste et n'est toujours pas, à proprement parler, un secret des sens... même si, à travers sa

²⁰ Jean Guillaumin, "La peau du centaure. Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire", *Corps création. Entre Lettres et Psychanalyse*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980, p.228.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p.243.

²³ Jean Guillaumin, " Une pulsion nommée Sublimation...", *Revue française de psychanalyse*, tome 69, N° Spécial Congrès *La sublimation*, janvier 2006.

"réserve de sens", il tend, par l'œuvre d'art, à rendre sa latence perceptible et même "éclatante" pour les sens.

Épaisseur : l'envers de la peau.

Michel Serres soutient que la peinture est la peau exposée de l'artiste. Prenant comme exemple l'art du tapisserie, il montre comment l'envers de l'œuvre (le dos de la tapisserie) constitue la coulisse tactile de l'image visuelle :

L'éblouissement que donnent enfin les figures et couleurs sur la toile ouvragée correspond à mille liens et nœuds derrière elle, événement *sous la toile* qui obscurcit en les cachant les racines de l'adjectif subtil. Les secrets de la tapisserie se nouent là-dessous.²⁴



Marc Quinn.
Gauche : *No Visible Means of Escape XI* [Aucun moyen visible de s'échapper XI], 1998, polyuréthane, h: 320 cm.
Droite : *Man Struck By Lightning* [Homme frappé par un éclair], 1998, bronze et acier inoxydable, h: 314 cm.
Photos Marc Quinn et Stephen White. Londres, Jay Joplin/White Cube gallery et Booth-Clibborn Editions (*Marc Quinn. Incarnate*).

²⁴ Michel Serres, "Voiles", *Les cinq sens*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2003 p.69.

Les deux œuvres de Marc Quinn présentées dans cet article sont des tirages obtenus à partir de moules du corps de l'artiste. La reproduction montre les deux faces de ces mues : celle, plus lisse, sur la face externe (celle du visage) et celle, noueuse et rugueuse, sur la face interne. Cette dernière a été réalisée en bronze et l'artiste a laissé les conduits et événements permettant au métal en fusion de circuler. Ici, contrairement à la tapisserie décrite par Michel Serres, la coulisse de l'œuvre n'est pas cachée, mais exposée, au même titre que le visage.

La simultanéité des dimensions tactile et visuelle de l'image se retrouve dans la touche picturale, à la fois pression sur un support, transfert d'une parcelle de matière et trace physique d'un geste tissant la couche de peinture. Elle n'est pas seulement le véhicule d'une projection, d'un processus de sublimation, de mise à distance et de transposition d'une pulsion interne vers l'extérieur - sous l'influence d'un secret latent. Mais elle est aussi une allée et venue entre le corps du peintre et celui de l'œuvre - plus encore : entre le regardeur, le tableau et l'artiste exécutant. Elle est le retour de force visuel du support sous le geste projectif du créateur, le toucher touché, suspendu et syncopé. Elle est la peau exposée de Marsyas, frissonnante de musique - peau dont Apollon²⁵ lui-même finit par être revêtu après l'avoir dépiautée...

"Celui qui frappe au loin"²⁶ est rattrapé par la proxémie et la dimension haptique du processus cognitif. La distance et jusqu'à la distinction entre sujet et objet disparaissent. Au lieu d'être mise à distance (mise au point), la représentation est imminence, latence, contamination et porosité entre la face et "l'envers de la face"²⁷, entre l'image visible et l'épaisseur invisible : "Tu es ceci

²⁵ Dans ce texte, j'identifie le dieu antique au sujet moderne, ce qui est totalement abusif, d'un point de vue historique. Mon Apollon est donc plutôt une métamorphose actuelle de la divinité grecque.

²⁶ *Hekatebolos* (Homère, *Illiade*, I, 48), surnom fréquemment donné à Apollon dans l'Antiquité. Voir Giorgio Colli "Le dieu qui frappe de loin", *Après Nietzsche*, trad. de l'italien par P. Gabellon, Paris, L'éclat, 1987.

²⁷ Jacques Lacan, "Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse", *Le Séminaire*, II, Paris, Seuil, 1978, p.186.

qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe."²⁸ Dans cette perspective, plus que d'une projection, la représentation résulte de l'écrasement ou de l'affleurement de l'épaisseur sur la surface - le visage et son envers se contaminant mutuellement.

La masse - considérée comme "l'envers du visage"²⁹ - semble a priori dépourvue de signification, de lisibilité : "*comme* l'envers de l'expression de ce qui a perdu l'expression, elle renvoie par là-même au visage."³⁰ Le fait brut, dans son épaisseur et son obscénité, est une profanation des secrets les mieux gardés dont il expose la non signifiante. Il ne précède pas le sens, "comme l'obscurité de la matière informe précède les formes artistiques. [...] [il] vient de l'avenir, d'un avenir situé au-delà de l'avenir où scintillent les possibles."³¹ Le vrai secret pourrait bien être celui de l'exposition des sens, et non celui qui se dissimule pour exister, "parce que je vois en toute clarté ce qui, en lui, se dérobe à la clarté de mon savoir."³²

Ce mystère produit des secrets sous-tendant chacun de nos regards, chacune de nos écoutes, chacun de nos ressentis. Ces secrets sont l'invisible du visible, l'inaudible de l'audible, la masse latente sous la surface - ou, plus précisément, la superposition des microsensations non filtrées par le savoir et du monde organisé, du bruit et de la musique : "Oui, du bruit : c'est comme le revers d'une pensée, mais c'est aussi comme ce qui gronde dans les replis du corps."³³ Les secrets des sens se trouvent dans l'espace et le temps entre le sujet et le monde, ou, plutôt, dans l'approche du monde par le sujet, alors qu'il n'y a plus ni sujet ni monde mais une certaine densité orientée - un regard, une vision, une écoute, une odeur, un goût, un toucher...

Grâce à l'étude des conditions de formation de ces secrets, apparaît une manière singulière d'envisager la représentation : la peau de Marsyas, surface et épaisseur d'un tégument écorché,

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, La Haye, M. Nijhoff, 1961, p.240.

³⁰ *Ibid.*, p.241. Dans ce passage, l'auteur parle en fait de "la non-signifiante du lascif", qu'il associe, de façon abrupte, à "la féminité".

³¹ *Ibid.*, p.238. Le philosophe conduit ici sa réflexion sur "la nudité érotique".

³² Alain Didier-Weil, *Les Trois Temps de la Loi*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 1996, p.75. .

³³ Jean Luc Nancy, *op.cit.*, p.101.

retourné et offert en partage comme matière de "l'excription"³⁴ des corps ; la représentation comme contamination de la surface par l'épaisseur, suintement de la masse produisant un phénomène de concrétion sous la forme d'une peau.



Stéphane Dumas, *La salle des peaux perdues*, détail d'un élément de l'installation, 2002, latex. Photo Christian Larrieu.

³⁴ *Ibid.*, p.76.