

La Peaulogie

PRINTEMPS 2025

NUMÉRO 12



**LE TATOUAGE
L'ART AURA-T-IL TA PEAU ?**

Publications La Peaulogie

Les coutures humaines. *La Peaulogie* vol.1 n°α, 2018

Le blanchissement de la peau humaine. *La Peaulogie*, vol.1 n°1, 2018

Les peaux, entre trophées et reliques. *La Peaulogie*, n°2, 2018

(Peau)lluant. Les toxiques à notre contact. *La Peaulogie*, n°3, 2019

La littérature dans la peau : tatouages et imaginaires. *La Peaulogie*, n°4, 2020

Textes à vif. Tatouages, transferts, performances. *La Peaulogie*, n°5, 2020

Peaux artificielles. *La Peaulogie*, n°6, 2021

Cuir et peaux dans les sociétés humaines. *La Peaulogie*, n°7, 2021

Tatouage éthique et inclusif. *La Peaulogie*, n°8, 2022

Pilosités. Variétés animales et esthétiques humaines. *La Peaulogie*, n°9, 2022

Le surplus par la perte, *La Peaulogie*, n°10, 2023

Peaux et sports, *La Peaulogie*, n°11, 2024

La Peaulogie

LE TATOUAGE L'ART AURA-T-IL TA PEAU ?

Actes de la journée d'études organisée par l'Institut Art & Droit
Sous la direction scientifique de Charles-Edouard Bucher et Thierry Dufrêne

La Peaulogie
6, rue du Général Chassereau
35470 Bain-de-Bretagne
France
ISBN 978-2-491080-13-6

Remerciements

Référence électronique

Gérard SOUSI

Sousi G., (2025), « Remerciements », *La Peaulogie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeaulogie.fr/remerciements-droittatouage>

QUAND LE TATOUAGE FAIT SON CINEMA...

Lorsque vint le moment pour moi d'écrire les traditionnels mais non moins mérités remerciements destinés à toutes celles et tous ceux qui ont participé à l'organisation et au déroulement de cette journée d'études, une question s'imposa immédiatement.

Peut-on, pour remercier, s'exonérer de la formulation habituelle et tellement attendue du lecteur ? Nous le pensons et allons immédiatement nous y essayer dans les lignes qui vont suivre.

Si la tentative ne séduit pas le lecteur, le côté positif est qu'il aura lu, pour en critiquer la forme, les légitimes remerciements dus aux acteurs de cette journée d'études.

Nous venons d'employer le terme « acteur » : l'organisation et la tenue d'un colloque, d'une journée d'études, ne sont-ils pas semblables à la préparation et au tournage d'un film, n'y a-t-il pas aussi, ici et là, mise en scène ?

Dans le générique de fin d'un film figure inéluctablement une longue liste de remerciements, alors osons utiliser cette même forme de générique, longueur en moins, notre journée d'études n'étant qu'un « court-métrage ».

Gérard Sousi
Président de l'Institut Art & Droit

LE TATOUAGE. L'ART AURA-T-IL TA PEAU ?

Une production de l'Institut Art & Droit
sur une idée originale de Gérard Sousi et Dominique Aris
Sortie en version numérique : printemps 2024

REMERCIEMENTS

Charles-Edouard Bucher et Thierry Dufrêne,
pour la réalisation et la post-production,
Toute l'équipe de La Peaulogie et son directeur de publication,
Stéphane Héas, pour le montage et l'édition.

Les actrices et acteurs,
pour leur rôle respectif (par ordre d'apparition à l'écran) :

Charles-Edouard Bucher, Thierry Dufrêne, Jean-Baptiste Schroeder,
Sarrah Mezhoud, Alix Nyssen, Dominique Aris, Laurence Mauger-Vielpeau,
Fabrice Cokney, Martine Bagot, Valentine Hervé, Clémence Lapôte,
Ophélie Dantil, Delphine Martin, Alexandra Bay, Noura Amara-Lebret,
Rodolphe Cintorino, Bernard Touati, Anne Chassagnol, Amir Roti, Valérie
Rolle, David Cardoso.

Eric de Chassey, Directeur de l'INHA,
pour la mise à disposition du lieu de tournage,

La société Ponctuelle et son régisseur,
pour la technique,

Toutes les personnes invitées et présentes au tournage,
pour leur active participation,

Les innombrables tatoueurs(ses) et tatoué(e)s
sans qui tout cela n'aurait été possible !

Avant-propos

Charles-Edouard BUCHER
Thierry DUFRÊNE

Référence électronique

Bucher C-E, Dufrêne T., (2025), « Avant-propos », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/avantpropos-droittatouage>

RÉSUMÉ

Le 7 juin 2023, une journée d'études consacrée au tatouage s'est tenue dans l'auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art : « Le tatouage. L'art aura-t-il ta peau ? ». Le tatouage, marque encrée sur la peau, resté longtemps invisible, est devenu un véritable phénomène de société. Le tatoueur est-il un artiste ? Certains le revendiquent, d'autres en rejettent le statut. Un art dont le support n'appartient pas à l'artiste, comme c'est aussi le cas pour le Street Art, mais qui de surcroît est la peau de quelqu'un qui doit pouvoir en disposer comme bon lui semble, interroge l'art et le droit. De toutes les questions liées à la co-responsabilité des protagonistes dans ce qu'on pourrait appeler le « contrat de tatouage », des artistes, des historiens d'art et des juristes ont débattu au cours de cette journée d'études. A l'instar de tout acte artistique, le tatouage est à la fois un échange symbolique et une pratique sociale.

MOTS CLEFS

Tatouage, Historiographie, Histoire De L'art, Droit, Statuts, Propriété intellectuelle, Techniques et outils, Exposition

ABSTRACT

On 7 June 2023, a study day devoted to tattooing was held in the auditorium of the Institut National d'Histoire de l'Art: "Tattooing. Will art get under your skin? Tattooing, a mark inked on the skin that has long remained invisible, has become a veritable social phenomenon. Are tattoo artists artists ? Some claim to be, others reject the status. An art form whose medium does not belong to the artist, as is also the case with street art, but which is also the skin of someone who should be able to dispose of it as they see fit, raises questions about art and the law. Artists, art historians and legal experts debated all the issues relating to the co-responsibility of the protagonists in what might be called the 'tattoo contract'. Like any artistic act, tattooing is both a symbolic exchange and a social practice.

KEYWORDS

Tattooing, Historiography, Art History, Law, Status, Intellectual property, Techniques and tools, Exhibition.

Le 7 juin 2023, une journée d'études consacrée au tatouage s'est tenue dans l'auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art : « Le tatouage. L'art aura-t-il ta peau ? ».

Le tatouage, marque encrée sur la peau, resté longtemps invisible, est devenu un véritable phénomène de société. « Le tatouage a investi la culture contemporaine » -telle était la conclusion de l'exposition «Tatoueurs, tatoués» (2014) au musée du quai Branly. La profession de tatoueur connaît en effet un succès considérable.

Le tatoueur est-il un artiste ? Certains le revendiquent, d'autres en rejettent le statut. Un art dont le support n'appartient pas à l'artiste, comme c'est aussi le cas pour le Street Art, mais qui de surcroît est la peau de quelqu'un qui doit pouvoir en disposer comme bon lui semble, interroge l'art et le droit.

Pour le juriste, le tatouage renvoie à peu de textes et à quelques arrêts de jurisprudence. Il est confronté à de grands principes, tel que celui de l'indisponibilité du corps humain. De fait, l'étudier permet de revisiter les concepts du droit de la propriété intellectuelle et de s'interroger sur ce qu'est une œuvre d'art, ne serait-ce que pour très pratiquement déterminer le taux de la taxe sur la valeur ajoutée applicable à l'activité de tatoueur.

Pour l'historien de l'art, il s'agit d'établir l'histoire qui manque à ces œuvres de l'esprit que constituent le tatouage, le style et la particularité des traits, de faire mieux connaître les artistes tatoueurs, la relation du tatoueur et de son client qui est à la fois le commanditaire et le support, d'un singulier « art à la personne » -si l'on peut risquer l'expression-, les grands courants stylistiques du tatouage et leur monde imaginaire, les représentations symboliques, sociales, économiques et juridiques qui s'y rattachent et donc les contextes de réception.

Fait sur le vivant, donc nomade, le tatouage ne tient pas en place, à la différence du tableau dans une collection publique ou privée. Conçu par son auteur, il lui échappe finalement. Réalisé sur la peau, il est cependant la forme la plus intime de relation avec l'image, réserve faite de l'image mentale peut-être, ou en tout cas, de communication de cette image à un tiers, voire à un public.

Le tatouage nécessite des pigments, des savoir-faire, des outils, des machines, un studio, bref une technique de création. Il s'accompagne de revues, de publications électroniques, d'une présence imagée sur Internet, de salons commerciaux, d'expositions, en somme d'une technologie de communication. Ce « monde de l'art » du tatouage suppose des réseaux, des collaborations, des intermédiations, une littérature critique, une législation aussi, des concurrences et des rivalités d'écoles.

Mais si une marque encrée sur la peau peut à certaines conditions être considérée comme une œuvre de l'esprit, et donc valoir à son auteur la qualification d'artiste, et les droits qui vont avec, c'est que du même coup, elle engage son auteur sur les voies artistiques de l'originalité, de l'expression personnelle et de l'ouverture d'un imaginaire qui se manifeste tout autant dans les motifs proposés que dans la réalisation sur la peau elle-même.

L'Affaire Tim Steiner, tatoué par l'artiste Wim Delvoye, qui s'est engagé à s'exposer plusieurs fois par an comme un performeur rétribué et à remettre sa peau après sa mort au propriétaire de l'œuvre, est un cas extrême qui pose toutes les questions liées à la co-responsabilité des protagonistes dans ce qu'on pourrait appeler le « contrat de tatouage ». A l'instar de tout acte artistique, le tatouage serait à la fois un échange symbolique et une pratique sociale.

De toutes ces questions, des tatoueurs, des sociologues, des praticiens, des historiens d'art et des juristes ont débattu au cours de cette journée d'études. Le format choisi a été celui de tables-rondes illustrées par des projections d'images qui ont servi d'appui au propos.

Le présent ouvrage publié dans *La Peaulogie* reproduit les riches contributions des intervenants. Nous ne doutons pas que les lecteurs prendront plaisir à le lire. Il nous reste à remercier sincèrement l'Institut Art & Droit, et plus particulièrement son Président Gérard Sousi, la revue *La Peaulogie* et tous ceux qui s'y investissent sans compter et, bien sûr, l'ensemble des contributeurs.

Sommaire

7 Gérard SOUSI

Remerciements

11 Charles-Edouard BUCHER et Thierry DUFRÊNE

Avant-propos

21 Thierry DUFRÊNE

Introduction

Le tatouage fait des histoires (des siècles dans la peau)

33 Sarra MEZHOUD

E/Ancrage épineux : le tatouage, l'invisible de l'histoire de l'art ?

55 Alix NYSEN

La mise en exposition du tatouage : challenges et approches contemporaines

89 Dominique ARIS

Le Tatouage, l'art aura-t-il ta peau ? Interroger les résistances des institutions culturelles à reconnaître certaines pratiques culturelles

Sa propre peau s'approprier

103 Laurence MAUGER-VIELPEAU

Tatouage *versus* inviolabilité du corps humain

117 Fabrice COKNEY

Un art nomade : ce support qui ne t'appartient pas

127 Martine BAGOT

Quand la peau se rebiffe

Marquer, démarquer, remarquer

141 Clémence LAPÔTRE

Faire œuvre : la réponse du droit de la propriété intellectuelle

157 Ophélie DANTIL

Le tatouage remarqué par le droit : le statut juridique et fiscal du tatoueur

167 Delphine MARTIN

Le tatouage d'un signe distinctif enregistré comme marque (Le tatouage d'une marque, limites et contraintes)

185 Alexandra BAY

Tattoo Flash vs Création

213 Noura AMARA-LEBRET

Réécrire la peau, la reproduction du tatouage

223 Rodolphe CINTORINO

Bobines, sonnettes et machines à tatouer : entre propriétés et héritages.
A qui appartient une machine à tatouer ?

237 Bernard TOUATI

Tatouage, Tatoo Age

La peau de l'autre

253 Amir ROTI

Tatouer : sculpter le corps de l'autre ?

259 Valérie ROLLE

Tattoo in Museums, Conditions and Limitations of Access to Cultural Institutions

Témoignage

289 David CARDOSO

Tatouer la peau des Yakuzas : un Français à l'œuvre

Introduction

LE TATOUAGE DANS/FACE À L'HISTOIRE DE L'ART

Référence électronique

Thierry DUFRÊNE

Dufrêne T., (2025), « Introduction », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/introduction-droittatouage>

RÉSUMÉ

L'anthropologie s'est, la première, intéressée au tatouage. Philippe Descola demandait en 2021 ce qu'avaient de commun « lorsqu'ils se tatouent, un Maori de Nouvelle-Zélande, un punk de Hambourg, un poète japonais ou un Indien d'Amazonie^[1] ». L'histoire de l'art, qui s'est récemment saisie du phénomène comme sujet d'étude, démontre que l'expression artistique est l'un des objectifs communs de celles et ceux qui tatouent ou se font tatouer. Le tatouage, technique *a priori* artisanale, métier et savoir-faire, est donc *aussi* un art. Quelles en sont les conséquences pour le statut professionnel, celui du tatouage et de la relation entre tatoueurs-tatoueuses et tatoué·e·s ?

MOTS CLEFS

Histoire de l'art, Terminologie, « Contrat de tatouage », Auctorialité

1. <https://www.marianne.net/agora/entretiens-et-debats/philippe-descola-imiter-la-nature-est-une-obsession-de-leurope-developpee-avec-la-renaissance>. Consulté le 22/07/2024.

ABSTRACT

Anthropology was the first to take an interest in tattoos. Philippe Descola recently asked what a New Zealand Maori, a Hamburg punk, a Japanese poet or an Amazonian Indian have in common “when they tattoo themselves”. The history of art, which has recently taken up the phenomenon as a subject for study, shows that artistic expression is one of the possible common objectives of tattooing. Tattooing, a technique that is *a priori* a craft, a profession and a skill, has to be considered as an art. What are the consequences for the status of the tattoo artist, the status of the work and the relationship between tattoo artists and tattooed people ?

KEYWORDS

Art history, Terminology, "Tattoo contract", Authorship

« Il dit que c'est sa honte de n'être pas tatoué » (Robert Enoch, dit Mathias Lübeck)

Louis Aragon, *Une vague de rêves*, 1924, 91.

Un Français sur cinq est aujourd'hui tatoué. Le tatouage autrefois pratiqué sur des personnes plutôt en marge, marins et forçats, – pensons aussi au capitaine Costentenus et aux *freak-shows* –, et têtes couronnées excentriques, s'est généralisé, et si le tsar de Russie Nicolas II avait un dragon tatoué sur le bras et la marquise de Londonderry, un autre de la cheville à la cuisse, alors que Valdemar de Danemark arborait une ancre, aujourd'hui les nouveaux seigneurs du tatouage sont des artistes comme Jean-Luc Verna – qui fut notre premier témoin invité mais n'a pu finalement être des nôtres – dont le corps est entièrement tatoué ou David Cardoso, le Français qui tatoua les *yakuzas* japonais qui parlera pour clore cette journée.

Le terme Tattoo ou Tatouage en français provient du mot « tatau » en polynésien qui signifie « frapper ». Un autre mot tahitien « Ta-Atua », de « Ta » : « dessin inscrit dans la peau » et « Atua » : esprit, est évocateur. Les tatouages sont des « esprits de corps », dépassant la traditionnelle division entre corps et esprit, et même créant un esprit de corps, si je file la métaphore, par le rapprochement d'humains usant d'un même vocabulaire de marquage.

Le mot est rapporté en Occident par James Cook. C'est en 1769 que le mot tatouage fit son entrée dans le langage courant, et en 1858 que le mot fut officiellement « francisé ».

On s'intéressait alors à l'artificialisation des corps et Baudelaire écrivait à peu près au même moment son « Éloge du maquillage » dans *Le peintre de la vie moderne* en 1863. La photographie rapporta des images de ces corps tatoués et une recherche universitaire a pu être menée sur les photographies publiées par Karl von den Steinen, médecin allemand dans l'archipel des Marquises à la fin du XIXe siècle, qui publia *Les Marquisiens et leur art*, ouvrage de référence dès sa première parution en 1925 et à partir duquel les Maoris aujourd'hui refont des tatouages sur leur corps.

L'anthropologie s'est, la première, intéressée au tatouage. L'une des expositions les plus marquantes de cette dernière décennie, « Tatoueurs, tatoués » s'est tenue en 2014 au musée du quai Branly. Le corps n'est socialement acceptable qu'artificialisé – expliquait Lévi-Strauss dans *Tristes Tropiques* (1955) – prenant l'exemple des Caduveo du Brésil qui doivent être peints pour se distinguer de la nature environnante et devenir vraiment des hommes. On ne trouve d'ailleurs de conjoints dans nombre de peuples de par le monde que pour autant qu'on est tatoué. Toutefois, si l'on en croit le dernier livre de Philippe

Descola, *Les formes du visible* (2021), « hormis les sempiternels lieux communs sur l'impératif supposé universel de marquer les corps humains perçus comme trop naturels au moyen des signes symboliques de la culture, on s'abstient en général de se demander quels objectifs communs pourraient poursuivre, lorsqu'ils se tatouent, un Maori de Nouvelle-Zélande, un punk de Hambourg, un poète japonais ou un Indien d'Amazonie » (p. 135). L'anthropologue nous incite à du comparatisme et à rechercher des objectifs communs.

Cette journée d'étude *Le tatouage. L'art aura-t-il ta peau ?* à l'INHA organisée avec l'Institut Art & Droit, -dont je remercie l'infatigable Président, le professeur Gérard Sousi ainsi que mon collègue et complice Charles-Edouard Bucher, professeur de droit privé à Nantes Université, qui assurent avec moi la direction scientifique du colloque- a pour but de tester l'un de ces objectifs communs possibles du tatouage : l'expression artistique.

Il ne s'agit pas de tirer à toutes forces le tatouage vers l'art, mais de voir s'il ne serait pas tout aussi légitime de considérer le tatouage comme un art et le tatoueur comme un artiste, que de ne pas les considérer comme tels, comme le revendiquent certains tatoueurs et usagers qui veulent voir le tatouage plutôt comme une profession libérale, un artisanat, un marqueur social, un goût, une appartenance communautaire ou une expérience existentielle.

Nous sommes là simplement pour examiner ensemble ce que cela fait de le considérer *aussi* comme un art, quelles en sont les conséquences pour le statut de l'artiste, celui de l'œuvre et de ce qu'on pourrait appeler « le contrat de tatouage » engageant les protagonistes en responsabilité et en auctorialité.

La question des techniques, des outils et des styles est évidemment fondamentale, comme Rodolphe Cintorino le rappellera dans son intervention « Machines à tatouer : entre propriété(s) et héritage(s) », de même que celle de l'ensemble des processus : des dessins, - je pense à la communication d'Alexandra Bay « Tattoo Flash *vs* Création », à la réalisation sur les corps et à la monstration de la documentation dans les expositions, réalisée souvent de façon artistique par photographes et cinéastes, voire aujourd'hui au moyen de sculptures 3D reproduisant les corps tatoués dans leur intégralité.

S'il y a d'anciens artistes de l'art urbain, comme Cokney et Roti, -que je salue-, qui prendront la parole aujourd'hui, c'est que, comme le *street art*, le tatouage est un art dont le support n'appartient pas à l'artiste ; peut-être même davantage car s'il arrive qu'une fresque ou un tag puisse être déposés et entrer dans un espace d'exposition, cela ne se produit -sauf exception- qu'en photographie ou par le moyen du film et de la vidéo pour un morceau de peau tatouée. Il est en effet illégal de dépecer quiconque, même mort, comme le montre l'affaire Tim Steiner-Wim Delvoye.

Celle ou celui qui choisit la forme de son tatouage (son commanditaire, en somme), qui le montre en certaines occasions et à certaines personnes, ne peut-elle/il être comparé/e à l'amateur qui renferme, dans son cabinet de curiosités, des merveilles que, tour à tour, il cache et exhibe ? Ce jeu du *caché-montré* du tatouage l'apparente à la *lettre volée* d'Allan Edgar Poe que personne ne trouve car elle est tellement en évidence qu'on ne la voit littéralement pas. Un ensemble composé de tatouages ne produit-il pas sur la peau le même effet qu'une collection d'œuvres qu'un amateur assemble avec goût dans son espace privé, une sorte de musée personnel ? Mais un musée qui marche, si on se réfère à la nouvelle *L'homme illustré* (1951) de Ray Bradbury : « Cet homme était un musée de merveilles itinérant ». L'auteur compare les tatouages à des miniatures peintes par Le Greco.

La sociologie, comme en témoigne Valérie Rolle, ou l'histoire de la littérature comme le remarquera Anne Chassagnol, se sont saisies du sujet du tatouage avec leurs méthodologies propres. L'histoire de l'art accueille à son tour le tatouage au sein de ses questionnements, comme elle l'avait de l'art urbain, et c'est le fait d'une jeune génération dont font partie Sarra Mezhoud et Alix Nyssen qui interviendront ici même, mais d'autres en sein des institutions comme Dominique Aris, la muse des artistes au sein du ministère de la Culture, avaient déjà préparé -avec combien d'obstination et de passion- la reconnaissance de formes artistiques jugées mineures et à ce titre injustement négligées.

Il arrive que la relation d'un artiste et de son mécène ou commanditaire soit si intime que l'œuvre doit à l'un autant qu'à l'autre. Si le tatoueur a ouvert un champ à l'imaginaire, le porteur n'en est-il pas le « preneur en charge » ? Mieux : l'interprète. Mais à la différence d'une pièce de théâtre ou même d'une performance limitée dans le temps, la monstration est ici liée à l'ensemble d'une vie humaine dans ses formes et dans ses temporalités.

Un corps tatoué est une œuvre cinétique qui prend souvent son sens quand le corps bouge, compose et décompose l'image, l'anime en utilisant la mobilité du support. L'historien de l'art Hubert Damisch l'avait déjà remarqué à propos des peintures corporelles Kwakiutl, dérivées de tatouages dans son texte éclairant « Paradoxe du danseur Kwakiutl. Note sur la notion de « dédoublement de la représentation » (, Damisch 1990, 349-351). L'anthropologue Franz Boas qui avait théorisé la pratique si fréquente du dédoublement des motifs selon un axe de symétrie dans les marques corporelles qu'il avait étudiées en Amérique, s'était étonné du motif d'une « grenouille » issue d'un motif de tatouage traditionnel et peinte sur le corps des danseurs Kwakiutl. Le tracé sur le corps qui disloquait l'image de la grenouille lui paraissait incompréhensible. Damisch lui répondit que si l'image était bien discontinue et rompue au repos,

elle se recomposait quand le corps dansait, lorsque le danseur s'accroupissait et s'élançait, réunifiant la représentation dans le « faire », dans le performatif du mouvement.

Ainsi, selon Damisch, « Le danseur n'a pas à feindre d'être ours ou grenouille, ni à se glisser dans leur peau : il lui suffit, une fois peint comme il convient, de danser pour que se recompose d'une façon qui n'a en fait rien d'arbitraire une figure née de la rencontre entre le corps, ou la « personne », de chair, et le corps, ou l'animal de peinture... »

Il en est de même à mes yeux de maints tatouages qui tiennent compte des formes du corps et de ses mouvements, qu'ils ponctuent et articulent dans une magie incantatoire de l'image incarnée.

La structure de notre colloque – où l'on distinguera quatre sessions : « Le tatouage fait des histoires (des siècles dans la peau) », « Sa propre peau s'approprier », « Marquer, démarquer, remarquer », « La peau de l'autre » – se veut comme l'image et la peau, une structure dialogique, où l'artiste ou l'historien d'art dialogue avec le juriste, où le savoir de l'un s'imprimera dans le savoir de l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

Bradbury R., (1951), *L'homme illustré*, Paris, Gallimard, Folio SF, traduit par C. Andronikof et B. Mariot.

Damisch H., (1990). « Paradoxe du danseur Kwakiutl. Note sur la notion de « dédoublement de la représentation », in : S. Devers (dir.), *Pour Jean Malaurie*, Plon : Paris.

Descola Ph., (2021), *Les formes du visible*. Une anthropologie de la figuration, Paris : Éditions du Seuil.

von den Steinen K., (2016), *Les Marquisiens et leur art. Volume 1. Le tatouage*, Tahiti, Éditions Aux vents des îles, première édition 1928, en Allemand.



Le tatouage fait des histoires

(des siècles dans la peau)

E/ANCRAGE ÉPINEUX

LE TATOUAGE,
L'INVISIBLE DE L'HISTOIRE DE L'ART ?

Référence électronique

Sarra MEZHOU

Mezhoud S., (2025), « E/ancrage épineux. Le tatouage, l'invisible de l'histoire de l'art ? », *La Peau* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/ancrage-epineux>

RÉSUMÉ

En janvier 1983 s'est tenu, à l'Université de Californie de Los Angeles (UCLA), le symposium « Art of the Body : Image, Idea, and Technique in Tattoo and related Modes » organisé par l'historien de l'art Arnold Gary Rubin. Cet événement scientifique et son instigateur sont constitutifs de l'historiographie du tatouage occidental et indissociables de son institutionnalisation académique dans l'histoire de l'art en tant que discipline universitaire. Les investigations menées dans les archives d'Arnold Rubin conservées au Fowler Museum of Cultural History de UCLA, constituent le fil conducteur de la réflexion suivante qui questionne l'invisibilisation du tatouage dans l'écriture de l'histoire de l'art occidentale, sa lente reconnaissance en tant qu'objet et medium de la discipline et le rôle de l'historien de l'art au regard de l'intégration du tatouage, de sa pratique et de ses images dans des études et analyses historico-artistiques approfondies. Son processus d'artification étant en question, la longue occultation du tatouage dans l'historiographie de l'art relèverait-elle de son statut d'art non encore institué ou de son assimilation, dans son traitement méthodologique, à des formes d'art et à leur histoire quant à elles déjà instituées ? Ainsi, il s'agit ici d'historiciser l'épineuse entrée du tatouage dans l'histoire de l'art et dans son écriture au regard du rôle « artificatoire » que revêt son institutionnalisation académique.

MOTS CLEFS

Historiographie, Histoire de l'art, Arnold Gary Rubin, Institutionnalisation, Légitimation artistique, Tatouage

ABSTRACT

In January 1983, the art historian Arnold Gary Rubin organized the symposium “Art of the Body: Image, Idea, and Technique in Tattoo and related Modes” at the University of California, Los Angeles (UCLA). This scholarly event and its initiator are crucial to the historiography of Western tattooing, and inseparable from its academic institutionalization in art history. Investigations conducted within the Arnold Rubin papers at the UCLA Fowler Museum of Cultural History underpin the central theme of the following reflection. This discussion raises questions about the oversight of tattooing in the narrative of Western art history, its gradual recognition as both an object and a medium within the discipline, and the role of the art historian in integrating tattooing, its practice and its images into comprehensive art-historical studies and analyses. With its process of artification under scrutiny, does the long neglect of tattooing in art historiography stem from its status as an art yet to be fully recognized, or from its assimilation, in its methodological treatment, with established art forms and their historical development? The aim is to historicize the complex integration of tattooing into the history of art and its documentation, considering the artifice role played by its academic institutionalization.

KEYWORDS

Historiography, History of art, Arnold Gary Rubin, Institutionalization, artistic Legitimation, Tattooing

INTRODUCTION

L'historiographie du tatouage occidental – à savoir l'écriture de son histoire artistique et la somme des discours fondateurs qui en résultent – ainsi que son institutionnalisation académique sont indissociables de la figure de l'historien de l'art états-unien Arnold Gary Rubin (1937-1988). Professeur à l'Université de Californie de Los Angeles (UCLA), il enseigne les arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord précoloniale au département art, design et histoire de l'art. En 1976, il inaugure un ambitieux chantier de recherches sur le tatouage, son histoire à travers le monde et sa pratique contemporaine aux États-Unis après avoir constaté qu'en dépit de sa présence immémoriale et universelle et de ses caractéristiques esthétiques et artistiques, le tatouage n'a jamais fait l'objet d'études approfondies dans sa discipline universitaire : l'histoire de l'art. Ses investigations s'achèveront en 1988 par la publication du recueil d'essais *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body* (Rubin, 1988a) édité sous sa direction et considéré aujourd'hui comme un socle bibliographique fiable rassemblant, pour la première fois, des travaux universitaires fouillés sur le tatouage (Lodder, 2018, 515). Cet ouvrage constitue les actes du symposium « Art of the Body : Image, Idea, and Technique in Tattoo and related Modes » qui s'est tenu à UCLA en janvier 1983 et qui a réuni de manière inaugurale à l'Université en tant qu'institution, le monde académique et le monde professionnel du tatouage. La littérature grise relative à cet événement et les archives de son organisateur constituent le fil conducteur de l'étude qui va suivre portant sur l'invisibilisation du tatouage dans l'écriture de l'histoire de l'art occidentale^[1] : pour quelles raisons le tatouage a-t-il longtemps été éloigné des préoccupations théoriques de notre discipline universitaire ? Son processus d'artification étant en question, l'occultation du tatouage dans l'historiographie de l'art relèverait-elle de son statut d'art non encore institué ou de sa lente reconnaissance en tant qu'objet et medium de l'histoire de l'art ? Quel est le rôle de l'historien de l'art dans l'intégration du tatouage, de sa pratique, de ses images et de ses interprétations à sa discipline ?

Ces préoccupations s'inscrivent dans une démarche réflexive inaugurée en 2022 par une contribution de Matt Lodder à l'ouvrage collectif *Tattooed Bodies : Theorizing Body Inscription Across Disciplines and Cultures* (Lodder, 2022a), où l'historien de l'art britannique, maître de conférences à l'université de l'Essex et spécialiste de l'histoire du tatouage des mondes anglo-saxons propose un chapitre introductif issu de sa thèse

1. Mes investigations dans les archives d'Arnold Gary Rubin conservées au Fowler Museum of Cultural History de l'Université de Californie de Los Angeles ont été permises grâce à l'obtention de la bourse de mobilité du ministère de l'Enseignement supérieur et de la recherche (MESR) 2023 émise par l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA).

(Lodder, 2010). Intitulé « A Medium, Not a Phenomenon : An Argument for an Art-Historical Approach to Western tattooing », cet article dresse les grandes lignes d'une proposition méthodologique afin de penser le tatouage comme un *medium* historico-artistique. Pour l'auteur, il est nécessaire d'évacuer l'assimilation du tatouage à un phénomène de contre-culture et marginal proposée par les diverses disciplines des sciences humaines et sociales depuis la fin du XIX^e siècle (ethnologie, criminologie, anthropologie, sociologie, psychologie, philosophie). En se bornant à rechercher les raisons pour lesquelles des individus ou des groupes se font tatouer au fil du temps au détriment d'analyses nuancées et systématiques sur l'objet lui-même, ses singularités matérielles et plastiques et ses contextes historiques, ces multiples études ont fait du corps tatoué une curiosité psychologique et anthropologique l'éloignant des enjeux de l'histoire de l'art.

Problématisant cette approche méthodologique historico-artistique, il s'agira ici d'historiciser l'épineuse entrée de l'étude du tatouage dans l'histoire de l'art et dans son écriture au regard du rôle artificatoire que revêt son institutionnalisation académique.

« TATTOO AS ART » ?

En mai 1985, Arnold Rubin est approché par Jerome Crouch, responsable éditorial des presses universitaires du Kentucky, pour évaluer les qualités scientifiques et académiques d'un manuscrit en vue de sa publication (Crouch, 1985). Son auteur, Alan Govenar, propose une étude englobant culture populaire et esthétique des modes du tatouage de la côte ouest des États-Unis sous le titre de « Tattoo As Art », soit le tatouage en tant qu'art ou œuvre d'art (Govenar, 1984b). Faire paraître ce manuscrit au titre si évocateur dans les années 1980 marquerait de manière significative la reconnaissance du tatouage en tant qu'objet digne de figurer dans l'histoire de l'art. Pourtant, Arnold Rubin en conteste fermement la publication :

« Je ne pense pas que ce travail représente une contribution significative à la recherche, quelle que soit la perspective disciplinaire : ni pour les études de cultures populaires, ni pour la sociologie, ni pour l'histoire du tatouage en tant qu'histoire de l'art [...]. Je ne pense pas qu'il soit d'actualité. Il n'apporte rien ou presque au domaine. [...]. J'espérais apprendre quelque chose. Je n'ai rien appris. Je n'en recommanderai pas la publication^[2]. » (Rubin, 1985a)

2. Traduction proposée par l'auteure pour : « I do not believe that this work represents a significant contribution to scholarship from any disciplinary perspective ; folklore, sociology, or the history of tattoo as art history [...] I don't think it is current. It adds little or nothing to the field. [...] I had hoped to learn something. I didn't. I would not recommend publication ».

Ce refus « vindicatif⁽³⁾» (Govenar, 1985) peut symboliquement illustrer la difficile introduction du tatouage dans l'histoire de l'art, même s'il faut souligner que l'essai de Govenar ne représente pas un tournant novateur en considérant le tatouage comme une forme d'art. En effet, cette analogie est récurrente à travers les siècles (Lodder, 2022a, 24), notamment dans les discours de critiques d'art et d'artistes qui façonnent l'historiographie de l'art à partir du XIX^e siècle. En 1897 par exemple Théodore de Wyzewa défend la légitimité artistique de la pratique du tatoueur londonien Sutherland Mcdonald en la comparant à d'autres depuis longtemps instituées :

« [L]e tatouage, qui n'avait été jusqu'ici qu'une pratique populaire, – en Europe du moins – vient d'être promu à la dignité d'un art. Un maître s'est trouvé, un M. Macdonald, qui, comprenant que le genre de la peinture sur toile et sur bois était déjà bien vieux et bien fatigué, a cherché et découvert le moyen de transporter sur une autre matière, sur la peau humaine, le même idéal et les mêmes méthodes artistiques. [...] : et le voici en état d'exécuter, sur la peau de ses clients des deux sexes, de véritables chefs-d'œuvre, des compositions aussi soignées que des aquarelles sur papier, et plus colorées encore, plus riches de nuances et de mélanges de tons. » (Wyzewa, 1897, 3)

Le tatouage devient sous la plume affirmée du critique d'art français une « nouvelle peinture » possédant elle aussi ses caractéristiques plastiques, ses compositions, ses tons et nuances et le tatoueur devenant à son tour un maître capable de chefs-d'œuvre. Alors, le tatouage atteindrait sa transfiguration artistique lorsqu'au même titre que la peinture, il sera présenté sur les cimaises des musées comme le revendique déjà Robert Desnos en 1937 :

« Le musée du costume, que l'on tente d'installer quelque part en France et qui ne sera qu'une section d'anthropologie, sera malheureusement incomplet, puisqu'il ne pourra présenter une série, même tronquée, de l'art du tatouage [...]. Il tirerait grand profit d'une collection de peaux humaines tatouées [...]. Je voudrais avant tout que l'on ne s'embarrassât ici d'esthétique que dans une mesure excluant la notion arbitraire du beau et du laid et qu'on admette une fois pour toutes la légitimité de cette pratique [...]. » (Desnos, 1937, 146)

3. Alan Govenar juge l'évaluation de son manuscrit par Arnold Rubin vindicative. En effet, au vu de leurs nombreux échanges concernant ce manuscrit, il apparaît que l'une des raisons principales qui expliquerait le refus de Rubin de le publier est qu'il souhaite avoir la primauté sur la publication de ses propres conclusions sur l'essor artistique du tatouage états-unien que Govenar lui emprunte dans le dernier chapitre de son essai, Rubin travaillant déjà à l'édition de *Marks of Civilization: Artistic Transformations of the Human Body* dans lequel elles figureront.

Au-delà de sa simple exposition, le poète suggère une réelle muséification du tatouage par la constitution et la conservation d'une collection de peaux humaines tatouées au sein de l'institution muséale. Cette dimension de patrimonialisation viendrait achever la légitimation artistique du tatouage à un niveau plus élevé qu'une sommaire esthétisation de l'objet.

L'esthétique philosophique est corrélée à l'historiographie de l'art occidental en lui offrant une définition absolue de l'art fondée uniquement sur un jugement de goût visant la seule Beauté (Huys et Vernant, 2019, 249). Le tatouage et le corps tatoué pourraient alors être considérés comme un art si et seulement s'ils sont perçus comme beaux. Or dès le XIX^e siècle, ils ont été associés dans les imaginaires collectifs à la dissidence, à la douleur, à la déviance, à une modification monstrueuse irréversible de l'image du corps, motif artistique par excellence en Occident. La seule appréciation esthétique prédicative de l'art participe du rejet du tatouage qui n'a pu ainsi, pendant longtemps, être pensé pour lui-même dans les études théoriques en histoire de l'art. Cependant, depuis le XX^e siècle, il est admis que l'art, dans sa complexité contemporaine, ne peut plus dépendre d'une telle définition et qu'il tend désormais vers une « adéfinition » (Huys et Vernant, 2019, 249). L'art s'avérant non définissable, il tombe sous le sens qu'il est vain de chercher à savoir si le tatouage en est un. L'historien de l'art se demande plutôt quand, par qui et comment le tatouage peut être considéré comme un art. Partant, cette analyse nécessite une approche archivistique minutieuse par l'exploration de la conséquente mais nébuleuse documentation relative au tatouage tout au long de son histoire.

Il semble que l'écrit « Tattoo as Art » d'Alan Govenar mentionné *supra*, soit le texte de sa thèse proposée à la publication sous un titre plus attractif que l'initial : *Issues in the Documentation of Tattooing in the Western World* (Govenar, 1984a). Les problématiques que soulève la documentation du tatouage relèvent, dans un premier temps, de sa nature. Objet visuel indélébile, il est pourtant éphémère puisqu'il est dépendant des métamorphoses de sa surface soumise au temps – la peau – et de la durée de vie de son support – le corps. Le tatouage est donc rarement conservé et visible sous sa forme élémentaire en tant que source historique. Le corps tatoué a certes, longtemps été photographié dans les contextes spécifiques des exhibitions ethnographiques, des observations médicales et anthropologiques et des monstrations circassiennes. Mais ces documents photographiques ont orienté une perception persistante et erronée selon laquelle seuls certains groupes de personnes, marginalisées et stigmatisées, étaient tatouées (Lodder, 2022a, 31-32). De ce fait, le tatouage étant une caractéristique physique longtemps décrite et peu ostensiblement visible dans la société, les peintres et autres faiseurs d'images ont peu été en contact avec son image, limitant ainsi sa présence en tant que motif pictural.

Dans un deuxième temps, la mise à distance des cercles académiques des sources documentaires du tatouage s'explique par le fait qu'elles ont souvent été initialement collectées par ses praticiens, tatoueurs et tatoués, favorisant le rôle prépondérant de ces derniers dans l'écriture de son histoire et dans son assimilation à l'art, qu'ils la réfutent ou la revendiquent.

C'est le cas du tatoueur new-yorkais Spider Webb qui, à la fin des années 1970, organise des performances de tatouage en direct dans la ville afin de défendre son art. Par exemple, en 1976, il installe devant le Musée d'Art Moderne de New York un studio de tatouage improvisé – « une chaise et une table où j'ai disposé mon matériel de tatouage et mes encres^[4] » (O'Sullivan, 1979, 64). Acte politique pour protester contre l'interdiction légale de tatouer dans la ville de New York^[5], c'est surtout un acte militant en faveur de la considération du tatouage en tant qu'art. Webb relate dans son ouvrage *Pushing Ink* – préfacé par l'historienne de l'art et conservatrice Marcia Tucker – qu'il a choisi le MoMA comme une déclaration, un manifeste artistique à l'encontre des institutions muséales qui n'incluent pas le tatouage dans leurs salles aux côtés des peintures et des sculptures, lui refusant ainsi le statut de beaux-arts.

L'affiliation aux beaux-arts peut, au contraire, être dépréciée par d'autres qui voient dans l'institutionnalisation une privation de l'essence populaire et artisanale du tatouage. En février 1979, Don Deaton, alors tatoueur au Bert Grimm's Tattoo Portland adresse à Arnold Rubin une missive concernant un article du *Los Angeles Times* (Coutu, 1978, 43) annonçant une future exposition dans laquelle l'historien de l'art souhaite présenter le tatouage comme une forme émergente des beaux-arts aux États-Unis :

« Cher Monsieur Rubin. Je suis plutôt contrarié de lire tout ce qui circule actuellement sur le fait que le tatouage deviendrait une «forme émergente des beaux-arts». [...] On nous a appris à l'école qu'il existe des beaux-arts et que ces beaux-arts sont les seuls véritables arts. La plupart des gens se contentent de bâiller, d'admettre qu'ils n'y comprennent rien et de continuer à aimer ce qu'ils aiment. Mais quelques élitistes [...] ne se rendent pas compte que ce soi-disant «grand art» n'est que le choix d'une poignée de critiques, qu'il est acheté par une classe aisée (qui ne se préoccupe pas plus de «l'art» que les collectionneurs de bandes dessinées) et qu'il est apprécié par un petit groupe de snobs ayant fait des

4. Traduction proposée par l'auteure pour : « I set up a chair and a table and laid out my tattooing equipment and inks. »

5. De 1961 à 1997 les autorités sanitaires interdisent le tatouage dans la ville de New York à la suite d'une épidémie d'hépatite. Extrait de l'article 181.15 du Code de Santé de la Ville de New York: « unlawful for any person to tattoo a human being, except that tattooing may be performed for medical purposes by a person licensed or otherwise authorized pursuant to the Education Law to practice medicine or osteopathy. »

études universitaires. Si le tatouage a une quelconque valeur, c'est parce qu'il est un art démocratique^[6]. » (Deaton, 1979).

Dans le contexte des années 1970 et 1980 où la théorisation de la distinction entre *Low Art* et *High Art* fait rage, pour Don Deaton, le tatouage, art mineur, ne possède pas les caractéristiques formelles du grand art ni sa légitimité historique. Le tatoueur défend le caractère démocratique de sa pratique, au détriment de son artification qui entraverait la vocation populaire du tatouage. Le rapprochement entre tatouage et art fait encore aujourd'hui couler beaucoup d'encre parmi les représentants de la profession^[7]. L'accès du tatouage au rang d'objet de l'histoire de l'art ne s'apparente donc pas à un processus linéaire, son statut étant constamment remis en question que ce soit par les acteurs internes ou par les instances externes au monde du tatouage.

Lorsqu'Arnold Rubin tente d'organiser à la Frederick Wight Gallery de UCLA l'exposition « Tattoo : Art of the Body » fustigée par Deaton, il se heurte également aux nombreux refus des institutions de financements académiques comme le National Endowment for the Humanities et de musées « pourtant réputés pour leurs expositions novatrices et non conventionnelles » (Rubin, n.d.3) parce que le tatouage n'est pas un art, parce qu'il est associé à des populations « déviantes » (Rubin, 1978b) et parce que le projet d'exposition implique des sujets humains (Cunningham, 1979). En effet, cette exposition était pensée comme la première à présenter au musée le tatouage sous sa forme documentaire (photographies, archives, artefacts, films documentaires), artistique (interprétation du tatouage dans d'autres média comme la peinture) et vivante par la présence de tatoués et de tatoueurs. Faute de soutiens institutionnels, le projet fut avorté et l'exposition reflétant la volonté de Rubin de « démontrer que le tatouage est la forme d'art ultime^[8] » (Rubin, 1978a) n'eut jamais lieu. Ce dernier se tourna alors vers l'académisation du

6. Traduction proposée par l'auteure pour : « Dear Mr. Rubin : I am rather upset to read all of this grabage that's going around now about tattooing becoming an "emerging fine art form". [...] We have been taught in school that there is such a thing as fine art, and that this fine art is, indeed, the only real art. Most people merely yawn, admit they don't understand it and go on liking what they like. But a few would-be elitist [...] do not realize that this so-called "fine art" is only the choice of a handful of critics, to be purchased by a wealthy upper-class (who have no more concern for "art" than comic book collectors), and to be appreciated by a small group of university educated snobs. If there is any value to tattooing at all it is in the fact that it has been a democratic art. »

7. Par exemple, le débat houleux qui oppose d'un côté les adeptes de Tatouage & Partage, mouvement initié par le tatoueur Stéphane Chaudesaigues et de l'autre les membres du Syndicat National des Artistes Tatoueurs (SNAT) peut ici être convoqué. Tatouage & Partage défend un encadrement de la profession en tant qu'artisanat alors que pour le SNAT le tatouage est une œuvre de l'esprit, donc la législation doit reconnaître son exécutant en tant qu'artiste.

8. Traduction proposée par l'auteure pour : « We want to feature the work of the best artists we can find to demonstrate that tattoo is the ultimate art form [...]. »

sujet en organisant à l'Université un symposium dont l'ambition était de rassembler les études théoriques les plus novatrices notamment en histoire de l'art consacrées aux modifications corporelles et plus particulièrement au tatouage, l'intégration d'un objet dans un programme de recherche ou dans un événement scientifique concourant à la légitimation institutionnelle de son artification (Heinich et Shapiro, 2014, 289).

TATTOO HISTORY AS ART HISTORY ?

Prolégomènes à l'historiographie historico-artistique du tatouage, le symposium « Art of the Body : Image, Idea, and Technique in Tattoo and related Modes », qui s'est tenu du 28 au 29 janvier 1983 à UCLA, peut être considéré comme l'événement fondateur de l'introduction de l'étude du tatouage dans l'histoire de l'art en tant que discipline universitaire. Ce grand colloque instigué par Arnold Rubin résulte d'investigations initiées en 1976 par le projet d'un de ses étudiants, Louis Quirarte (Rubin, 1988a, 9), qui avait étudié la scène contemporaine du tatouage aux États-Unis et dont ils tirèrent des conclusions communes :

« (1) un petit nombre d'artistes tatoueurs réalisent des travaux qui s'écartent radicalement des normes traditionnelles et dominantes en termes d'imagerie et de technique ; (2) des parallèles formels, fonctionnels et conceptuels ont été démontrés entre le tatouage euro-américain contemporain [...] et les modes richement diversifiées que [Arnold Rubin] a l'habitude d'aborder dans ses cours sur les arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord ; et (3) malgré une [...] bibliographie étendue, bien que fragmentaire, aucune vue d'ensemble systématique et complète des formes permanentes d'art corporel [...] n'a jamais été produite, et encore moins un traitement analytique/critique du sujet [en histoire de l'art]^[9]. » (Rubin, n.d.1)

Ces constatations ont par la suite formé la trame du symposium qui devait être le point d'orgue de l'exposition « Tattoo : Art of the Body » selon les intentions premières des organisateurs^[10] proposées en mars 1979 lors d'une

9. Traduction proposée par l'auteure pour : « (1) a small number of tattoo artists were doing work which departed dramatically from traditional and prevailing norms in terms of imagery and technique ; (2) formal, functional and conceptual parallels were demonstrable between contemporary Euro-American tattoo [...] and the richly diverse modes which the Principal Investigator [Arnold Rubin] customarily discusses in his courses on the arts of Africa, Oceania and Native America ; and (3) despite a [...] though fragmentary, bibliography, no systematic, comprehensive, overview of permanent forms of body art as [...] had ever been produced, much less any analytical/critical treatment of the subject [in history of art]. »

10. Outre Arnold Rubin, son épouse Barbara Rubin (géographe spécialisée dans les traditions culturelles esthétiques) et Jan Stussy (professeur au département d'art de UCLA, peintre et réalisateur de documentaire) prennent part à l'organisation du projet.

conférence à la première convention nationale annuelle du Tattoo Club of the World qui eut lieu à Denver (Rubin, n.d.2). Ces propositions avaient alors reçu l'aval du public (tatoués et amateurs de tatouage) et le soutien enthousiaste des principaux artistes tatoueurs présents. Ed Hardy et Cliff Raven sont ainsi devenus consultants et garants du monde professionnel du tatouage tout au long des années que nécessita l'organisation du symposium où ils sont intervenus aux côtés de Jamie Summers, Leo Zulueta, Bob Roberts et Jack Rudy. Achievant le dessein de faire entrer le tatouage à l'Université auquel aspirait cet événement scientifique, les contributions de ces tatoueurs, représentants de la scène californienne, ont constitué la partie conclusive du symposium lors de laquelle ont été abordés leurs objectifs visant à faire du tatouage une pratique artistique à l'esthétique innovante.

Soutenu par différents organismes de UCLA (entre autres le College of Fine Arts, le Department of Art, Design and Art History et le Museum of Cultural History), le symposium a rassemblé devant une centaine d'auditeurs (Rubin, 1988a, 9) douze communications de conservateurs, de médecins et principalement d'universitaires de différentes disciplines (histoire de l'art, anthropologie, sociologie, folkloristique). Il s'agissait de réunir et de confronter des démonstrations qui abordaient les divers aspects des modifications corporelles irréversibles pratiquées à travers le monde à des fins esthétiques et d'ornementations : de la symbolique des labrets des Tlingits aux significations des scarifications Baoulé, de la présence du tatouage en Égypte antique et en Europe paléochrétienne aux évolutions contemporaines du tatouage euro-américain en passant par une approche contextuelle de l'aspect généalogique des tatouages hawaïens ou du *Moko* Maori^[11]. En guise

11. Liste des intervenants et de leur contribution : Aldona Jonaitis, Associate Professor and Chair, Dept. of Art, State University of New York (Stony Brook) : « The Symbolism of Tlingit Labrets. » / Adrienne L. Kaeppler, Curator of Oceanic Ethnology, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution : « Hawaiian Tattoo : A Conjunction of Genealogy and Aesthetics. » / Peter Gathercole, Deputy Deaan, Darwin College, Cambridge University : « The Contexts of Maori Moko. » / Donald McCallum, Associate Professor (Art History), Dept. of Art, Design & Art History, UCLA : « Social, Historical, and Artistic Dimensions of Japanese Tattoo. » / Jehanne Teilhet-Fisk, Associate Professor, Dept. of Art, UCSD, Discussant. / James C. Faris, Professor, Dept. of Anthropology, University of Connecticut : « The Significance of Differences in the Male and Female Personal Art of the Southeast Nuba. » / Henry Drewal, Professor and Chair., Art Dept., Cleveland State University : « Beauty and Being: Aesthetics and Ontology In Yoruba Body Art. » / Susan Vogel, Associate Curator, The Metropolitan Museum : « The Mark of Civilization: Sacrification Among the Baule. » / Herbert Cole, Associate Professor, Dept. of Art History, UCSF; Paul Bohannan, Professor, Dept. of Anthropology, UCSB, Discussants. / Robert Bianchi, Associate Curator, Dept. of Egyptian and Classical Art, The Brooklyn Museum : « The Tattoo in Ancient Egypt. » / Alan Govenar, Ph.D. Candidate, Art and Humanities Program, University of Texas : « Early Christian Tattooing. » / Clinton R. Sanders, Associate Professor, Dept. of Sociology, University of Connecticut : « Drill and Fill: Features of Tattooist/Client Interaction. » / Arnold Rubin, Associate Professor (Art

d'intermède entre les diverses présentations, deux films ont été projetés : *Stoney Knows How*, court métrage biographique réalisé par Alan Govenar à propos de Stoney St. Clair, maître du tatouage des vedettes des Sideshows ; et le documentaire d'Emiko Omori intitulé *Tattoo City* et consacré au développement de l'art corporel dans le Midwest. Leur projection suscita chez le public un vif débat réanimant les sempiternels questionnements à propos de la nature artistique du tatouage que pourraient ou non revêtir ses manifestations contemporaines (Rubin, n.d.3).

Ainsi, ce symposium, première tentative interdisciplinaire, interculturelle, intermédiaire et transhistorique d'analyse systématique du tatouage, de son histoire, de sa pratique et de ses images s'institue-t-il en modèle de présentation scientifique du tatouage à la fois dans les expositions (Carotenuto et al, 1985 ; Brilot et Forment, 2004 ; Flagayrettes-Leveau, 2004 ; Bagot et al, 2014) et dans les ouvrages académiques qui lui sont consacrés et ce jusque dans les années 2000 (Borel, 1992 ; Caplan, 2000 ; Pitts, 2003 ; Sanders et Vail, 1989)^[12].

C'est en 2010 qu'apparaît un nouveau tournant historiographique, initié une fois encore par un historien de l'art. Cette année-là, Matt Lodder soutient à l'université de Reading sa thèse *Body Art : Body Modification as Artistic Practice* dans laquelle il remet en question cette manière d'écrire l'histoire du tatouage qui consiste à comparer ses formes et ses pratiques à travers le temps et les civilisations en se fondant uniquement sur leur définition commune d'insertion d'encre dans la peau. Alors, il propose et met en œuvre l'approche historico-artistique qui consiste à prendre comme fondement de l'étude, le tatouage en tant que medium artistique réalisé dans des contextes historiques, culturels et visuels propre à chaque époque et à chaque tatoueur (Lodder, 2022a, 15)^[13]. Dans ce sens, il s'agit de réécrire l'histoire du tatouage à partir de l'analyse approfondie des sources et des archives afin de contrer les bases

History), Dept. of Art, Design & Art History, UCLA : « Prologue to a History of the Tattoo Renaissance. » / Harvey Zarem, Professor and Chief, Division of Plastic and Reconstructive Surgery, UCLA Hospital & Clinics : « Surgical Body Contouring: Motivations, Expectations, and Operative Techniques in Plastic Surgery. » / David Kunzle, Professor (Art History), Dept. of Art, Design & Art History, UCLA, Discussant.

12. Les exemples choisis parmi ces expositions (« L'asino e la zebra. Origini e tendenze del tatuaggio contemporaneo », 11 avril – 5 mai 1985, Marchés de Trajan, Rome. / « Body Art : Marks of Identity », 20 novembre 1999 – 29 mai 2000, American Museum of Natural History, New York. / « Tatu-Tattoo », 15 septembre 2004 – 27 février 2005, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. / « Signes du corps », 23 septembre 2004 – 3 avril 2005, Fondation Dapper, Paris. / « Tatoueurs, Tatoués », 6 mai 2014 – 18 octobre 2015, Musée du Quay Branly – Jacques Chirac, Paris.) et ces ouvrages n'ont pas prétention à l'exhaustivité.

13. Théorisée dans sa thèse non publiée, c'est une approche que Matt Lodder met en pratique dans ses récentes publications (Lodder, 2022b ; Lodder, 2024).

historiques erronées qui ont été fabriquées à partir d'une documentation partielle et d'idées reçues et véhiculées à travers des récits inexacts dès le départ. L'une des inexactitudes les plus répandues consiste à voir dans la rencontre de James Cook avec des Tahitiens tatoués la découverte du tatouage par un Européen. L'origine du tatouage dans la culture occidentale, qui aurait oblitéré cette pratique à la fin de l'Antiquité afin de respecter les interdictions proférées par les religions monothéistes à l'encontre des modifications corporelles, correspondrait alors à son importation par Cook depuis les mers du Sud dans les années 1760. Selon l'historienne du tatouage américaine Anna Felicity Friedman Herlihy, il est essentiel de « démystifier » (Friedman Herlihy, 2012, 16 ; Friedman Herlihy, 2014) ce mythe fondateur créé par une méthodologie historiographique universalisante^[14]. Pour ce faire, dans sa thèse intitulée *Tattooed Transculturites: Western Expatriates Among Amerindian and Pacific Islander Societies, 1500-1900* et soutenue en 2012 à l'université de Chicago (Friedman Herlihy, 2012), elle effectue un remarquable travail de mise à jour d'anciens textes issus de récits de voyageurs témoignant de la présence en Europe avant la fin du XVIII^e siècle de la pratique sous d'autres dénominations, Cook n'ayant probablement qu'apporté le terme « tatouage » en Occident^[15].

Plus récemment, en 2017, l'historien de l'art allemand Ole Wittmann a publié *Tattoos in der Kunst. Materialität, Motive, Rezeption* (Wittmann, 2017). Cet ouvrage issu de sa thèse s'inscrit également dans l'approche historico-artistique du tatouage défendue par Lodder. Wittmann y analyse la production et la réception des images du tatouage occidental en tant qu'éléments de médias plus traditionnels (motifs dans une peinture par exemple) ou qu'œuvre d'art à part entière créée, depuis les années 1970, par des artistes plasticiens qui utilisent la performance ou les formes de l'art contemporain en général. Associé à des pratiques déjà institutionnalisées, l'auteur considère alors le tatouage comme un medium de l'histoire de l'art.

Depuis les années 2010, l'historiographie historico-artistique du tatouage est donc en pleine expansion comme l'illustrent ces travaux universitaires emblématiques du sujet et tend désormais à devenir un champ universitaire à

14. « Debunking the Cook myth has larger ramifications outside of the history of tattooing. It serves as a warning to scholars to appreciate how perceptions can become skewed when trying to universalize from a narrow research focus (texts only in one language, a focus on just one nationality, a limited date range for sources, etc.) » (Friedman Herlihy, 2012, 18-19).

15. L'origine du terme tatouage proviendrait en effet des écrits relatifs aux expéditions de Cook. Son compagnon de voyage Sydney Parkinson a transcrit phonétiquement le terme tahitien « *tatau* » en « *tataowd* » et « *tatowing* » que Cook écrit « *tattoo* » dans son journal de bord (Brilot et Froment, 2004, 32). En anglais le terme devient « *tattoo* » francisé en « *tatouage* » en 1778 dans la traduction française du journal de Cook (Cook, 1778, 153).

part entière (Schonberger, 2018, 502). Dans cette mouvance, *quid* des études universitaires françaises approfondies sur le tatouage en histoire de l'art ?

Du 26 au 27 septembre 2013 se sont déroulées à l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris deux journées d'études consacrées au tatouage au prisme des sciences sociales et de l'histoire de l'art afin de dresser un état des lieux des recherches francophones sur le sujet. Le parti pris de cet événement scientifique organisé par l'anthropologue français Sébastien Galliot dans le cadre du Laboratoire d'Excellence Création, Arts et Patrimoine (LabExCAP), était d'envisager, au-delà des seules approches françaises essentiellement anthropologiques et sociologiques, des outils puisés dans l'histoire de l'art traditionnelle pour appréhender les évolutions contemporaines du tatouage en tant qu'art plastique ayant ses maîtres, ses écoles, ses révolutions techniques, ses avant-gardes, etc.^[16] Le duo Anne & Julien, collectionneurs et amateurs du tatouage, proposa une communication qui abordait « l'entrée du tatouage dans les musées » annonçant par le fait, l'ouverture en 2014 de l'exposition « Tatoueurs, tatoués » au Musée du Quai Branly-Jacques Chirac dont ils ont été les commissaires. Présent lors de ces journées d'étude, voici ce que l'historien de l'art français Thomas Golsenne écrit à propos de leur intervention :

« Dans une présentation moins universitaire, les artistes et directeurs de la revue *Hey !* qui défendent le tatouage [... s'y] penchaient dans une perspective historique. Par certains moments, ils avaient l'air de Vasari contemporains écrivant *La vie des meilleurs tatoueurs* [...] tant leur discours établissait des généalogies, des courants, des écoles, des styles de tatoueurs. [...] Et comme Vasari [a écrit] l'histoire des arts du dessin, ils cherchent à écrire l'histoire du tatouage [...]. Il est intéressant de noter qu'à partir des années 80, une nouvelle génération de tatoueurs est arrivée, souvent après avoir reçu une formation dans d'autres milieux artistiques [...]. Bref, un passage du statut d'artisan à celui d'artiste [...] puisque bon nombre de tatoueurs sont d'anciens étudiants d'écoles

16. Liste des intervenants et de leur contribution : Daniel Fabre et Sébastien Galliot : Introduction / Elise Müller, docteur en sociologie et auteur de *Une anthropologie du tatouage contemporain. Parcours de porteurs d'encres* (L'Harmattan, 2012) : « Le tatouage contemporain : histoire d'un engouement. » / Luc Renaut, historien, maître de conférence à l'Université de Grenoble, CRHIPA : « Pour une histoire comparée du tatouage. » / Thomas Golsenne, historien de l'art, HiCSA : « De l'infamie à l'élection. Le tatouage dans l'art contemporain. » / Michèle Coquet, anthropologue, IIAC-LAHIC : « Changer le monde des images : les scarifications corporelles africaines. » / Florence Lamy, doctorante, Centre de Recherche et de Documentation sur l'Océanie : « *Patu tiki et moko* : problématiques et méthode d'analyse de la pratique du tatouage aux îles Marquises/*Fenua'enata* et en Nouvelle-Zélande/*Aotearoa*. » / Simon Jean-Pigné, doctorant, université de Waikatos-EHESS : « La valorisation d'un patrimoine matériel et immatériel en Nouvelle Zélande, le *ta moko*. » / Anne & Julien | Hey ! modern art et pop culture : « L'entrée du tatouage dans les musées. » / Valérie Rolle, sociologue, Université Libre de Lausanne et auteur de l'ouvrage *L'art de tatouer* (Paris, MSH) : Présentation de l'ouvrage.

d'art, de design ou de graphisme. [...] Anne et Julien voient dans le dessin le support essentiel sur lequel le tatoueur peut affirmer tout son art et être reconnu comme artiste – parce que le dessin est déjà entré dans l'histoire de l'art [...]. Leur position reviendrait, si je l'ai bien comprise, à revendiquer la noblesse du tatouage en l'assimilant à des arts de musée, contre lesquels pourtant eux et les tatoueurs se battent dans leur revue et dans le monde depuis toujours. Position étrange, quasiment académique [...]. » (Golsenne, 2013)

Anne & Julien sont ici associés à Giorgio Vasari. Ce peintre et architecte de la Renaissance artistique italienne est communément considéré comme le fondateur de l'histoire de l'art et le père de l'historiographie de l'art car il instaure, dans les *Vies des meilleurs peintres, sculptures et architectes* qu'il publie pour la première fois en 1550, un type de discours biographique sur l'art dont l'histoire se serait construite à travers les récits des vies de grandes figures (masculines) d'artistes de génie de Giotto à Michel-Ange. En usant de cette comparaison, Golsenne décrit en fait la Renaissance du tatouage ou « Tattoo Renaissance ». Cette période ainsi nommée, s'assimile au tournant incontournable de l'histoire de l'art occidentale de la Renaissance italienne, lors de laquelle l'artisan devenu artiste sera désormais reconnu comme créateur intellectuel, pour décrire les changements survenus à partir des années 1960 qui marquent le passage du tatouage d'une activité marginale à un usage plus conventionnel imprégné d'une valeur esthétique et culturelle défendue par de jeunes tatoueurs issus d'écoles d'art ou ayant une expérience des médias artistiques traditionnels (Sanders, 1989, 19). En d'autres termes, en Occident, les tatoueurs deviennent artistes dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

C'est la conférence prononcée par Arnold Rubin lors du symposium « Art of the Body » de 1983 qui inscrit cette étape « artificatrice » dans la méthode d'écriture de l'histoire du tatouage occidental, qui précède l'approche historico-artistique et qui est aujourd'hui discutée. Pensée comme un « prologue à une histoire de la Renaissance du tatouage » (Rubin, 1983), la contribution de Rubin prend le titre de « Tattoo Renaissance^[17] » en guise de conclusion dans les actes publiés en 1988 (Rubin, 1988b). Par son biais, Rubin dresse les spécificités du contexte social, économique et culturel de cette « avant-garde » qui subvertit le « style folklorique international » (Rubin, 1988b, 235) traditionnel des flashes grâce à des innovations esthétiques et techniques imaginées par des grandes figures (masculines et féminines) d'artistes tatoueurs tels que Ed Hardy ou Jamie Summers dont l'historien de l'art établit le récit biographique à la manière de Vasari. Voulé comme

17. Cette période est pour la première fois nommée ainsi dans un article du *Time Magazine* (Anonyme, 1970, 58). Cette expression est employée de nouveau dans l'essai de Christopher Gotch et Ronald Scutt (Gotch et Scutt, 1974, 57) puis par Spider Webb (O'Sullivan, 1979, 173) avant d'être instituée par Arnold Rubin qui l'érige en tournant artificatoire incontournable de l'historiographie de l'art du tatouage occidental.

le premier ouvrage rassemblant des travaux universitaires sur la question des modifications corporelles permanentes (Rubin, 1988a, 10), *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body* offrait ainsi une base de données actualisées, de nouvelles approches théoriques pour traiter le tatouage et une porte d'entrée pour le faire (re)naître dans l'histoire de l'art.

CONCLUSION

Dès le semestre de printemps 1983, à la suite du symposium, le tatouage états-uniens contemporain figure comme objet d'étude dans les enseignements d'Arnold Rubin qui préconise des visites de studios de tatouages de la ville de Los Angeles pour la validation des évaluations de ses étudiants (Rubin, 1985b). En 1988, la publication des actes du symposium, considéré par l'historien de l'art comme le point culminant de ses recherches (Rubin, 1988a, 9) marque la fin de ses investigations et le début d'une manière expérimentale d'écrire l'histoire du tatouage en l'assimilant à l'histoire des arts déjà institués.

Mais l'histoire de l'art traditionnelle construite à partir de la notion de modernité induit un « mouvement autophagique » (Huys et Vernant, 2019, 28), consistant à déceler des avant-gardes sans cesse renouvelées puis rendues obsolètes à leur tour, ce qui ne fonctionne pas pour le tatouage. Le tatouage en tant que medium artistique doit être maintenu, comme le théorise Lodder, dans une continuité historique afin d'éviter l'écueil répétitif de le considérer plus dans l'ère du temps et diversifié qu'à une période indéterminée du passé où il aurait été réservé aux personnes marginalisées (Lodder, 2022a, 26). Pourtant, l'approche historico-artistique de l'historien de l'art britannique requiert pour le tatouage le même traitement d'analyse que pour un objet d'art académisé (Lodder, 2022a, 25). Il emprunte par exemple à l'historiographie de l'art l'outil de l'*ekphrasis*. Constituant en histoire de l'art la base de toute analyse, cette description interprétative d'une œuvre d'art sous forme de discours est rarement utilisée dans les études sur le tatouage mais permettrait toutefois de rendre compte de ses propriétés plastiques et matérielles, à l'instar de tout medium artistique (Lodder, 2022a, 23).

S'affrontant et/ou se faisant écho, « les problèmes de méthodologies restent au cœur de la compréhension du tatouage », conclut Alan Govenar dans « Tattoo As Art » (Govenar, 1984b, 149). Depuis les prémices de sa considération par la discipline dans les années 1980 qui visent à légitimer le tatouage en tant qu'art en l'assimilant à une forme d'art traditionnelle, il persiste à demeurer un sujet épineux de l'histoire de l'art. N'est-ce pas cette volonté de vouloir artifier le tatouage qui expliquerait cette difficulté ? L'historiographie historico-artistique a aujourd'hui imposé le tatouage en

medium de l'histoire de l'art alors qu'il y est paradoxalement examiné comme anartistique ou du moins adéfinissable en tant qu'art ; et anhistorique ou du moins présent à travers toute l'histoire enregistrée malgré les obstacles relatifs à sa documentation. Aussi, ne faudrait-il pas convoquer une historicité et des méthodes alternatives pour comprendre ce nouvel objet de l'histoire de l'art ?

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, (1970, 21 décembre), Modern Living : Tattoo Renaissance, *Time Magazine*, 95(25), 58.

Bagot P. et al, (2014), *Tatoueurs, tatoués*, Paris : Musée du quai Branly ; Arles : Actes Sud.

Borel F., (1992), *Le Vêtement Incarné. Les Métamorphoses du corps*, Paris : Calmann-Lévy.

Brilot M., Forment F. (dir.), (2004), *Tatu-Tattoo !*, Bruxelles : Musées royaux d'Art et d'Histoire ; Anvers : Fonds Mercator.

Caplan J. (dir.), (2000), *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*, Princeton : Princeton University Press.

Carotenuto A. et al, (1985), *L'asino e la zebra. Origini e tendenze del tatuaggio contemporaneo*, Rome : De Luca Editore.

Cook J., (1778), *Voyage dans l'hémisphère austral, et autour du monde, fait sur les vaisseaux du roi, l'Aventure, & la Résolution, en 1772, 1773, 1774 & 1775. Écrit par Jacques Cook, ... dans lequel on a inséré La relation du capitaine Furneaux et celle de MM. Forster. Traduit de l'anglais. Ouvrage enrichi de plans, de cartes, de planches, de portraits, & de vues de pays, dessinés pendant l'expédition, par M. Hodges* (volume 2, traduit par J.-B.-A. Suard). Paris : hôtel de Thou.

Coutu D., (1978, 20 septembre), Artistry under the skin. A new Image for tattoos, *The Los Angeles Times*, 43.

Crouch J., (1985, 10 mai), [Lettre de Jerome Crouch à Arnold Rubin] [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Cunningham, D. A., (1979, 4 janvier), [Lettre de suivi concernant le processus d'évaluation en cours d'une demande de financement auprès du National Endowment for the Humanities pour le projet d'exposition « Tattoo : Art of the Body »] [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Deaton D., (1979, 9 février), [Lettre de Don Deaton à Arnold Rubin] [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Desnos R., (1937, 3 février), Tatouage, *Vu. Journal de la semaine*, 146.

Flagayrettes-Leveau C., (2004), *Signes du corps*, Paris : Musée Dapper.

Friedman Herlihy A. F., (2014, 5 avril), The Cook Myth: Common Tattoo History Debunked, *tattoohistorian.com*. <https://tattoohistorian.com/2014/04/05/the-cook-myth-common-tattoo-history-debunked/>

Friedman Herlihy A. F., (2012, juin) *Tattooed Transculturites: Western Expatriates Among Amerindian and Pacific Islander Societies, 1500-1900* [thèse de doctorat, Université de Chicago]. ProQuest Dissertations Publishing.

Golsenne T., (2013, 10 octobre), Le Tatouage, une pratique à faire rentrer dans les études visuelles, *Hypotheses*. <https://motifs.hypotheses.org/502>

Govenar A., (1984a, mai), *Issues in the Documentation of Tattooing in the Western World* [thèse de doctorat, Université du Texas à Dallas]. ProQuest Dissertations Publishing.

Govenar A., (1985, 20 août), [Lettre d'Alan Govenar à Arnold Rubin] [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Govenar A., (1984b), *Tattoo as Art* [document inédit], Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Gotch C. et Scutt R., (1974), *Art, Sex and Symbol: The Mystery of Tattooing*, New York : A.S. Barnes.

Heinich N., Shapiro R. (dir.), (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Hill, A. (1972), Tattoo Renaissance. Dans Lewis G. (dir.), *Side-saddle on the Golden Calf: Social Structure and Popular Culture in America*, 245-249. Los Angeles : Goodyear Publishing Company.

Huys V. et Vernant D., (2019), *Histoire de l'art: théories, méthodes et outils* (2^e édition). Malakoff: Armand Colin.

Lodder M., (2022a), A Medium, Not a Phenomenon: An Argument for an Art-Historical Approach to Western Tattooing. Dans E. Larsen et J. Martell (dir.), *Tattooed Bodies. Theorizing Body Inscription Across Disciplines and Cultures*, 13 – 42. Cham : Springer Nature Switzerland AG.

Lodder M., (2022b), *Painted People: Humanity in 21 Tattoos*, Londres : William Collins.

Lodder M., (2010, janvier), *Body Art: Body Modification as Artistic Practice* [thèse de doctorat, Université de Reading]. ResearchGate. 10.13140/RG.2.1.4359.2400

Lodder M., (2018), Histoire du tatouage occidental. Vingt livres essentiels du XX^e siècle. Dans TITTISM et N. Schonberger (dir.), *Tattoos. Le Dictionnaire Mondial du tatouage* (traduit par M. Causse-Plisson, P. Salsa et E. Urien) 514 – 518. Vanves : Hachette Livre, Éditions du Chêne.

Lodder M., (2024), *Tattoos: The Untold History of a Modern Art*, Londres : Yale University Press.

O'Sullivan J. [Spider Webb], (1979), *Pushing ink: The fine art of tattooing*, New York : Simon & Shuster.

Pitts V.L., (2003), *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification*, New York : Palgrave Macmillan.

Rubin A., (1985a, 5 juin), [Avis d'Arnold Rubin sur le manuscrit d'Alan Govenar envoyé aux presses universitaires du Kentucky] [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Rubin A. (dir.), (1988a), *Marks of Civilization: Artistic Transformations of the Human Body*, Los Angeles : Museum of Cultural History, University of California.

Rubin A., (1983), *Prologue to a History of the Tattoo Renaissance* [communication orale]. Art of the Body : Image, Idea, and Technique in Tattoo and related Modes, symposium, Université de Californie de Los Angeles, 29 janvier.

Rubin A., (n.d.1), *Proposal for a Symposium : Art of the Body : Image, Idea & Technique in Tattoo and related Modes* [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Rubin A., (n.d.2), *Proposal : Tattoo-art of the Body. An Exhibition at the Frederick Wight Gallery, UCLA* [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Rubin A., (n.d.3), *Report : Art of the Body Symposium* [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Rubin A., (1985b), *Syllabus. ART 125 (Undergraduate Tutorial in Art History) ART 202 (Methodology of Art History: Field Research) Given in tandem* [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Rubin A., (1988b), Tattoo Renaissance. Dans Rubin A. (dir.), *Marks of Civilization: Artistic Transformations of the Human Body*, 233 – 262? Los Angeles : Museum of Cultural History, University of California.

Rubin B., (1978a, 17 novembre), [Lettre de Barbara Rubin à Des Connolly] [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Rubin B., (1978b, 1 décembre), [Lettre de Barbara Rubin à Nicholas Pounder] [document inédit], Arnold Rubin Papers, 1845-1989 (A1), Fowler Museum of Cultural History, UCLA.

Sanders C. R. et Vail D.A., (1989), *Customizing the body : The Art and Culture of Tattooing*, Philadelphie : Temple University Press.

Schonberger N., (2018), Tatouage et travaux universitaires. Dans TITTISM et N. Schonberger (dir.), *Tattoos. Le Dictionnaire Mondial du tatouage* (traduit par M. Causse-Plisson, P. Salsa et E. Urien) 502 – 505. Vanves : Hachette Livre, Éditions du Chêne.

Wittmann O., (2017), *Tattoos in der Kunst. Materialität, Motive, Rezeption*, Berlin : Dietrich Reimer.

Wyzewa (de) T., (1897, 13 avril), Une peinture nouvelle, *Le Temps*, p. 3.

LA MISE EN EXPOSITION DU TATOUAGE

CHALLENGES ET APPROCHES CONTEMPORAINES

Référence électronique

Alix NYSSSEN

Nyssen A., (2025), « La mise en exposition du tatouage.Challenges et approches contemporaines », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/mise-exposition-tatouage>

RÉSUMÉ

Cet article se focalise sur le tatouage comme objet d'exposition, en explorant les conditions intrinsèques et les conséquences inhérentes de sa monstration. Le tatouage y est abordé sous diverses formes, selon une typologie qui comprend le tatouage sur le corps vivant, sur le corps mort, ainsi que les alternatives au tatouage sur la peau humaine. À travers ces différentes manifestations, l'objectif est d'identifier les caractéristiques distinctives du tatouage en tant qu'« expôt », tout en mettant en exergue les enjeux associés à cette entreprise et les stratégies mises en œuvre pour faciliter son exposition.

MOTS CLEFS

Tatouage, Exposition, Corps, Cadavre, Peau humaine

ABSTRACT

This article focuses on the tattoo as an exhibition object, exploring the intrinsic conditions and consequences inherent in its monstration. Tattooing is approached in its various forms, according to a typology that includes tattooing on the living body, on the dead body, as well as alternatives to tattooing on human skin. Through these different manifestations, the aim is to identify the distinctive characteristics of tattooing as an "expôt", while highlighting the issues associated with this enterprise and the strategies implemented to facilitate its exhibition.

KEYWORDS

Tattoo, Exhibition, Body, Corpse, Human skin

Le terme « exposer » peut prêter à diverses interprétations mais sa signification la plus directe renvoie à l'action de mettre en vue, de rendre visible, de présenter, publiquement une entité, qu'il s'agisse d'un objet, d'une œuvre, d'une idée, d'un concept, etc. (*Larousse*, s. d. a). Dans le cadre de cet article, l'entité en question est le tatouage et l'objectif est de déterminer dans quelle mesure sa nature influence et conditionne sa mise en exposition. Par « nature », il est fait référence aux caractéristiques fondamentales du tatouage, qui demeurent indépendamment de ses potentielles qualités esthétiques ou artistiques et sans égard au contexte d'exposition. En adoptant une approche à la fois typologique et historique, nous proposons une classification des différents modes de présentation du tatouage comme « expôt »^[1] : sur corps vivant, sur corps mort, ou par le biais d'alternatives à la peau humaine^[2]. Ces catégories permettent d'examiner les défis et les problématiques rencontrés – à travers des questions d'ordre pratique, matériel mais aussi éthique, déontologique et juridique – ainsi que les stratégies envisagées pour y répondre.

LES CORPS VIVANTS TATOUÉS

Le tatouage, par définition, est une marque, une inscription, un dessin indélébile créé en introduisant de l'encre ou des pigments dans la peau d'un support vivant (*Larousse*, s. d. b). La première caractéristique essentielle du tatouage est qu'il se déploie directement sur le corps d'individus, sur leur peau, l'organe humain le plus grand et le plus visible. La deuxième est qu'il n'est à priori pas dissociable de son porteur en raison de son caractère permanent. Ainsi, la première manière de l'exposer, c'est d'exposer le corps même qui le porte.

En Europe, le corps tatoué vivant fait l'objet de monstres depuis près de 500 ans. En effet, dès le XVI^e siècle et jusqu'au XX^e siècle, des corps

1. Le terme « expôt » est défini par André Desvallées comme étant une « unité élémentaire mise en exposition, quelles qu'en soient la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'un original ou d'un substitut, d'une image ou d'un son » (1998, 223). Marc-Olivier Gonseth décrit également le concept d'« expôt » (ou « exponat ») comme « désignant tous les objets au sens large, incluant donc les matériaux visuels, sonores, tactiles ou olfactifs susceptibles d'être porteurs de sens dans le cadre de l'exposition » (2000, 157).

2. Cette typologie a été entamée lors de notre mémoire de master (2017) et affinée durant notre thèse (en cours depuis 2019). Cette recherche repose aussi sur les réflexions élaborées par Susanna Kumschik pour l'exposition *Tattoo* – qui s'est tenue au Gewerbemuseum Winterthur (2013) et au Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (2015) – et qui ont été publiées dans l'ouvrage *Tattoos Zeigen. Darstellungsformen von Tätowierungen in der kuratorischen Theorie und Praxis* (2021, 63). Les exemples cités dans cet article sont représentatifs mais ils ne sont pas exhaustifs. Ils proviennent du corpus d'expositions, conçu dans le cadre de notre recherche doctorale, qui est composé jusqu'à présent de plus de 250 expositions en lien avec le tatouage.

d'étrangers indigènes ont été exposés publiquement dans des bars, des cours royales, des manifestations scientifiques puis des expositions universelles et des fêtes foraines (Angel, 2013a ; Bancel, David et Thomas, 2014 ; Blanchard, Boëtsch et Snoep, 2011). L'exemple le plus ancien serait une femme inuk, au visage tatoué, qui a été kidnappée avec sa fille en 1566 par des marins français au Canada (fig. 1).



Franck Matthäus, « Véritable portrait d'une sauvage avec sa petite fille [...] », gravure sur bois, 31,6 x 24,6 cm, 1567. © Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv.

<https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-92246>.

Elle a été ramenée et mise en scène contre de l'argent dans une taverne anversoise (Sturtevant, Francker et Glaser, 1980). Une autre femme inuk, nommée Arnaq, présentant des tatouages faciaux sous forme de lignes pointillées bleues, a été capturée en 1577 par l'explorateur anglais Martin Frobisher lors d'une expédition dans l'océan Arctique et exhibée (avec son enfant Nutaq) à la cour de Londres et dans des pubs (Angel, 2013a ; Demello, 2014, 313 et 360 ; Lodder, 2022, 75 et 78). Près d'un siècle plus tard, il y a aussi Jeoly, un homme recouvert de tatouages géométriques surnommé « The Painted Prince », originaire des Philippines, qui est enlevé par l'explorateur William Dampier vers 1690 et exposé de force à des fins lucratives dans des lieux publics et privés en Angleterre (Angel, 2013a ; Barnes, 2006, 32 et 43 ; Demello, 2014, 163-164). Ces individus et leurs marquages étaient présentés comme des curiosités « exotiques », « sauvages », suscitant à la fois fascination, émerveillement et répulsion auprès des spectateurs. Leurs tatouages devenaient alors de puissants symboles d'extranéité et d'altérité, contribuant à la construction du discours sur la race. Ces mises en exposition témoignent du traitement hautement problématique des cultures étrangères où des êtres humains asservis sont réduits à de simples objets d'étude et de divertissement pour le public occidental (Boëtsch et Blanchard, 2014, 209 ; Dias, 1998, 45-50 ; Blanchard, Boëtsch et Snoep, 2011). Les conséquences de ces expositions étaient d'autant plus tragiques que ces indigènes amenés de force en Europe étaient confrontés à des conditions difficiles ainsi qu'à des virus contre lesquels leur organisme n'était pas immunisé, entraînant leur décès peu après leur arrivée (Angel, 2013a ; Bancel, 2014, 316 ; Demello, 2014, 163-164, 313 et 360).

Ces pratiques malheureuses mettent également en lumière le grand pouvoir d'attraction du tatouage et des cultures étrangères en ce qu'ils étaient capables de captiver les foules curieuses et de générer des bénéfices pour des entrepreneurs opportunistes. L'appât du gain finira par ouvrir la voie à un nouveau phénomène : l'exhibition mercantile et volontaire de personnes tatouées. Du XIX^e siècle jusqu'à la première partie XX^e siècle (Bogdan, 2014, 217), de nombreux individus – principalement issus de classes populaires – décident de marquer leurs chairs pour gagner leur vie en tant que performeurs, phénomènes, *freaks*^[3] dans le contexte des cirques avec leur tente de *sideshow* (« galerie de phénomènes »), des fêtes foraines et des kermesses ambulants, des *dimes museums* (« musées à dix sous ») ou encore des spectacles de vaudeville et de burlesque.

3. Un « *freak* » désigne une personne présentée comme une curiosité ou une anomalie en raison de caractéristiques physiques, biologiques ou autres traits inhabituels. Les « *freak shows* » ou « spectacles de monstres » étaient des attractions populaires dans les foires et les cirques, en particulier au XIX^e et au début du XX^e siècle.

Pour renforcer l'impact sur le public en jouant sur la fascination pour « l'étrange, le primitif, le bestial » (Putzi, 2012, 14), perpétuant de la sorte la promotion du concept de race (Blanchard, Boëtsch et Snoep, 2011, 91-96 ; Bogdan, 2014, 219), certains *freaks* élaborent de fausses histoires autour de leurs tatouages, la plupart prétendant avoir été capturés et tatoués de force par des « sauvages ». Parmi ces imposteurs, citons l'Irlandais James F. O'Connell^[4] (1808-1854) qui a fait ses débuts au cirque dans les années 1830 ou encore le capitaine George Costentenus^[5] (1833-s.d.) dont la carrière a commencé dans les années 1870 qui était certainement la plus célèbre des attractions tatouées de l'entrepreneur P.T. Barnum (Bogdan, 2013, 227-230 ; Demello, 2014, 133 ; Putzi, 2012, 15). Quelques femmes, telles que Nora Hildebrandt (1857-1899)^[6], Irène Woodward (1862-1915)^[7] ou Djita Salomé (1886-1948)^[8], ont également joué de cette stratégie (Bogdan, 2013, 233 ; Osterud, 2014, 56-57 ; Mifflin, 2013, 10 ; Putzi, 2012, 13-15 et 154-155).

Par la suite, les corps sont presque entièrement ornés de motifs traditionnels occidentaux et attirent l'attention en eux-mêmes, sans nécessité d'y superposer des récits extraordinaires (Bogdan, 2013, 232). C'est l'ère de l'exhibitionnisme, qui bat son plein au XX^e siècle, et parmi ces phénomènes largement tatoués se trouvent alors un nombre non négligeable de femmes. L'acte d'exposition dans ces spectacles implique surtout des dispositifs stratégiques à vocation spectaculaire avec de véritables mises en scène de corps, considérés comme hors-normes, transgressifs, en ce qu'ils sont fortement tatoués et dénudés. Il est à noter que la définition du terme « exposition » est d'ailleurs liée à celui d'« exhibition » qui est considéré comme un « dévoilement indécent, obscène, en lien avec la nudité (*Le Robert*, s.d.). L'engouement pour ces monstrations pourrait être vu en ce sens comme l'expression d'une certaine forme de voyeurisme de la part du public, ces spectacles exigeant des performeuses de se dévêtir pour dévoiler leurs encrages (Bogdan, 2013, 233 ; Fenske, 2007, 134) Dans ce contexte, le tatouage pourrait être perçu ici comme outil de séduction et instrument de captation du regard, parfois de nature concupiscente.

4. O'Connell affirmait avoir été tatoué alors qu'il était prisonnier des indigènes des îles Marquises.

5. Costentenus prétendait être un prince albanais qui avait été capturé et tatoué de force par des Tartares en Asie.

6. Surnommée « The Tattooed Lady », Hildebrandt est une femme américaine qui prétendait d'avoir été tatouée de force par son père, Martin Hildebrandt, alors qu'ils étaient détenus par des « démons à la peau rouge ».

7. Surnommée « la belle Irène », Woodward est une femme américaine tatouée par Samuel O'Reilly et Charles Wagner. Elle expliquait avoir eu ses tatouages au Texas afin de se protéger de l'attention d'Amérindiens hostiles.

8. Surnommée « Beauté bleue orientale tatouée » ou « Polychromo vivante », elle prétendait être Égyptienne et d'avoir été tatouée contre son gré par les Peaux rouges du Dakota.

À partir des années 1960, et surtout les années 1980, la pratique du tatouage est progressivement normalisée, banalisée et popularisée en Occident, entraînant un déclin de son caractère marginal et insolite (Demello, 2000 ; Hill, 1970 ; Rubin, 1995 ; Sanders et Vail, 2008 ; Tucker, 1981). Depuis les années 1990, les tatouages bénéficient d'une visibilité accrue dans l'espace public, les médias, les événements sportifs et musicaux, ainsi que sur les podiums de défilés de mode et, plus récemment, les réseaux sociaux (Nyssen, 2017, 14-15). L'intérêt pour la mise en scène de corps tatoués persiste tout de même et est notamment perceptible lors des conventions de tatouage. Durant ces rassemblements de praticiens, de passionnés et de curieux, qui émergent dans les années 1970^[9] et connaissent une expansion notable entre 1990 et 2000 (Demello, 2014, 138 ; Demello, 2000, 25-32), il est possible de déambuler à travers des allées garnies de stands dans lesquels des personnes se font marquer la chair. Les visiteurs peuvent également assister à des concours, organisés par catégories, où des participants défilent sur un podium, présentant leurs encrages devant un jury. Margo Demello décrit l'atmosphère de ces événements comme étant carnavalesque : « Tout est permis et les règles sociales conventionnelles ne sont pas respectées. Hommes et femmes se déshabillent en public, montrant non seulement leurs tatouages mais aussi leurs piercings, leurs strings et leurs poils pubiens. Ils s'huilent mutuellement le corps et des groupes d'hommes munis d'appareils photo (fixes et vidéo) suivent des femmes séduisantes dans l'enceinte de la convention. Les hommes sifflent les femmes qui défilent sur scène et les femmes crient des encouragements aux hommes pendant que ceux-ci se déshabillent » (2014, 140).

À partir des années 1970, le tatouage devient également objet d'expositions dans le cadre d'institutions muséales, de centres culturels, des galeries et des foires d'art. Dans ces lieux, la présentation de tatouages sur corps vivant est rare mais elle peut prendre la forme de personnes qui déambulent ou défilent dans un espace défini – par exemple au Baltimore Museum of Art (2008), au Petit Palais de Paris (2015) et au Museumwerf Vreeswijk de Nieuwegein (2023) – ou, dans une approche davantage contemplative, d'individus en position statique. L'illustration la plus marquante de ce phénomène est probablement l'œuvre tatouée de l'artiste belge Wim Delvoye, réalisée sur le dos d'un homme nommé Tim Steiner, et dont le contrat d'achat stipule qu'elle serait exposée trois semaines par an. Ainsi, lors de chaque exposition, Steiner se dénude et s'assied en présentant son dos au public. Pour passer le temps et se préserver des potentiels moqueries ou commentaires désobligeants, il a pris l'habitude d'écouter de la musique. L'exercice est effectivement contraignant, particulièrement lorsqu'il accepte des expositions de longue durée, comme

9. La première convention a été organisée par Dave Yerkuw et s'est déroulée à Houston en 1976 (Demello, 2014, 138).

celle au Museum of Old and New Art d'Hobart (2011) programmée sur quatre mois. Bien qu'il affirme n'avoir jamais regretté son choix de vie, Steiner a néanmoins confié s'être parfois senti très vulnérable et d'avoir eu l'impression d'être un « singe » ou un « clown » (Hyland, 2012 ; Ottavi, 2012). Un autre exemple probant de cette pratique a pu être observé à la galerie Riflemaker à Londres en 2014, où le dispositif scénographique prévoyait des encadrements pour y placer une jambe, un bras, une tête ou un corps entier (fig. 2).



Vue de l'exposition « The Human Gallery », Londres, Riflemaker Gallery, 2014. © Photo : Mikael Buck.

Ces cas mettent en lumière un mode de présentation optimal du tatouage, car ils permettent aux visiteurs de s'approcher et d'observer les dessins en trois dimensions et en mouvement. Il induit une proximité et un dynamisme qui mettent particulièrement en valeur les tatouages et rendent palpable la texture, la matérialité et la physicalité du support. Dans ces circonstances de monstration contemporaines, le consentement est naturellement présumé. Cette instrumentalisation et cette réification du corps, envisagé comme bien de consommation et réceptacle de pulsions scopiques, suscitent toutefois des interrogations quant à leurs potentielles conséquences. Ce traitement pourrait notamment poser problème au niveau légal, en termes de respect de la dignité humaine et de l'inviolabilité du corps humain. Le principe de dignité humaine interdit en effet tout acte réduisant un individu en un objet,

outil ou moyen au mépris de sa nature humaine (Mitaine, 2017, 116). Faute de définition juridique précise, cette notion pourrait toutefois être perçue comme le fondement d'un droit subjectif destiné à préserver la liberté et l'intégrité individuelle (Le Bois, 2014, 3). De ce fait, chacun serait juge de sa propre dignité.

Une dernière forme de présentation d'individus tatoués dans des lieux de monstration traditionnels se manifeste lorsque des tatouages sont réalisés en temps réel. Ces sessions de tatouages peuvent s'intégrer dans la programmation d'institutions muséales, dans le cadre d'expositions temporaires ou permanentes. Ainsi, lors de l'exposition *Pure Rubens* au Boijmans van Beuningen (10 décembre 2018), Lizer van Hattem a tatoué son interprétation d'une des œuvres de Peter Paul Rubens. De même, pour *The Poor Man's Rembrandt Project* à la Maison de Rembrandt d'Amsterdam (du 19 au 25 juin 2023), où les tatoueurs de l'enseigne Schiffmacher & Veldhoen proposaient des motifs inspirés du peintre néerlandais, avec des plages horaires réservables et des créneaux dédiés aux *walks-ins*. Ces événements sont pour ces musées une manière originale de revaloriser leurs collections et d'attirer un public varié.^[10] Dans d'autres cas, notamment dans le cadre d'expositions ayant pour thématique le tatouage, ces séances sont effectuées dans de véritables reconstitutions de salons.^[11] Ce mode de présentation *in situ*, évoquant les dioramas et les *period rooms*, favorise pleinement l'immersion du spectateur. Ainsi, il était possible de se faire encre par différents tatoueurs invités, avec ou sans réservation préalable, lors de l'exposition *Body Art* au Museum aan de Stroom d'Anvers en 2016^[12] ou des expositions *Tattoo* au Field Museum de Chicago en 2016^[13] et au Natural History Museum de

10. Parfois ces événements sont sans lien direct avec les expositions en cours ou les pièces du musée. Le Muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel (23 et 24 octobre 2021) et l'Aquarium Museum de Liège (7 et 8 octobre 2023) ont notamment invité des tatoueurs à proposer des motifs inspirés de l'océan dans l'objectif de récolter des fonds pour la préservation marine et la sensibilisation à la protection des écosystèmes.

11. La première institution à avoir présenté une reconstitution d'un studio de tatouage est le Museum of Folk Art de New York dans son exposition *Tattoo* (5 octobre 1971-28 novembre 1972) mais aucun tatouage ne pouvait y être effectué car la pratique était toujours illégale à l'époque (Knox, 1971).

12. Le MAS proposait d'une part un diorama d'un salon de tatouage des années 1950 et, d'autre part, un *tattoo shop* où les visiteurs pouvaient se faire tatouer à certaines heures de la journée ou sur rendez-vous. Les tatoueurs invités avaient créé des dessins sur base de la collection du musée. Parmi les tatoueurs se trouvaient : Joe Dynamite, Mr. Levinetto, MXW-tattoo, Jan Vanderroost, Vincent Hocquet (Beautiful Freak Tattoo), Jean « Crow » Corneille (Beautiful Freak Tattoo), Eva Mpatshi (Beautiful Freak Tattoo), Nina Bentein (Beautiful Freak Tattoo), Gypy Letienne (Beautiful Freak Tattoo) (MAS, 2016a ; MAS, 2016b).

13. La liste des tatoueurs invités comprend : Joel Molina (Chicago Tattoo), Lance Lloyd (Taylor Street Tattoo), Tine DeFiore (Black Oak Tattoo), Stephanie Brown (Butterfat Studios) et Zach

Los Angeles en 2017^[14]. Ces mises en scènes, impliquant des tatoueurs et ce type de décors, vont être également exploitées dans des contextes plus strictement artistiques. Des artistes tels que Ruth Marten, à la X^e Biennale de Paris en 1977 (qui était elle-même tatoueuse à l'époque) ; Wim Delvoye, avec son projet *Tattoo Shop* à Knokke et à Zurich en 2006 ; ou encore Michael Smith, avec *Not Quite_Underground* durant le *Skulptur Projekte Münster* de 2017, en sont des exemples remarquables. L'attention accordée au tatouage en tant que médium artistique depuis les années 1970 a par ailleurs conduit à l'émergence de projets, collectifs^[15] ou individuels^[16], où des tatouages sont exécutés en direct, devant un public, souvent avec la collaboration de tatoueurs professionnels. Dans ce milieu, c'est la dimension performative et expérimentale qui prévaut. Un aspect significatif de cette forme de monstration réside dans sa capacité à mettre en lumière un élément fondamental de l'expérience du tatouage : la douleur (Le Breton, 1995, 23 ; Le Breton, 2014, 32-34). Le processus implique effectivement qu'une ou plusieurs aiguilles traversent la couche supérieure de la peau, atteignant le derme, où l'encre ou le pigment est injecté. L'intensité de cette sensation peut varier selon l'emplacement du tatouage (certaines zones sont plus sensibles que d'autres), la durée de la séance, la technique du tatoueur et la tolérance individuelle. Bon nombre d'artistes font d'ailleurs appel à cette pratique à des fins d'expression de la souffrance symbolique et physique dans leur travail.

Enfin, un enjeu facilement remédiable du tatouage exécuté en direct réside dans le respect des normes d'hygiène. L'insertion d'aiguilles dans la peau peut engendrer divers risques pour la santé, notamment des infections, des allergies et la transmission de maladies, si ces normes d'hygiène ne sont pas suivies. Cependant, une stricte adhérence à des exigences sanitaires tout au long du processus, en ce compris l'usage d'aiguilles stériles, le port de gants à usage

Stuka (Deluxe Tattoo) (Field Museum, 2016).

14. Robert Atkinson et Small Paul (The Original True Tattoo) comptent parmi les tatoueurs invités. *Tattoo* est une exposition itinérante qui a été élaborée par le Musée du quai Branly - Jacques Chirac à Paris en 2014 sous le titre initial de *Tatoueurs, tatoués* (Natural History Museum of LA County, 2017).

15. Le projet *Chaim Soutine* (2004) rassemble notamment 31 artistes qui ont créé des dessins destinés à être tatoués sur des volontaires. Quelques motifs ont pu être encrés au Barbican Center de Londres et d'autres au studio de tatouage Happy Sailor, appartenant au tatoueur Barry Hogarth (Nyssen, 2023).

16. Par exemple : Dan Perjovschi avec *Romania* au Festival de performance Europe Zone East à Timișoara en 1993 ; Santiago Sierra avec *160 cm Line Tattooed on 4 People* à l'El Gallo Arte Contemporáneo de Salamanca en 2000 ; Reza Asung Afisina avec *An Easy Time With Parenthood* en 2008 ; Scott Campbell avec *Whole glory* à la Milk Gallery de New York en 2015 ; Dennis Tyfus avec *No Choice* en 2015 ; Didier Clain avec *The Tattoo Studio* à Cneai à Pantin en 2017 ; Marco Godinho avec *Forever Immigrant* à VT Artsalon à Taipei en 2018 ; Amanda Wachob avec *Sweetheart* au Whitney Museum Shop en 2018 ; etc.

unique, la désinfection de la zone cutanée à tatouer, ainsi que l'application de soins appropriés après l'encrage, permet de minimiser ces risques (SNAT, s. d.).

Dans les cas qui ont été examinés jusqu'à présent, qui relèvent de cette catégorie impliquant le « corps vivant tatoué », le défi principal réside dans le fait que la temporalité et le format de présentation des tatouages sont intrinsèquement plus limités, définis et restreints que ceux d'un objet inerte et inanimé. De fait, la mise en exposition de ces corps est relativement brève, s'étendant de quelques minutes à quelques heures à peine. La monstration en contexte institutionnel est généralement à caractère événementiel, non répétable, avec pour notable exception le cas de Tim Steiner.

LES RESTES HUMAINS TATOUÉS

Une autre caractéristique fondamentale d'un tatouage est que sa durée de vie est elle-aussi soumise à la finitude. Inextricablement lié à son porteur, il est destiné à disparaître au décès de ce dernier. Il existe toutefois des méthodes de préservation qui ont permis l'intégration de tatouages dans des collections et leur exposition ultérieure. Parmi les méthodes de conservation, on distingue d'une part les corps entiers ou les fragments corporels, préservés de façon naturelle ou délibérée, et d'autre part les morceaux de peaux prélevés intentionnellement.

Dans certaines conditions climatiques, comme les environnements arides et secs, les corps peuvent se dessécher avant que la décomposition ne commence, conduisant à une momification naturelle. Les températures glaciales et les environnements anaérobiques peuvent également empêcher la putréfaction en ralentissant l'activité microbienne (Aufderheide, 2003). La conservation délibérée nécessite de faire appel à différentes techniques tels que l'embaumement (Aufderheide, 2003 ; Quigley, 2006) ou, plus récemment, la plastination (Von Hagens, Tiedemann et Kriz, 1987 ; Walter, 2004). À titre d'exemples, citons d'abord le corps d'« Ötzi », conservé par le froid et découvert dans un glacier des Alpes italo-autrichiennes en 1991. Recouvert de 61 tatouages, il a été daté d'environ 3.250 av. J.-C., ce qui en fait le plus ancien humain tatoué connu à ce jour (Deter-Wolf, Robitaille, Krutak et Galliot, 2016). Depuis 1998, il repose au Musée archéologique du Haut-Adige à Bolzano dans un caisson où la température et l'humidité sont strictement contrôlées^[17]. Les visiteurs peuvent l'observer à travers une fenêtre de 40 cm x 30 cm (Museo archeologico dell'Alto Adige, s. d. a). Le corps

17. Le caisson est maintenu à une température constante de -6 degrés avec une humidité relative de 98 %. Pour préserver son humidité naturelle, la momie est régulièrement aspergée d'eau stérile.

naturellement momifié de « Ginger » a, quant à lui, été exhumé d'une tombe de l'époque prédynastique dans un désert proche de Gebelein, en Égypte. Il arbore un tatouage sur son bras gauche et est exposé au British Museum depuis 1899 (Friedman et al., 2018 ; Lodder, 2022, 25). Il y a aussi les têtes embaumées maories, appelées *mokomokais*, qui ont fait l'objet d'un commerce important au XIX^e siècle, après l'arrivée des Européens en Nouvelle-Zélande. Collectées par intérêt scientifique, attrait financier, curiosité et volonté de préserver des éléments menacés par l'influence des sociétés occidentales, bon nombre d'entre elles ont été vendues ou échangées et ont fini par être exposées dans des musées (Hole, 2006 ; Pegoraro, 2010, 188). Ce type de spécimens tatoués a l'avantage de laisser transparaître la structure porteuse de la peau, ce qui permet de maintenir la tridimensionnalité des tatouages et leur relation avec le corps. Le problème est qu'avec le temps leur peau tend à s'assombrir, parfois jusqu'à noircir totalement, rendant ainsi la lisibilité des motifs difficile, voire impossible. Matt Lodder écrit d'ailleurs au sujet de l'homme de Gebelein : « Seuls les plus assidus [l']auront observé suffisamment longtemps, ou attentivement, pour remarquer une petite tache verdâtre sur la partie supérieure de son bras droit, presque imperceptible à la lumière naturelle. Personne, pas même les dizaines de scientifiques et de conservateurs qui l'ont examiné de près, n'a jamais réalisé que cette tache était en fait un tatouage » (2022, 25). Il a fallu attendre 2018 pour que celui-ci soit révélé au moyen de photographies numériques infrarouges (Friedman et al.). Enfin, la découverte de restes anciens tatoués est plutôt rare.^[18] Ils se trouvent majoritairement dans des collections archéologiques et leur préservation nécessite des conditions de conservation exceptionnelles, raison pour laquelle ils sont si peu exposés (Deter-Wolf, 2023).

Il existe aussi, en seconde catégorie, des morceaux de peau tatouée sous forme de préparations sèches (tannées) ou humides (submergées dans une solution à base de formaldéhyde, d'allantoïne ou d'alcool). Contrairement aux méthodes précédentes, celles-ci assurent une conservation stable de la forme, des contours et des couleurs des tatouages. Elles induisent toutefois une certaine forme de dématérialisation et d'abstraction du support dans la mesure où il devient souvent ardu de déterminer à quelle partie du corps le fragment de peau préservé était originellement rattaché (Kumschick, 2021,

18. L'archéologue américain Aaron Deter-Wolf a mis en place une base de données sur les momies humaines tatouées conservées dans des archives archéologiques. Elle est mise à jour régulièrement (la dernière date de mai 2023 : <https://arcg.is/0LS89e0>). À ce jour, cette base de données ne contient toutefois pas encore « d'exemples historiques de peaux tatouées délibérément conservées provenant de collections européennes et japonaises (comme l'exemple vu ici de la Wellcome Collection), de momies non publiées provenant de collections privées et institutionnelles, ou d'individus exposés dans des musées mais non discutés dans les sources archéologiques ».

70). Ces préparations datent pour la plupart des XIX^e et XX^e siècles, époques où le tatouage était perçu comme symptôme de pathologie et de déviance sociale^[19] ou encore comme relique de comportements humains (Lacassagne, 1881 ; Lombroso, 1887 ; Schönfeld, 1960). Elles étaient collectées en tant que curiosités médicales et anthropologiques à des fins scientifiques et didactiques mais aussi pour leur esthétique^[20]. Elles sont aujourd'hui pour la plupart conservées, et plus rarement montrées au public, dans des institutions muséales ou universitaires. Il est difficile de retracer l'origine de la majorité d'entre elles, mais il est probable qu'elles aient été obtenues dans des conditions qui paraissent aujourd'hui moralement répréhensibles : récupérées lors des dissections publiques ou privées sur des corps anonymes, de personnes racisées, de criminels et d'individus issus des classes ouvrières défavorisées (Angel, 2012, 29 et 31 ; Jelinski, 2022, 77 ; Quétel, 2016, 114 ; Sappol, 2002, 91). De nos jours, ces « objets » soulèvent des enjeux éthiques et juridiques en matière de gestion, d'accès et d'exposition. Ainsi, en 2018, cinq fragments de peaux tatouées ont été enlevés de l'exposition *Sortir de sa réserve. 400 objets d'émotions* au musée de la Civilisation à Québec. Cette action faisait suite à la requête d'un chercheur canadien, Jamie Jelinski, qui avait sollicité le musée pour obtenir des informations relatives à leur provenance. Le refus du musée de répondre à cette demande et les tentatives ultérieures de dissimulation témoignent de l'embarras suscité, qui trouve son origine dans la provenance de ces morceaux de peau, issus des corps de victimes d'homicides (Jelinski, 2021 ; Jelinski, 2022). Il est également intéressant de revenir sur le cas des *mokomokais*. Obtenues dans des circonstances coloniales contestables, avant de parvenir dans des collections publiques, elles ont fait l'objet d'une requête du musée national néo-zélandais Te Papa Tongarewa, formulée depuis 1992, de voir revenir l'ensemble des dépouilles maories dispersées dans le monde. En France, le principe d'inaliénabilité^[21] a été opposé à ces demandes de restitutions des têtes et il a fallu attendre 2010 pour que le Parlement adopte une loi l'autorisant^[22] (Clavandier, 2019, 81 ; Noual, 2021, 77-78). Ces exemples de collections de restes humains génèrent malaise et indignation. Elles sont le reflet de dynamiques de domination

19. Durant l'Exposition Internationale Urbaine de Lyon (1914), la collection de tatouages et les statistiques criminelles du docteur Lacassagne étaient notamment présentées dans la section XXXVII, dédiée aux Laboratoires de police (Lyon Exposition, 1914).

20. C'est le cas notamment de la collection du docteur Masaichi Fukushi (1878-1956) qui comprend 105 peaux et est exposée au Musée de Médecine de l'Université de Tokyo. L'exposition n'est pas accessible au public et les visites sont exceptionnelles. Ces pièces ont été léguées par leurs propriétaires en toute connaissance de cause. Ils souhaitaient, tout comme le Dr Fukushi, que les « œuvres » perdurent après leur décès (Quigley, 2006, 152-153).

21. Article 457-5 du Code du patrimoine français.

22. Loi n° 2010-501 du 18 mai 2010.

et leur exposition met alors en lumière les inégalités profondes dans le traitement accordé à certains restes humains (Pegoraro, 2010, 198 ; Jelinski, 2022). En milieu muséal, de tels objets remettent en question les normes traditionnelles d'exposition, interrogeant les limites de ce qui est considéré comme convenable ou acceptable à montrer au public (Éloy, 2011, 55). Face à cela, plusieurs institutions ont été incitées à élaborer des directives ou des recommandations sur leur utilisation. Depuis 1986, le Code de Déontologie de l'ICOM (International Council Museum) les classe d'ailleurs comme « objets sensibles » qui devraient être traités avec respect et présentés avec tact (Cadot, 2007, 12). Leur exposition est déconseillée et n'est recommandée que si elle revêt une importance spécifique et essentielle pour le musée, et si leur contribution au discours est irremplaçable^[23]. Sur le plan juridique, la définition du cadavre est ambiguë. Selon la sociologue Gaëlle Clavandier, il est perçu à la fois comme « chose *sacrée* ou chose *extra-ordinaire*, chose *digne de respect*, *demi-personnalité*, *personne défunte* » (2019, 81). Néanmoins, en dépit de ce flou conceptuel, la législation française^[24] établit fermement que la dignité due au corps humain persiste post-mortem, stipulant que les restes des défunts doivent être traités avec considération, dignité et décence.

Un dernier enjeu de l'exposition des restes humains tatoués se situe dans leur rapport à la mort, qui peut fortement impacter le spectateur. En tant que reliques humaines, à la fois intrigantes et repoussantes, elles ont le pouvoir d'évoquer l'existence antérieure de ces êtres. Leur exposition confronte également les visiteurs à leur propre corporalité et à leur propre finitude (Cadot, 2007, 87-89 ; Kumshick, 2021, 71-73 ; Nyssen, 2017, 92). En analysant le livre d'or de l'exposition itinérante *Körperwelten/Body Worlds* (Londres, 2002), le sociologue Tony Walter relève en effet que ce qui troublait le plus les visiteurs face aux corps plastinés de Gunther von Hagens étaient, entre autres, ce qu'il appelle les traces résiduelles de « surface », tels que les tatouages, les poils et le maquillage, qui symbolisent profondément l'identité humaine (Walter, 2004, 620-621).

Compte tenu des difficultés et sensibilités liées à l'exposition des corps tatoués, vivants ou morts, d'autres méthodes peuvent être envisagées : soit reconnaître et valoriser la nature éphémère du tatouage à travers des traces et des objets résiduels qui subsistent en dehors du corps, ou par le biais de répliques humaines tridimensionnelles ; soit avoir recours à des supports différents de la peau humaine pour y appliquer des tatouages.

23. Article 2.7 du *Guidance for the Care of Human Remains in Museum* (DCMS, 2005, Art 2.7, 20).

24. Article 16-1-1 du Code civil (Clavandier, 2019, 80-81).

LES ALTERNATIVES À LA PEAU HUMAINE

LES OBJETS-TÉMOINS

La première stratégie pour éviter les problématiques d'exposition des corps tatoués implique de se tourner vers des objets et des documents relatifs à la pratique du tatouage pour en illustrer et en documenter l'existence. Par cette approche, on entre dans le domaine de la trace avec ces objets-témoins qui sont porteurs d'informations (visuelles ou/et écrites) et à travers lesquelles l'histoire du tatouage se révèle (fig. 3).



Vue de l'exposition « Tattoo », Winterthur, Gewerbemuseum, 2013. © Gewerbemuseum Winterthur, Switzerland ; Photo : Michael Lio.

Il y a d'abord les objets directement issus de la pratique tels que des outils et machines à tatouer (des aiguilles simples aux dermographes à bobines et à moteur rotatif), encres, pigments et solvants mais aussi des planches de flashes^[25], stencils, esquisses, dessins et peintures de tatoueurs. Ces derniers éléments, témoignant du processus de planification et de création d'un tatouage, occupent une place prépondérante en tant qu'expôts et se voient

25. Une planche de flash consiste en une série de dessins ou de motifs de tatouage préconçus que les tatoueurs exposent généralement dans leurs studios. Ils servent souvent de source d'inspiration pour les clients et peuvent être choisis tels quels ou modifiés.

de plus en plus régulièrement assignés une valeur esthétique ou/et artistique. Les planches de flashes, en particulier, sont fréquemment mises en avant lors d'expositions. Certaines leurs sont même entièrement dédiées comme *Flash from the Past. Classic American Tattoo Designs. 1890-1965* au Hertzberg Circus Museum de San Antonio (1994) et *Pierced Hearts and True Love. A Century of Drawings for Tattoos* au Drawing Center de New York (1995). Il y a ensuite les objets qui ont accompagné et entouré les tatoueurs et tatoués, tels que des affiches et bannières publicitaires, flyers d'événements, panneaux et enseignes de shop, cartes de visites, badges et patches ou encore des certificats de divers clubs, sociétés, guildes et associations de tatoueurs. Les œuvres d'art et artefacts culturels – comme des peintures, gravures, illustrations et sculptures ainsi que des jouets ou figurines – représentant des personnes tatouées peuvent également être classés dans cette catégorie ; de même que tous les documents écrits – correspondance, ouvrages, magazines, coupures de presse, dépliants, etc. – qui constituent des archives précieuses. Enfin, il y a les photographies et les captations filmiques et vidéographiques qui font partie des moyens médiatiques les plus couramment utilisés pour documenter et présenter les tatouages (Kumschick, 2021, 122). Comme l'énonçait André Bazin, « l'existence de l'objet photographié participe [...] de l'existence du modèle comme une empreinte digitale » (1945, 16). La nature à priori objective et authentique de la photographie lui confère une puissante crédibilité comme objet-témoin, qui est décuplée dans le cas du film par l'enregistrement mécanique du mouvement (Bazin, 1945, 13 ; Bredekamp, 2015, 176 ; Didi-Huberman, 2003, 93).

Ces objets-témoins recouvrent donc un très large éventail de choses dont la grande majorité se trouve entre les mains de collectionneurs privés. Les tatoueurs ont été les premiers à manifester un intérêt pour ces objets, cherchant à les valoriser dans des lieux que certains revendiquent comme musées (Demello, 2014, 742-743 ; Lodder, 2016, xiv ; Nyssen, 2017, 65-67 et 160). Ces espaces se trouvent souvent dans le même bâtiment que le studio de tatouage, voire dans la même pièce. C'est sur ce modèle que le premier « musée » dédié au tatouage est créé par Lyle Tuttle à San Francisco en 1974. Un grand nombre de tatoueurs ont suivi son exemple aux États-Unis, et ailleurs dans le monde, donnant lieu à quelques initiatives sérieuses et remarquables telles que le musée d'Horiyoshi III, créé en 2000 sur deux étages d'une maison d'Yokohama, et celui d'Hanky Panky, qui s'est matérialisé en 2011 dans un bâtiment d'Amsterdam d'une superficie d'environ 1000 m² (Demello, 2014, 330 et 20 ; Nyssen, 2017, 65-67). Ce sont ces mêmes collections privées qui fournissent le contenu des expositions consacrées au tatouage.

La monstration de ces témoignages matériels et visuels ne soulève pas de problématique en soi, bien qu'il faille relever le fait que leur accessibilité

diminue forcément à mesure que l'on remonte le fil du temps. La mise en exposition de ces nombreux substituts, directement issus de la pratique ou qui la représente, ne permet également pas d'expérimenter les qualités plastiques du tatouage, ses aspects tangibles, physiques et sensoriels. Au mieux, ils permettent une perception fragmentée du corps, qui est partielle ou momentanée (Kumschick, 2021, 61-62). Une méthode alternative de présentation du tatouage pouvant palier à cela consiste en la reproduction tridimensionnelle de personnes tatouées.

LES REPRODUCTIONS TRIDIMENSIONNELLES

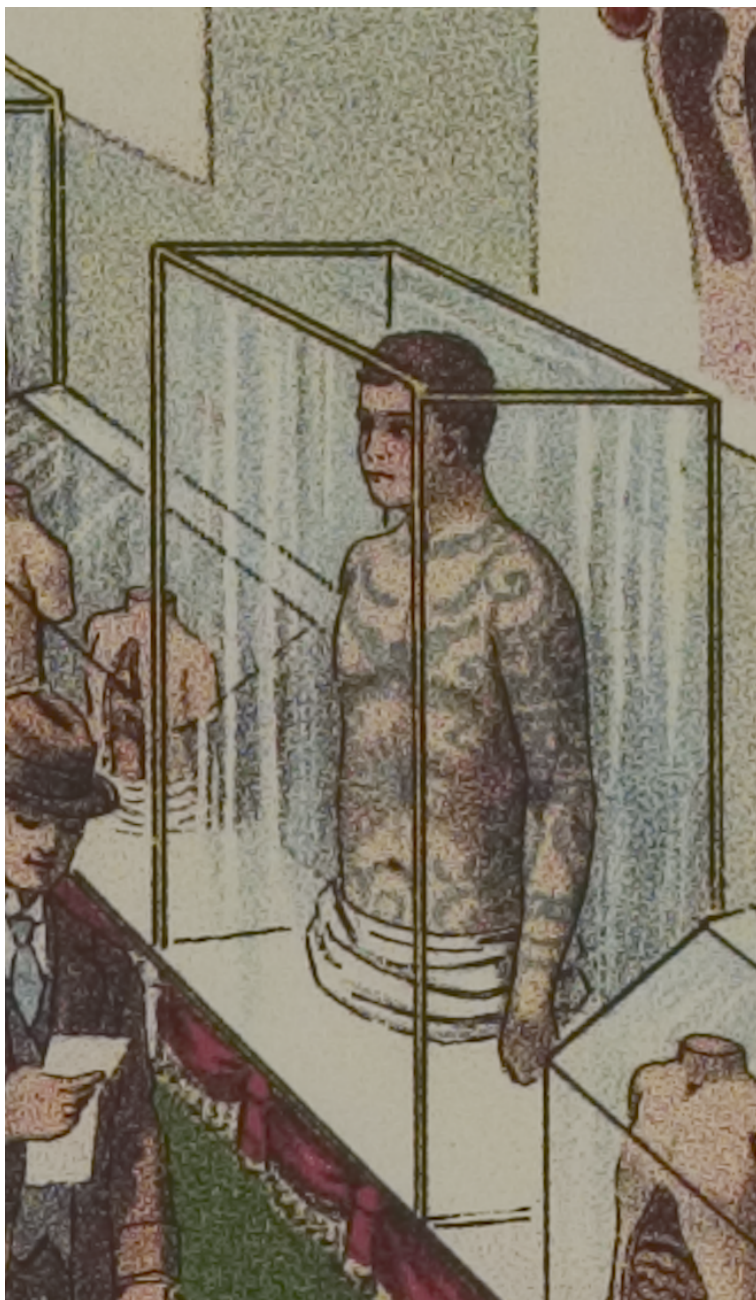
La quête de représentations hautement fidèles et réalistes des corps à des fins de monstration n'est pas nouvelle. Historiquement, les modèles anatomiques et les figures moulées en cire – particulièrement populaires à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle – en sont sans doute l'une des formes les plus répandues et les plus abouties. Initialement conçus comme outils pédagogiques et scientifiques, ils ont également trouvé leur place comme objets de contemplation dans des cabinets de cire itinérants et des musées de médecine (Lemire, 1997 ; Pirson, 2009, 33 et 163 ; Sandberg, 2002, 18-26). Dans ces circonstances, aucune effigie, aucun moulage ni mannequin de personne tatouée n'aurait été réalisé (Kumschick, 2021, 73) ou, du moins, n'aurait subsisté. Ce genre d'exposition, ayant également des visées commerciales et sensationnelles, présentaient en outre des corps considérés comme monstrueux et étranges (Stead, 2004, 274-275 ; Pirson, 183-187). L'affiche *Tentoonstelling « De Mensch »* [Exposition « L'Homme »] illustre notamment un cabinet de cires anatomiques où apparaissent, aux côtés des préparations médicales, des cas tératologiques, des têtes d'indigènes, ainsi qu'un avaleur de sabre et ce qui pourrait être un homme tatoué (fig. 4).

Depuis lors, de nombreuses célébrités contemporaines tatouées ont trouvé leur place sous forme de statues de cire dans des établissements privés, tels que les musées Grévin et Tussauds. Ces lieux, étant de véritables attractions touristiques, offrent aux visiteurs la chance de « rencontrer » leurs idoles et de se prendre en photo avec elles.

Avec l'avènement des technologies de modélisation 3D conjuguées à des matériaux alternatifs, il est désormais aussi possible de reproduire des figures historiques d'un réalisme impressionnant. C'est le cas de la momie d'Ötzi qui, en 2016, au moyen de CT-scans et d'une imprimante 3D, a pu être reproduite en trois modèles de résine recouverts d'agile et peints par le paléo-artiste Gary Staab. Une de ces reproductions fait l'objet d'une exposition itinérante aux États-Unis tandis que les deux autres se trouvent au DNA Learning Center de New York (Museo archeologico dell'Alto Adige, 2016). En 2011, Ötzi a également fait l'objet d'une modélisation grandeur nature par les artistes



Adolf Friedländer, « Tentoonstelling "De Mensch" : Tentoonstelling anatomie van de mens », 1923. © Universiteit van Amsterdam, Theatercollectie Allard Pierson.



néerlandais Adrie et Alfons Kennis. S'appuyant sur une stéréolithographie du crâne et des images tomographiques informatisées puis en utilisant du silicone, de la résine synthétique, des pigments et de vrais cheveux, ils ont tenté de capturer l'apparence d'Ötzi telle qu'elle aurait pu être de son vivant (Museo archeologico dell'Alto Adige, s. d. b). Un second exemple de ce genre de modélisation serait le buste d'une guerrière scythe, réalisé par le taxidermiste suisse Marcel Nyffenegger sur la base d'un squelette découvert dans les montagnes de l'Altai^[26]. Le tatouage apposé sur son épaule provient en réalité des restes partiellement momifiés d'une autre femme de la même région, surnommée la « princesse de l'Altai », datant du V^e siècle av. J.-C (Nyffenegger, s. d.). Ce choix de l'artiste a conduit à des erreurs d'identification dans plusieurs sources et articles de presse (Nyffenegger, 2015), démontrant qu'une part d'interprétation plus ou moins grande est toujours présente dans de telles reconstitutions et soulignant la nécessité de les aborder avec discernement et prudence.

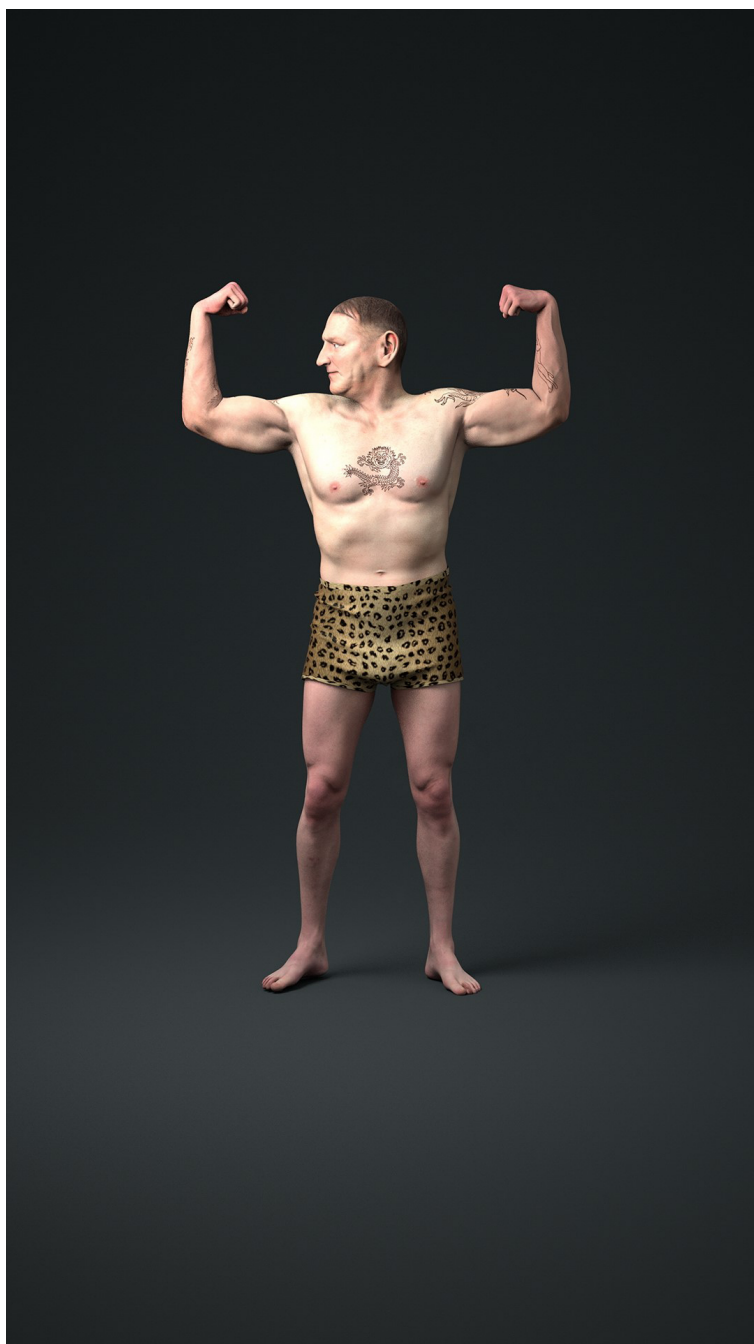
La mise en exposition du tatouage pourrait aussi être potentiellement enrichie par des reconstitutions numériques en trois dimensions, présentées sur tablettes tactiles et écrans. Ces reconstitutions – à l'image de celle du roi tatoué Frédéric IX (1899-1972), réalisée pour le site internet de l'entreprise de radio-télévision publique danoise DR sur base de photographies et films d'époque (DR Ung Digital et DR Viden, s. d.) – participeraient à une tentative de prolongement du vivant tout en offrant une expérience sensorielle et interactive aux visiteurs (fig. 5).

Mais ce type de reproductions digitalisées comportent également une marge d'approximation variable ainsi qu'un potentiel effet de distanciation dû à la médiation de l'écran (Baudet et Meyer, 2019 ; Belaën, 2005). Complètement détachés de ces préoccupations liées au réalisme, des artistes se sont aussi emparés de ces nouvelles technologies pour présenter des tatouages. Dans l'exposition *Shifting Skin* (Wyndham Cultural Centre, 2014), l'Australienne Alisson Bennett affiche des scans de peaux tatouées pouvant être « activées » au moyen d'une application. En tenant l'appareil devant l'œuvre, une projection tridimensionnelle abstraite de l'impression émerge, donnant l'illusion que l'image se détache du mur (Evans, 2014). Une autre initiative méritant d'être mentionnée est l'exposition en ligne *Skin Garden*^[27], inaugurée en 2021. Au sein de celle-ci, la salle numérique *Walk-ins Welcome*^[28] met en

26. Il s'agit d'une commande du musée historique du Palatinat à Spire, en Allemagne, pour l'exposition *Amazonen – Geheimnisvolle Kriegerinnen* en 2010 (Historischen Museum der Pfalz, 2010 ; Nyffenegger, s. d.).

27. Visible sur le site : <https://newart.city/show/skingarden>.

28. Visitable sur le site : <https://newart.city/show/walkinswelcome>.



Reconstitution numérique du roi Frédéric IX (1899-1972) réalisée pour le site internet de l'entreprise de radio-télévision publique danoise DR, 2019. © DR Ung Digital et DR Viden ; Søren Dalager Ditlevsen.

avant des créations de tatoueurs incorporées à un dispositif sculptural, sonore et immersif, conçu à l'aide de supports numériques (modélisation 3D, réalité virtuelle et peinture numérique)^[29].

Les différentes techniques évoquées dans cette section ont la capacité de préserver, immortaliser et affranchir le corps de ses contraintes temporelles et spatiales. Considérées comme empreinte corporelle d'un être disparu, elles confèrent une sensation de présence saisissante. Elles offrent une solution idéale pour remplacer les corps de personnes défuntes, dont la dépouille n'existe plus ou n'est pas présentable en raison de sa fragilité, mais elles restent l'illusion d'une restitution fidèle en ce qu'elles ne sont que les reflets du monde tangible. Dépendantes de l'état des dépouilles originales ou de l'accessibilité des données, et façonnées par l'interprétation et l'imagination humaine, elles peuvent parfois donner lieu à des représentations inexacts (Kumschick, 2021, 77).

LES PEaux SYNTHÉTIQUES, ANIMALES ET VÉGÉTALES

Afin d'éviter de marquer de façon indélébile des dessins de piètre qualité sur la peau de clients, les apprentis tatoueurs s'exercent généralement sur eux-mêmes ou sur des collègues bienveillants. Beaucoup font preuve d'ingéniosité et de créativité en choisissant d'autres types de support : du cuir animal, des peaux de cochon fraîches, des carcasses de poulet mais aussi des agrumes, du melon, des bananes, des patates ou encore des assiettes en carton (Sanders et Vail, 2008, 72-73 ; Pete, 2021). Les fruits, malgré leur coût modique et leur accessibilité, ont une apparence très éloignée de l'épiderme humain et se détériorent rapidement, ce qui n'est pas idéal pour une exposition. La peau porcine, bien qu'elle puisse aussi être sujette à la décomposition, est la plus souvent privilégiée pour sa remarquable similitude avec la texture de la peau humaine. Dans un contexte de monstration artistique, c'est l'artiste belge Wim Delvoye qui a le plus exploité cette forme avec les nombreux cochons issus de l'*Art Farm* (2003-2010) qu'il a exposé, tantôt vivants, tantôt naturalisés en trophées de chasse, montés sur des cadres ou empaillés (Delvoye, 2007). Mais ils n'étaient pas les premiers suidés tatoués et d'autres ont suivis, tels que les cochons ailés (1976 et 1984)^[30] de l'Américain Andy Feehan ; les pieds en bocal intitulés *Piggy Piggy Watch your Feet* (fig. 6, 2010-2012) de la tatoueuse belge Sandrine van Heuven (Roselle et Cnudde, 2013, 84-87) ou la série *As it Pleased the Lord* (2016) de Scott Campbell qui consiste en des peaux tatouées, cousues entre elles comme un « *patchwork* » de motifs, encadrées dans du verre

29. Cette salle numérique est le fruit d'une collaboration entre des artistes américains – Lady Bambs (pour l'espace), Alex Shilt (pour la sculpture) et Sammie Veeler (pour le son) – et quatre tatoueurs pour les motifs : Hyodomachin (Corée), Lv Dian (Chine), Ilia Zarkov (Russie) et Pang (États-Unis) (Output Field, 2021).

30. Il a également tatoué deux chiens sans poils entre 1977 et 1982 (Feehan, 2002).



Sandrine van Heuven, « Piggy Piggy Watch your Feet » (pieds de cochons tatoués, formol et bocaux, 2010-2012), dans le cadre de l'exposition « Épidermiques #2 », Lille, Maison Folie Wazemmes, 2013. © Association Kraft ; Photo : Yves Bercez.

et du métal avec un produit conservateur à l'intérieur. L'exploitation animale à ces fins peut en conséquence engendrer des polémiques et des scandales liés aux enjeux de maltraitance et de cruauté^[31].

Il existe enfin des peaux et des membres synthétiques, réalisés sur empreintes, qui permettent l'application de motifs au moyen de dermographes. Généralement à destination des tatoueurs en apprentissage, les peaux synthétiques, en silicone ou en latex, sont aujourd'hui accessibles aisément sur internet à des formes, des tailles, des qualités et des prix variables. Les membres semblent être une option de plus en plus populaire pour présenter le travail de tatoueurs contemporains (Nyssen, 2017, 93 ; Kumschick, 2021, 77), comme en témoignent entre autres : les cinq bras en élastomère de Guy le Tatoueur présentés pour la première fois à la galerie parisienne Gimpel & Müller en 2010 (fig. 7) ; les huit mains en latex^[32] des expositions *Épidermiques* à Béthune (2012), *Épidermiques #2* à Lille (2013) et *Encres Marines* à Coudekerque-Branche (2013) ; les treize fragments de corps commandés pour l'exposition *Tatoueurs, Tatoués* au Musée du Quai Branly en 2014 (Anne & Julien, Galliot et Bagot, 2014, 238-240) ; et les « 100 mains » recouvrant un mur de l'exposition *Tattoo. British Tattoo Art Revealed* au National Maritime Museum de Cornouailles en 2017 (Snape, 2017, 24-29).

Mais même si ces options synthétiques sont conçues pour imiter la texture de la peau humaine, elles ne reproduiront jamais parfaitement son élasticité et sa souplesse car elles n'ont simplement pas la même plasticité.

Tous ces matériaux présentent en tout cas l'avantage de ne pas être intrinsèquement liés au corps d'un individu. Ils confèrent aux tatoueurs une liberté d'expression accrue, les affranchissant des desideratas de leur clientèle (Nyssen, 2017, 95-103). Ils offrent l'opportunité à certains tatoueurs et artistes de réaliser des pièces autonomes, clairement conçues pour un

31. Delvoye avait d'ailleurs décidé de réaliser les tatouages en Chine, où la législation sur la protection animale est plus laxiste. Ces projets ont été fortement critiqués et décriés, notamment par l'association 30 Millions d'Amis (Fondation 30 Millions d'Amis, 2010). En France, l'article 515-14 de la loi du 16 février 2015, reconnaît que « les animaux sont des êtres vivants doués de sensibilité. Sous réserve des lois qui les protègent, les animaux sont soumis au régime des biens ». Des répressions existent mais elles ne s'appliquent toutefois qu'aux animaux domestiques, apprivoisés ou en captivité (Andrieu, 2016, 83).

32. Ces mains ont été réalisées par Camille Bertin. Elle a déposé une demande de brevet pour son invention en 2010 : « La présente invention concerne une pièce anatomique à peau artificielle, apte à être piquée avec des aiguilles de tatouage, qui comporte une couche externe translucide simulant la texture et la consistance de l'épiderme de la peau humaine, et une sous-couche translucide, qui est directement en contact avec la couche externe, et qui simule la consistance du derme et de l'hypoderme de la peau humaine, ladite sous-couche étant plus épaisse et plus molle que la couche externe, une aiguille de tatouage pouvant traverser la couche externe jusque dans la sous-couche. » (Bertin, 2010, 1).



Guy Le Tatoer, Sans titre (bras tatoués en élastomère, caisses en bois, moulures et velours, 84 x 40 x 22 cm, 2010), dans le cadre de l'exposition « Guy Le Tatoer & JR Morte », Paris, Galerie Gimpel & Müller, 2010. © Galerie Gimpel & Müller ; Photo : Gabriel Müller.

dispositif expographique, présentables dans des vitrines ou sur des cimaises. Ces démarches permettent aussi au spectateur de ne s'attacher qu'au dessin et à la technique, sans être confronté aux problématiques inhérentes à la nature du support originel.

CONCLUSION

L'analyse du tatouage comme expôt permet de mettre en perspective l'évolution de sa présentation publique et de sa perception au fil du temps. Elle révèle la grande variété des lieux investis et des formes de monstration employées – allant du corps tatoué, vivant ou mort, aux nombreux d'objets et moyens qui servent d'alternatives à la peau humaine. Chacune de ces modalités d'exposition présente ses propres défis et enjeux à prendre en considération.

La nature du tatouage est déterminante et contraignante à bien des égards. Son support d'origine, le corps humain, est l'espace où il prend tout son sens. C'est sur ce terrain vivant qu'il est créé, qu'il évolue et interagit avec son environnement. Mais, face à la difficulté générale d'inclure des corps dans un espace d'exposition, il semble essentiel de réfléchir aux implications en termes de consentement et de respect de la personne. Il convient également de

s'interroger sur la pertinence de l'inclusion de restes humains, sur la manière formelle de les présenter et sur la nécessité de les contextualiser en clarifiant, autant que possible, leur provenance (Kumschick, 2021, 72 ; Pegoraro, 2010, 198). Face au caractère éphémère et à la labilité de la pratique, il est nécessaire d'adopter une démarche créative et d'explorer diverses stratégies de présentation et de visualisation. L'ensemble des alternatives à la peau humaine pallient les problèmes inhérents à la monstration de cette pratique et fournissent un apport documentaire, historique, parfois même artistique, d'une grande richesse pour les spectateurs. Toutefois, à l'instar des arts vivants et performatifs (théâtre, danse, musique, etc.), ces substitutions ne peuvent capturer que des fragments ou des aspects de la pratique originale, perdant ainsi une partie de son essence et son authenticité.

BIBLIOGRAPHIE

(1994), *Flash from the Past. Classic American Tattoo Designs, 1890-1965* [cat. exp.]. San Antonio : Herzberg Circus Collection & Museum.

Andrieu É., (2016), Les animaux tombés dans l'art et saisis par le droit, *Ligeia*, 145-148, 82-87. <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2016-1-page-82.htm>

Angel G., (2012), The Tattoo Collectors. Inscribing Criminality in Nineteenth Century France, *Bildwelten des Wissens. Präparate*, 9(1), 29-38.

Angel G., (2013a, 27 mai), Tattoos That Repel Venomous Creatures! The Tragic Tale of Prince Giolo, *UCL*. <https://blogs.ucl.ac.uk/researchers-in-museums/2013/05/27/the-tragic-tale-of-prince-giolo/>.

Angel G., (2013b), *In the Skin. An Ethnographic-Historical Approach to a Museum Collection of Preserved Tattoos* [thèse de doctorat, Université College London].

Aufderheide A. C., (2003), *The Scientific Study of Mummies*. New York : Cambridge University Press.

Bancel N., (2014), Et la race devint spectacle. Généalogie du zoo humain en Europe et aux États-Unis (1842-1913). Dans Bancel N., David Th. et Thomas D., *L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, 315-330. Paris : La Découverte.

Barnes G., (2006), Curiosity, Wonder, and William Dampier's Painted Prince, *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 6(1), 31-50. <http://www.jstor.org/stable/40339561>.

Baudet M. et Meyer M., (2019, 15 janvier), Muséifier le vivant, *Techniques & Culture* [en ligne], Varia, 1-14. <https://doi.org/10.4000/tc.9287>

Bazin A., (1945), Ontologie de l'image photographique. Dans Bazin A., (1985), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 9-18. Paris : Éditions du Cerf.

Belaën F., (2005), L'immersion dans les musées de science. Médiation ou séduction ?, *Culture & Musées*, 5, 91-110.

Bennett A., (s. d.), *Portfolio et Abridged Curriculum Vitae, Absculpts* [site de l'artiste]. <https://www.absculpts.art/>

Bertin C., (2010, 26 mars), *Demande de brevet invention FR2958066A1*. Paris : Institut National de la Propriété Industrielle. <https://patents.google.com/patent/FR2958066A1/fr>

Blanchard P., Boëtsch G. et Snoep N. J., (2011), *Exhibitions. L'invention du sauvage* [cat. exp.]. Paris : Actes Sud.

Boëtsch G. et Blanchard P., (2014), Du cabinet de curiosité à la « Vénus hottentote » : la longue histoire des exhibitions humaines. Dans Bancel N., David Th. et Thomas D., *L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris : La Découverte, 205-215.

Bogdan R., (2013), *La Fabrique des monstres. Les États-Unis et le Freak Show. 1840-1940*. Paris : Alma.

Bogdan R., (2014), Race, forains, handicap et phénomènes de foire. Dans Bancel N., David Th. et Thomas D., *L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, 217-231. Paris : La Découverte.

Bredenkamp H., (2015), *Théorie de l'acte d'image*. Paris : La Découverte.

Cadot L., (2009), *En chair et en os : le cadavre au musée. Valeurs, statuts et enjeux de la conservation des dépouilles humaines patrimonialisées*. Paris : École du Louvre.

Campbell S., (s. d.), *As it Pleased the Lord, Scott Campbell Studio* [site de l'artiste]. <http://www.scottcampbellstudio.com/as-it-pleased-the-lord-1>

Clavandier G., (2019), De nouvelles normes à l'égard des restes humains anciens : de la réification à la personnalisation ?, *Revue canadienne de bioéthique*, 2(3), 79-87. <https://doi.org/10.7202/1066465ar>

DCMS (2005), *Guidance for the Care of Human Remains in Museum*. Londres : DCMS. <https://www.gov.uk/government/publications/guidance-for-the-care-of-human-remains-in-museums>

Delvoye W., (2007), *Art Farming. 1997-2006*. Gand : Rectapublishers.

Demello M., (2000), *Bodies of Inscription. A Cultural History of the Modern Tattoo Community*. Durham : Duke University Press.

Demello M., (2014), *Inked. Tattoos and Body Art around the World*, vol. 1. Santa Barbara : ABC-CLIO.

Desvallées A., (1998), Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition. Dans de Bary M.-O. et Tobelem J.-M., *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, 205-251. Biarritz : Séguier.

Deter-Wolf A, Robitaille B, Krutak L. et Galliot S., (2016), The World's Oldest Tattoos, *Journal of Archaeological Science*, 5, 19-24. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2015.11.007>

Deter-Wolf A., (2023, 2 mai), *Tattooed Human Mummies Database, Version 6.0* [base de données]. Figshare. <https://dx.doi.org/10.6084/m9.figshare.5738439>

Deter-Wolf A., (2023) *Tattooed Human Mummies* [ArcGIS story map]. <https://arcgis.com/arcgis/storymapjs/0LS89e0>

Dias N., (1998), The visibility of difference. Dans Macdonald Sh., *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, 36-52. Londres et New York : Routledge.

Didi-Huberman G., (2003), *Images malgré tout*. Paris : Minuit.

DR Ung Digital et DR Viden, (s. d.), The tattoos of the King – recreated, *DR.DK* [en ligne]. <https://www.dr.dk/historie/webfeature/frederik-9-tattooouk>

Éloy C., (2011), De l'art d'accommoder les restes. Aux limites de l'exposition ?, *Vie des Musées*, 23.

Evans M., (2014), *Shifting Skin By Alison Bennett* [cat. exp.]. Wyndham : Wyndham Art Gallery. <https://msalisonbennett.files.wordpress.com/2014/07/exhibitions-2014-shifting-skin-catalogue-2014-9-2-a824439.pdf>

Feehan A., (2002), Andy Feehan. Tattooed Pigs and Hairless Dogs, *Andrew Feehan* [site de l'artiste]. <https://andrewfeehan.com/51-2/>

Fenske M., (2007), *Tattoos in American Visual Culture*. New York : Springer.

Field Museum, (2016), Get a tattoo at The Field Museum's new tattoo shop. (For real.), *Field Museum* [dossier de presse]. <https://www.fieldmuseum.org/about/press/get-tattoo-field-museums-new-tattoo-shop-real>

Fondation 30 Millions d'Amis, (2010), Exposition. L'objet du scandale, *30 Millions d'Amis*. <https://www.30millionsdamis.fr/actualites/article/1674-exposition-objet-du-scandale/>

Friedman R., Antoine D., Talamo S, Reimer P. J., Taylor J. H., Wills B. et Mannino M. A., (2018), Natural mummies from Predynastic Egypt reveal the world's earliest figural tattoos, *Journal of Archaeological Science*, 92, 116-125. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2018.02.002>

Gonseth M.-O., (2000), L'illusion muséale. Dans Gonseth M.-O., Hainard J. et Kaehr R., *La Grande illusion*, 155-164, Neuchâtel : Musée d'ethnographie.

Hardy E. et Demello M. (eds), (1995), *Pierced Hearts and True Love. A Century of Drawings for Tattoos* [cat. exp.]. New York : Drawing Center.

Hardy L., (2016), *Tattoo. An Illustrated Miscellany*. Londres : Robinson.

Hill A., (1970, 1^{er} octobre), Tattoo Renaissance, *The Rolling Stones*, 38-39.

Historischen Museum der Pfalz, (2010, décembre), Von Angesicht zu Angesicht. Rekonstruierter Schädel einer Amazone im Historischen Museum der Pfalz zu sehen, *Praeparator* [dossier de presse]. https://www.praeparator.ch/pdf/Presstext_Kopfrekonstruktion.pdf

Hole B., (2006), « *Loose Notions about heads* ». *The repatriation of human remains in New Zealand*. [Mémoire, Birkbeck College].

Hyland Th., (2012, 11 juillet), The Human Canvas: Tim the Tattoo Man, *Red Bubble Blog*. <https://blog.redbubble.com/2012/07/the-human-canvas-tim-the-tattoo-man/>

Jelinski J., (2021, 11 mai), Why Does Quebec's Museum of Civilization « Own » Human Remains?, *Hyperallergic* [en ligne]. <https://hyperallergic.com/>

Jelinski J., (2022), « Go and Take a Look at Millie Now ». Murder, Tattooed Remains and Museum Ethics in Quebec. Dans Chynoweth A., *Museums and the working class*, 74-87. New York : Routledge.

Knox S., (1971), Heyday of Tattooing Recalled at Folk Art Museum, *New York Times*, 30., 8 octobre. <https://www.nytimes.com/1971/10/08/archives/heyday-of-tattooing-recalled-at-folk-art-museum.html>

Kumschick S., (2021), *Tattoos zeigen. Darstellungsformen von Tätowierungen in der kuratorischen Theorie und Praxis*. Bielefeld : Transcript Verlag.

Lacassagne A., (1881), *Les tatouages. Étude anthropologique et médico-légale*. Paris : Librairie Baillière et Fils.

Larousse, (s. d. a), Exposer, *Dictionnaire Larousse* [en ligne]. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exposer/32311>

Larousse, (s. d. b), Tatouage, *Dictionnaire Larousse* [en ligne]. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tatouage/76829#75934>

Le Breton D., (1995), *Anthropologie de la douleur*. Paris : Métailié.

Le Breton D., (2014), *Le tatouage ou la signature de soi*. Madrid : Casimiro.

Le Robert, (s. d.), Exhibition, *Dictionnaire Le Robert* [en ligne]. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/exhibition>

Lebois A., (2014), Droit d'auteur et corps humain. Le corps comme support d'une œuvre de l'esprit » [preprint]. Dans *Mélanges en l'honneur du professeur André Lucas*, 519-532. Paris : LexisNexis. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01395530>

Lemire M., (1997), Les collections de cire, au carrefour du renouveau pédagogique et scientifique de l'anatomie. Dans Blanckaert C. et al. (eds), *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, 509-521. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle. <https://books.openedition.org/mnhn/1762?lang=fr>

Liesowska A., (2015, 6 février), Is this the face of an ancient Amazon female Warrior?, *The Siberian Times*. <https://siberiantimes.com/science/casestudy/features/f0055-is-this-the-face-of-an-ancient-amazon-female-warrior/>

Lodder M., (2010), *Body Art. Body Modification as Artistic Practice* [thèse de doctorat, Université de Reading].

Lodder M., (2022), *Painted People. Humanity in 21 Tattoos*. Glasgow : William Collins.

Lombroso C., (1887), *L'homme criminel*. Turin : Bocca Frères.

Lyon Exposition, (1913, 13 août), La section de police technique, *Lyon Exposition 1914*, 5, 1. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32810041t>

MAS, (2016a), Body Art, *Mas*. <https://mas.be/fr/activite/body-art>

MAS, (2016b), Pop-up tattooosshop à l'exposition « Body Art », *Mas*. <https://mas.be/fr/page/pop-tattooosshop-%C3%A0-lexposition-body-art>

Mifflin M., (2013), *Bodies of Subversion. A Secret History of Women and Tattoos*. New York : Powerhouse Books.

Mitaine Ch., (2017), Le tatouage et le principe de dignité humaine, *Médecine & Droit*, 146-147, 115-120.

Müller G. et Nyssen A., (2017, 3 mai), *Entretien avec Gabriel Müller, galeriste français* [entretien téléphonique].

Museo archeologico dell'Alto Adige, (2016, 19 avril), Presentation of an Ötzi mummy replica by paleoartist Gary Staab, *Iceman* [dossier de presse]. https://www.iceman.it/en/presentation_iceman_mummy_copy/

Museo archeologico dell'Alto Adige, (s. d. a), The Mummy, *Iceman* [en ligne]. <https://www.iceman.it/en/the-mummy/>

Museo archeologico dell'Alto Adige, (s. d. b), Who was Ötzi. The reconstruction, *Iceman* [en ligne]. <https://www.iceman.it/en/who-was-oetzi/>

Muséum de Rouen, (2007), *La Ville de Rouen restitue une tête maorie au gouvernement néo-zélandais* [dossier de presse]. https://rouen.blogs.com/tetemaori/files/dp_maori_07.pdf

Natural History Museum of LA County, (2017), Tattoo Exhibition Spotlights Southern Californian Artists at the Natural History Museum of Los Angeles County, *NHM* [dossier de presse], 19 novembre. <https://nhm.org/press/press-tattoo-exhibition-spotlights-southern-californian-artists-natural-history-museum-los>

Nyffenegger M. [@Praeparator], (2015, 31 janvier), It is the reconstruction of an « Amazon from Ak-Alach » and NOT the « Princess Ukok » [tweet], Twitter. <https://twitter.com/Praeparator/status/561558494068088832>

Nyffenegger M., (s. d.), Gesichtsrekonstruktion Skythen-Frau, *Praeparator* [site de l'artiste]. https://www.praeparator.ch/150_d_rekonstruktionen.htm

Nyssen A., (2017), *L'art du tatouage contemporain. Reconnaissance et artification* [mémoire, Université de Liège].

Nyssen A., (2023), Peaux tatouées comme œuvres d'art et objets de collection. Enjeux éthiques et légaux, *Droit et Cultures*, 85. <https://doi.org/10.4000/droitcultures.9324>

Osterud, A. K., (2014), *The Tattooed Lady. A History*. Maryland: Taylor Trade Publishing.

Ottavi M, (2012), Tim Steiner, enchères et en os, *Libération*, 8 octobre. https://www.liberation.fr/arts/2012/10/08/tim-steiner-encheres-et-en-os_851770/

Output Field, (2021), Skin Garden, *Output Field* [en ligne]. <https://outputfield.com/skingarden>

Pegoraro A., (2010), Le mokomokai du Musée ethnographique Juan B. Ambrosetti (1910-2004), *Gradhiva*, 11, 188-199. <https://journals.openedition.org/gradhiva/1735#tocto1n2>

Pete, (2021, 23 décembre), What Is The Best Fruit To Practice Tattooing On?, *Tattify* [en ligne]. <https://tattify.com/tattooing-fruit/>

Pirson Ch., (2009), *Corps à corps. Les modèles anatomiques entre art et médecine*. Paris : Mare et Martin.

Putzi J., (2012), *Identifying Marks. Race, Gender, and the Marked Body in Nineteenth-Century America*. Géorgie : University of Georgia Press.

Quétel É., (2016), Les collections de peaux humaines tatouées, *Technè*, 44, 114-117. <https://doi.org/10.4000/technè.1186>

Quigley Ch., (2015), *Modern Mummies. The Preservation of the Human Body in the Twentieth Century*. Jefferson : McFarland.

Roselle B. et Cnudde S., (2013), *Expositions « Épidermiques I », « Épidermiques II » et « Encres marines »* [cat. exp.]. Lille : Kraft.

Rubin A., (1995 [1988]), dans Rubin A. (éd.), *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*, 3^e éd. Los Angeles : Museum of Cultural History.

Sandberg M. B., (2002), *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums and Modernity*. Princeton : Princeton University Press.

Sanders Cl. R. et Vail D. A., (2008 [1989]), *Customizing the Body. The Art and Culture of Tattooing*, 2^e éd. Philadelphie : Temple University Press.

Sappol M., (2002), *A Traffic of Dead Bodies. Anatomy and Embodied Social Identity in Nineteenth-Century America*, Princeton : Princeton University Press.

Schiffmacher H., (2020), *Tattoo. 1730s-1970s. Henk Schiffmacher's Private Collection*. Paris : Taschen.

Snappe A., (2017), 100 Hands, *Fathom. The Journal of the National Maritime Museum Cornwall*, 1, 24-29. https://nmmc.co.uk/wp-content/uploads/2021/07/NMMC_Fathom_2017_Issue-1.pdf

SNAT, (s. d.), Hygiène, *Syndicat National des Artistes Tatoueurs* [en ligne]. <https://syndicat-national-des-artistes-tatoueurs.assoconnect.com/page/86338-hygiene>

Stead E., (2004), *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genève : Droz.

Sturtevant W. C., Francker M. et Glaser, H. W., (1980), The first Inuit depiction by Europeans, *Études/Inuit/Studies*, 4(1/2), 47-49. <http://www.jstor.org/stable/42869797>

Tucker M., (1981), Tattoo. The state of the art, *Artforum*, 19(9), 42-47.

Von Hagens G., Tiedemann K. et Kriz W., (1987), The current potential of plastination. Anatomy and embryology, *Anat Embryol*, 175(4), 411-421. <https://doi.org/10.1007/BF00309677>

Walter T., (2004), Plastination for Display: A New Way to Dispose of the Dead, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 10(3), 603-627. <https://www.jstor.org/stable/3803797>

LE TATOUAGE, L'ART AURA-T-IL TA PEAU ?

INTERROGER LES RÉSISTANCES
DES INSTITUTIONS CULTURELLES
À RECONNAÎTRE
CERTAINES PRATIQUES CULTURELLES

Référence électronique

Dominique ARIS

Aris D., (2025), « Le Tatouage, l'art aura-t-il ta peau ? Interroger les résistances des institutions culturelles à reconnaître certaines pratiques culturelles », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/resistances-institutions-culturelles>

RÉSUMÉ

Tout au long de mon parcours au ministère de la Culture, comme cheffe du département de la Création Artistique et cheffe de projets pour l'Art dans l'espace public, j'ai essayé, parallèlement à mes fonctions institutionnelles, de mener des batailles contre les déserts culturels, le manque d'équidistance sociale de l'offre culturelle et contre l'invisibilisation de certains champs de la création contemporaine.

MOTS CLEFS

Institutions culturelles, Art, Art urbain, Tatouage

ABSTRACT

Throughout my career at the Ministry of Culture, as head of the Department of Artistic Creation and head of projects for art in public space, I have tried, alongside my institutional functions, to fight battles against cultural deserts, the lack of social equidistance of cultural offer and against the invisibilization of some fields of contemporary creation.

KEYWORDS

Cultural institutions, Art, Urban art, Tattoo

Je tiens à remercier Gérard Sousi, Président-fondateur de l'Institut Art et Droit et Blanche Sousi Professeure émérite de l'Université Jean Moulin Lyon 3, d'avoir conçu et organisé ces rencontres et saluer leurs extraordinaires curiosité et ouverture d'esprit.

Tout au long de mon parcours au ministère de la Culture, comme cheffe du département de la Création Artistique et cheffe de projets pour l'Art dans l'espace public, j'ai essayé, parallèlement à mes fonctions institutionnelles, de mener des batailles contre les déserts culturels, le manque d'équidistance sociale et géographique de l'offre culturelle et contre l'invisibilisation de certains champs de la création contemporaine.

C'est à ce titre que j'interviens au cours de cette journée d'étude sur le tatouage, pour interroger les résistances des institutions culturelles à reconnaître les écritures artistiques qui innovent, osent, ou sortent du cadre. Je n'ai pas de compétences particulières sur ce sujet, mais je crois y reconnaître le syndrome récurrent de l'exclusion d'une altérité qui semble ressortir du clivage social plutôt que d'une appréciation artistique.

Pour le Ministère de la Culture, l'art dans l'espace public ou l'art hors les murs, est devenu un enjeu démocratique essentiel, un facilitateur de mixité sociale et d'apprentissage de la citoyenneté. C'est pourquoi il en a fait régulièrement l'un des axes majeurs de sa politique afin de favoriser les nouveaux modes d'accès à la culture.

Toutefois, nous devons faire le constat qu'il y a encore beaucoup à faire pour plus de démocratisation et c'est toute l'organisation institutionnelle de la culture, dont le défaut est parfois sa difficulté à se renouveler, qui doit être questionnée. Les administrations peuvent s'enfermer dans une routine confortable et passer à côté des changements de la société tout particulièrement ceux du domaine artistique qui évolue très vite.

Le Code de la Commande Publique (CCP) des œuvres d'art soumet les commanditaires aux obligations de publicité et de concurrence et la sélection des lauréats soumise à une collégialité d'experts. Cette mesure a été imposée pour ouvrir de nouveaux horizons et sortir de la reproduction artistique en sonnant le clap final du fameux « gré à gré », dispositif s'apparentant plutôt au choix du Prince ! Car si l'appel à projets offre davantage de visibilité sur le choix des artistes, chassez le naturel... car les commissions sont formées de personnalités qualifiées et de responsables culturels qui reproduisent inévitablement un entre-soi, une consanguinité peinant à s'ouvrir à la diversité^[1].

1. https://www.legifrance.gouv.fr/liste/code?etatTexte=VIGUEUR&etatTexte=VIGUEUR_

Ce non-renouvellement des prescripteurs a été analysé dès 1970 par Pierre Bourdieu dans son ouvrage *La reproduction*. Selon le sociologue, le maintien de l'ordre social inégalitaire tient au fait que les classes dominées intériorisent les classifications et les hiérarchisations au sein des institutions sociales (enseignement, marché du travail, culture...) et finissent par les trouver légitimes. La violence symbolique est conceptualisée comme étant la résultante de la légitimité qu'accordent les dominés aux normes et aux dictats des dominants.

La question posée par l'Institut Art et Droit « Le Tatouage, l'art aura-t-il ta peau ? » a réactivé mon envie d'en découdre avec « cette violence symbolique ». Car du graffiti au tatouage, on bute sur les mêmes rejets, les mêmes questions et les mêmes réflexions désobligeantes. De l'art urbain au tatouage, tous les coups sont permis ! Les artistes présents aujourd'hui, Pierre Amir Sassone et Cokney, à la fois graffeurs et tatoueurs, qui ont participé dès 2015 à *Oxymores*, plan d'accompagnement de l'Art Urbain du ministère de la Culture, pourront en témoigner.

Et pourtant, le ministère de la Culture dans son décret de 1959 fondateur écrit par André Malraux, précise que sa « mission est de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, (...) et de favoriser et diffuser la création contemporaine des œuvres d'art et de l'esprit (...) ».

Il faudrait reprendre encore et toujours cette injonction malrucienne faite à l'institution culturelle de sortir de sa zone de confort et d'aller à la rencontre des franges émergentes de l'art et d'un public plus large.

En 1981, Jack Lang, s'inscrit dans cette volonté de partage et met en œuvre avec une volonté inébranlable un plan d'élargissement du périmètre du ministère de la Culture, à son sens trop ségrégant.

Ne plus parler d'arts majeurs ou mineurs devient alors un impératif catégorique : la mode, le design, les arts de la rue, l'art urbain, les marionnettes, la BD, la chanson, le rock, le punk ...font une entrée massive et festive au ministère.

Parallèlement, une stratégie de maillage du territoire est engagée pour mettre tous les Français à équidistance de l'offre culturelle, et pour les arts visuels, les régions se voient doter d'un FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) et de Centres d'art. Tout cela fut rendu possible grâce aux larges moyens financiers alloués à la Culture par le biais du fameux 1% du budget de l'État !

Il fallait tout regarder, tout écouter, tout lire, tout exposer, tout conserver pour ne pas reproduire les erreurs historiques, les mises à l'écart des salons, rejetant trop souvent une trop grande modernité... et ne pas passer à côté de l'essentiel. On se surprit à croire que tous les murs de verre de la culture allaient tomber comme celui de Berlin !

Mais d'emblée cette politique de démocratisation rencontra de fortes oppositions dont celles menées par « l'Académie ». Marc Fumaroli et ses épigones critiquèrent avec véhémence « le tout culturel », la pire des offenses faites à la France : « La politique culturelle doit viser à développer l'excellence et non s'égarer dans une « conception inflationniste ».

On assista à l'une de ces batailles homériques entre les anciens et les modernes qui se jouent régulièrement sur la scène culturelle : abstraction/figuration, Pyramide du Louvre, Colonnes de Buren, Centre Beaubourg etc.

C'est en 1995, avec les premières grandes révoltes des banlieues qu'on perçut un sursaut d'intérêt pour les cultures urbaines qui apparurent comme un remède à la crise sociale. Conseil fut alors donné aux ministres et aux élus locaux d'émailler leurs discours et feuilles de route de quelques mots sur la culture des « quartiers » et de distribuer des subventions !

L'instrumentalisation politique était évidente et si les gouvernements changèrent (souvent...) les feuilles de routes et périmètres des ministères aussi, la cause a été entendue et a infusé le territoire.

Du côté des arts visuels, j'ai mené (et parfois gagné !) quelques batailles :

- En 2012, avec le service Art et Culture des Universités et Thierry Dufrêne, Professeur d'Histoire de l'art à l'Université Paris Nanterre, je mène une opération « commando » pour réhabiliter le 1% artistique, qui avait alors bien mauvaise réputation car entaché dès l'origine de son caractère obligatoire (l'art des fonctionnaires pour artistes unpourcentistes) .

Ce dispositif, conçu par Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts pendant le Front Populaire et formalisé en 1959, consiste à réserver 1% du budget de construction des bâtiments publics pour la réalisation d'une œuvre d'art. Cette exception culturelle française a permis de créer un vaste musée dans l'espace public qui a favorisé la rencontre des publics peu familiers des lieux d'exposition avec l'art de leur temps.

- En 2015, Aurélie Filippetti, ministre de la Culture demande à Jean Blaise, Président du Voyage à Nantes, de lui remettre une série de

préconisations pour mieux connaître, valoriser et accompagner la création contemporaine dans l'espace public. Avec le concours actif de la Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public mise en place à cet effet au ministère, il lui remettra un rapport qui deviendra un guide précieux pour tous les acteurs du terrain.

- En 2016, Fleur Pellerin, ministre de la Culture, partant du constat que l'Art Urbain est ignoré par son ministère, demande que soient prises rapidement des mesures pour réparer cette injustice.

Des commandes d'œuvres, des expositions, un colloque international présidé par Thierry Dufrène furent engagés pendant plus de 3 ans. Ce plan d'accompagnement, nommé *Oxymores* (car il réunit deux entités différentes voire divergentes, le street art et l'administration) a été bien reçu par le milieu de l'art urbain, ce qui n'était pas gagné d'avance.

Le ministère soutiendra et soutient encore la création en 2018 de La Fédération de l'Art Urbain, association à but non lucratif qui représente les acteurs et les actrices de l'art urbain en France

Toutefois, et c'est l'un de nos grands regrets, à quelques exceptions près, l'art urbain n'a pas fait son entrée dans les temples de l'art contemporain (Musées, Frac ou Centres d'art) qui décidément n'en veulent pas dans leurs collections !

Quant au tatouage, ma conviction est qu'il faudrait inciter (obliger ?) les institutions, les chercheurs et les conservateurs du patrimoine à s'en préoccuper, à l'étudier, le documenter et l'inscrire dans le grand récit de l'histoire de l'art et pas seulement dans celui de l'ethnologie.

Quelques éléments de réponse aux questions récurrentes sur le tatouage que se posent les institutions publiques :

Peut-on parler d'art ou d'artistes quand les réalisations ne sont pas toujours intéressantes et que la majorité des tatoueurs ne réclame ni le statut d'artiste ni la reconnaissance des institutions ?

Effectivement, les tatoueurs travaillent souvent sans statut, sans l'aide ou l'attention des institutions pour exister et se faire connaître. Si les raisons sont différentes voire divergentes, il s'agit souvent d'un sentiment de relégation d'artistes qui ne se sentent pas légitimes dans le milieu de l'art contemporain.

C'est aux institutions de leur ouvrir les portes car rien ne justifie que soit ignorée toute une partie de la création contemporaine. Le tatouage a pris une

ampleur considérable, et relève de la compétence des historiens de l'art et des chercheurs. Il n'est pas question de dire le beau ou le bien, mais de mieux appréhender son altérité et engager une réflexion scientifique sans renoncer à une posture critique.

Qui est l'artiste : le tatoueur ou le tatoué ? à qui appartient l'œuvre ? Comment acquérir et conserver ces œuvres sans contrevenir à la loi ?

Il faut convenir que ce n'est pas une mince affaire car l'acquisition de « parties du corps humain est une effraction cutanée portant atteinte à l'intégrité du corps humain » selon le Code Civil (art 16-3 de novembre 2021). Les juristes réunis ici vont éclaircir cette question complexe, et préciser ce qui relève ou non de la propriété intellectuelle et comment s'y prendre.

Comment exposer le tatouage sans rejouer la célébrissime affaire qui a opposé l'artiste Wim Delvoye à Tim Steiner ?

En 2006, un Suisse, Tim Steiner, fut tatoué dans le dos par Wim Delvoye, au terme d'un contrat qui obligeait l'homme-objet d'art à se mettre à disposition de l'artiste trois fois par an pour être exposé au musée ou en galerie en s'asseyant des heures afin de se montrer comme œuvre. En échange il a accepté de se faire dépecer après son décès.

Rassurons-nous, dit Maître Emmanuel Pierrat « le deal n'a rien d'illégal... pour l'instant ! Tant que le contrat n'est pas mis en œuvre, il n'est pas illégal. Il est seulement nul ».

On peut comprendre l'inquiétude des institutions à ce sujet ! Toutefois constatons qu'elles en ont vu de toutes les couleurs et ont su trouver des solutions pour présenter et archiver les performances, les œuvres à protocoles, les œuvres invisibles, le body art, le land art... et réussi à classer au patrimoine mondial des œuvres immatérielles. Elles n'ont donc aucune excuse pour mettre à l'écart le tatouage. Alors, encore un effort ...

Le tatouage est associé à la criminalité, aux « mauvais garçons » ; un art vulgaire lié aux mouvements punks ou skinheads est-il digne des cimaises de nos musées ?

Et pourtant il suscite un engouement inégalable du grand public et du marché de l'art !

Domage que l'excellent Jean-Luc Verna n'ait pu être le grand témoin de ces rencontres du fait du changement de date. Artiste très tatoué, (*Vous n'êtes pas*

un peu trop maquillé ? s'intitulent ses expositions) il est très présent dans les collections publiques, et aurait pu donner son point de vue sur ces questions et réflexions que l'art cutané soulève en permanence.

Ne prend-on pas le risque de la normalisation de ces artistes et de l'académisation de leurs œuvres ?

Le milieu institutionnel doit accompagner les artistes, sans les contraindre à modifier leurs pratiques et en veillant à préserver leur singularité à s'exposer hors des institutions. Le choix cornélien entre être vandale ou vendu ne s'impose pas aux seuls artistes du street art ou du tatouage. L'académisation menace tous les artistes.

Plus qu'un rituel, plus qu'une œuvre d'art le tatouage ne relève-t-il pas de la construction de soi, de l'appartenance à un groupe, d'un combat plutôt sociétal qu'artistique ?

La fonction première du tatouage est d'ancrer son porteur dans une logique d'appartenance du marin, au militaire, le tatouage est un signe d'affiliation, une marque de fierté ou d'allégeance. Il est aussi un signe de l'exclusion d'une personne de la sphère sociale, des criminels, aux forçats, etc.

Mais il permet aussi de mettre fin à l'assignation identitaire, à la dictature de l'anatomie ou celle de l'origine sociale : construire son genre, son apparence physique, se tatouer comme on se maquille et accoucher soi-même de son identité.

Le corps est politique et le rappeur JoeyStarr, interrogé à ce sujet, répond que « ses tatouages sont ses armoiries »^[2].

On est ici dans l'intersectionnalité des luttes ... et il y a encore beaucoup à faire !

2. Ouvrage paru en 2021 d'Elisabeth Roudinesco : *Soi-même comme un roi, Essai sur les dérives identitaires*



Sa propre
peau
s'approprier

TATOUAGE *VERSUS* INVIOLABILITÉ DU CORPS HUMAIN

Référence électronique

Laurence MAUGER-VIELPEAU

Mauger-Vielpeau L., (2025), « Tatouage *versus* inviolabilité du corps humain », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/inviolabilite-corps-humain>

RÉSUMÉ

Le tatouage est appréhendé par le droit positif d'un strict point de vue sanitaire, dans le Code de la santé publique. Pourtant, il constitue une atteinte indéniable et *quasi* irréversible à l'intégrité du corps humain, lequel est protégé par le Code civil. On se propose, cependant, de démontrer le caractère licite de cette atteinte, sous réserve pour le législateur tant national qu'europpéen, de toujours veiller au respect de la protection de la santé humaine.

MOTS CLEFS

Tatouage, Tatoueur, Corps humain, Inviolabilité, Santé, Code civil, Code de la santé publique, Droit de l'Union Européenne

ABSTRACT

The tattoo is apprehended by positive law from a strict health point of view, in the Code of public health. However, it constitutes an undeniable and almost irreversible attack on the integrity of the human body, which is protected by the Civil Code. It is, however, proposed to demonstrate the legality of this infringement, subject to the national and European legislator always ensuring respect for the protection of human health.

KEYWORDS

Tattoo, Tattoo Artist, Human body, Inviolability, Health, Civil code, Public health code, European Union Law

La journée d'études est consacrée à la question de savoir si l'art aura la peau du tatouage. Pour les juristes, cela revient à envisager le tatouage sous l'angle de plusieurs disciplines : le droit de la propriété intellectuelle (V. notamment : J. Larrieu, « Le tatoueur, le tatoué, le tatouage et le droit d'auteur », in *Etudes en l'honneur du professeur J. Huet*, LGDJ, Lextenso éditions, 2017, p. 219 et s.), le droit des marques ou encore le droit fiscal. Pourtant, préalablement à ces enjeux, un doute doit être levé : est-il possible de s'approprier sa propre peau et d'y graver un symbole imagé ?

De prime abord, la réponse semble évidente : chaque individu dispose semble-t-il d'un droit sur son corps et ne s'en prive pas ; pour preuve l'engouement suscité par cette pratique, se manifestant par la démocratisation du tatouage et le nombre croissant de personnes tatouées.

A la réflexion, le caractère licite du tatouage est cependant discutable. Ainsi, en droit pénal, la légalité du tatouage ne va pas de soi, de même en droit civil. Pour ces deux branches du droit, le tatouage constitue indéniablement une atteinte à l'intégrité du corps humain. Or, « *le corps humain fait la personne* », il est le « *substratum de la personne* » (Carbonnier, *Droit civil*, vol. I, QUADRIGE/PUF, 2004, n° 196). En conséquence, sauf à admettre que chacun est propriétaire de son corps (V. en ce sens notamment : Th. Revet, « Le corps humain est-il une chose appropriée ? », *RTDciv.* 2017, 587 et F. Zenati-Castaing et Th. Revet, *Manuel de droit des personnes*, PUF, 2006, n° 277. V. sur cette question : E.U. Goût, « Sommes-nous propriétaires de notre corps ? », *RTDciv.* 2020, 315 et A. Marais, *Droit des personnes*, Dalloz, 4^e éd., 2021, n° 254 et les références citées), on ne peut pas traiter le corps humain comme une chose qui serait un élément de propriété de la personne car « *le corps est la personne* » (A. Batteur et L. Mauger-Vielpeau, *Droit des personnes, des familles et des majeurs protégés*, LGDJ-Lextenso, 12^e éd., 2023, n° 164).

C'est pourquoi, dans un premier temps, il est indispensable de démontrer que le tatouage fait partie des atteintes à l'intégrité du corps humain admises par le législateur en France. Cette première recherche sera menée dans le cadre des dispositions imposant le respect du corps humain qui ont été introduites par les lois dites *bioéthiques* dans le Code civil parmi lesquelles le législateur a consacré l'inviolabilité du corps humain et la non-patrimonialité de ce corps, de ses éléments et de ses produits.

Par ailleurs, dans un second temps, il convient de prendre en compte la réglementation certes parcellaire, mais qui existe, du tatouage. Celle-ci relève d'une autre source puisqu'elle figure dans le Code de la santé publique. Il va alors s'agir d'en comprendre la raison, la *ratio legis*, pour mieux en appréhender les contours.

Ainsi, après avoir démontré que le tatouage constitue bien une atteinte licite à l'intégrité du corps humain (Titre 1), il faudra analyser les enjeux de sa réglementation purement sanitaire (Titre 2).

LE TATOUAGE : UNE ATTEINTE LICITE À L'INTÉGRITÉ DU CORPS HUMAIN

Le Code civil comporte des dispositions, relativement récentes, régissant le corps humain. Elles figurent au sein du Livre Ier consacré aux personnes, parmi les droits civils du Titre Ier, au chapitre II intitulé « *du respect du corps humain* » (articles 16 à 16-9). Rappelons que ces textes, issus de la loi n° 94-653 du 29 juillet 1994 relative au respect du corps humain (JORF n°175 du 30 juillet 1994) ont enfin permis au Code civil de le consacrer « *comme un objet en soi du droit civil* » (V. notamment : J.-Ch. Galloux, « Le corps humain dans le Code civil », in *1804-2004, Le Code civil, Un passé, un présent, un avenir*, Dalloz, 2004, p. 381 et s., spéc. p. 381-382 et A. Marais, *op. cit.*, n° 253), rompant avec l'approche de la personne réduite à sa volonté des rédacteurs du Code civil. En effet, ceux-ci n'envisageaient le corps humain que comme un prolongement de la personne. Au contraire, la loi bioéthique du 29 juillet 1994 le réglemente en tant que tel. Ainsi, l'article 16-1 du Code civil proclame l'inviolabilité et la non-patrimonialité du corps humain et étend le second principe à ses éléments et à ses produits (Article 16-1 du Code civil : « *Chacun a droit au respect de son corps. Le corps humain est inviolable. Le corps humain, ses éléments et ses produits ne peuvent faire l'objet d'un droit patrimonial* »).

Comme le pensait le doyen Carbonnier, « *Parce qu'il est la personne elle-même, le corps échappe au monde des objets, au droit des choses même vivantes. Il a, en quelque manière, un caractère sacré. Il est triplement défendu : 1° contre les atteintes des tiers par une sorte d'interdit, l'inviolabilité ; 2° contre le pouvoir de disposition de l'individu lui-même, par des restrictions à l'autonomie de la volonté ; 3° contre le regard d'autrui, une défense que l'on nomme pudeur* » (*op. cit.*, n° 196).

Puisque le corps humain est inviolable, l'article 16-3 du Code civil admet qu'il ne peut être porté atteinte à l'intégrité du corps humain « *qu'en cas de nécessité médicale pour la personne ou à titre exceptionnel dans l'intérêt thérapeutique d'autrui* » et après avoir recueilli le consentement de l'intéressé (sauf si son état rend nécessaire une intervention thérapeutique à laquelle il n'est pas à même de consentir). Ces dispositions sont d'ordre public (Article 16-9 du Code civil).

Dans sa version initiale, l'article 16-3, alinéa 1^{er}, n'admettait l'atteinte à l'intégrité du corps humain qu'« *en cas de nécessité thérapeutique pour la personne* ». Puis la loi n° 99-641 du 27 juillet 1999 portant création d'une

couverture maladie universelle (JORF n°0172 du 28 juillet 1999) a substitué au terme « *thérapeutique* » celui de « *médicale* ». Depuis la loi n° 2004-800 du 6 août 2004 relative à la bioéthique (JORF n°182 du 7 août 2004) est aussi permise une atteinte « *à titre exceptionnel dans l'intérêt thérapeutique d'autrui* ».

Il reste maintenant à appliquer ces principes à l'opération de tatouage qui consiste pour un tatoueur à graver un symbole imagé sur une partie du corps d'une autre personne.

Bien entendu, le tatouage ne constitue pas une atteinte « *dans l'intérêt thérapeutique d'autrui* » puisqu'il s'agit de faire marquer par un tatoueur son propre corps par agrément. L'adjectif thérapeutique signifie « *qui concerne l'ensemble des actions et pratiques destinées à guérir, à traiter les maladies ; apte à guérir* » (Le nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 1996). Le tatouage n'est évidemment pas destiné à guérir ou à traiter une maladie.

Dès lors, peut-il être une atteinte justifiée par une nécessité médicale pour la personne ? Pour le savoir, il faut se pencher sur les raisons du changement d'adjectif opéré par le législateur en 1999 (V. à ce sujet, la très éclairante étude de D. Thouvenin, « Les avatars de l'article 16-3, alinéa 1er, du code civil », D. 2000.485). Alors même que l'expression « *nécessité thérapeutique pour la personne* », retenue en 1994 dans le Code civil, était contredite par des dispositions du Code de la santé publique, autorisant des prélèvements et des activités sur le corps humain dans un intérêt autre que celui de la personne, l'auteur explique que c'est la crainte de poursuites pénales de certains médecins et l'efficacité de leur lobbying qui ont justifié le changement de qualificatif. « *En effet, l'adjectif thérapeutique signifie qui concerne l'ensemble des actions et pratiques destinées à guérir ; dans ce sens l'activité médicale est curative et s'adresse à des malades. Or, toute une série d'interventions pratiquées par les médecins n'ont pas nécessairement cette finalité, soit parce que les personnes ne sont pas malades, soit parce que l'état de maladie dépend d'une appréciation subjective. L'idée a donc été avancée qu'il faudrait substituer l'adjectif médical à l'adjectif thérapeutique afin que tous les types d'interventions pratiqués par un médecin soient visés par ce texte* ». Était plus particulièrement concernée la ligature des trompes, mais aussi l'assistance médicale à la procréation et les opérations de chirurgie esthétique.

Comme énoncé précédemment, le tatouage n'est pas destiné à guérir et ne peut donc pas être considéré comme un acte thérapeutique. Pas davantage, il ne saurait être qualifié d'acte médical puisqu'il est pratiqué par des personnes qui ne sont pas médecins. D'ailleurs, l'article L. 513-10-1 relatif aux produits de tatouage et l'art. R. 1311-13 CSP excluent l'application des dispositions régissant les produits de tatouage et l'activité de tatouage aux dispositifs médicaux au sens de l'article L. 5211-1 et aux professionnels de santé

lorsqu'ils réalisent des actes de soins. Le seul consentement du tatoué est au surplus insuffisant à rendre l'acte médical.

L'article 16-3 du Code civil ne permet donc pas de justifier cette atteinte à l'intégrité du corps humain.

Pourtant, le Code de la santé publique l'admet dans sa partie réglementaire puisqu'il y régit l'activité de tatouage. De même, il traite des produits de tatouage dans ses parties législative et réglementaire au titre des produits de santé, plus précisément des « *autres produits et substances pharmaceutiques réglementés* ».

Dès lors, plusieurs interprétations peuvent être développées.

D'abord, on pourrait considérer que puisque l'article 16-3 du Code civil est d'ordre public et ne prévoit pas d'autres exceptions que celles qu'il vise, le tatouage doit être considéré comme illicite (V. en ce sens : Ch. Le Stanc, « Tatouage – L'art dans la peau – Repère », *Propriété industrielle* n° 7-8, juillet 2019, repère 7). Cette proposition radicale doit être écartée car il faut aussi prendre en compte la réglementation sanitaire qui peut être analysée comme une autorisation expresse de la loi (aux sens formel et matériel pour les produits et au sens matériel pour l'activité) rendant licite le tatouage, l'autorisation n'ayant pas pour source seulement un règlement qui ne résisterait pas face à la loi (l'article 16-3 du Code civil) dans la hiérarchie des normes, mais aussi la loi pour les produits de tatouage (Articles L. 513-10-1 à L. 513-10-10 et L. 5437-1 à L. 5437-5 du Code de la santé publique, V. sur ces textes *infra* titre 2).

C'est pourquoi il pourrait, ensuite, être soutenu que « *les prévisions de l'article 16-3 ne concernent que les atteintes commises dans un cadre médical* » et excluent d'autres types d'atteintes corporelles qui ne poursuivent aucune finalité médicale mais un but esthétique - comme le tatouage ou le perçage - ou religieux telle la circoncision rituelle, « *dès lors qu'elles sont fondées sur une autorisation expresse de la loi* » (J.-R. Binet *JurisClasseur civil code*, art. 16 à 16-14, Fasc. 32 : Respect et protection du corps humain. – La génétique humaine. La personne, n° 25). On peut toutefois objecter à cette proposition que l'acte médical peut aussi avoir un but purement esthétique et que si des restrictions s'imposent au corps médical, elles devraient *a fortiori* concerner des non-médecins.

En définitive, force est d'admettre que cette atteinte licite au corps humain qu'est le tatouage peut se justifier par le droit de chacun de disposer de son corps, qui constitue un droit de la personnalité, et représente, pour la Cour européenne des droits de l'homme, une composante de l'autonomie

personnelle dont le fondement est le droit au respect de la vie privée (V. en ce sens : G. Loiseau, « Le corps, objet de création », JAC 2015, n° 22, p. 30). On se souvient que la Cour de Strasbourg a considéré, à propos de pratiques sadomasochistes que « *Le droit d'entretenir des relations sexuelles découle du droit de disposer de son corps, partie intégrante de la notion d'autonomie personnelle. A cet égard, « la faculté pour chacun de mener sa vie comme il l'entend peut également inclure la possibilité de s'adonner à des activités perçues comme étant d'une nature physiquement ou moralement dommageables ou dangereuses pour sa personne. En d'autres termes, la notion d'autonomie personnelle peut s'entendre au sens du droit d'opérer des choix concernant son propre corps » (Pretty, précité, § 66) » (CEDH 17 février 2005, Affaire K.A. ET A.D. c. Belgique, n° 42758/98 et 45558/99, §83. V. aussi sur ce thème : M. Fabre-Magnan « Le domaine de l'autonomie personnelle. Indisponibilité du corps humain et justice sociale », D. 2008, 31). Sans faire d'amalgame malencontreux, le tatouage doit *a fortiori* relever du droit de disposer de son corps. Rappelons toutefois qu'avant même la reconnaissance du droit de disposer de son corps et du principe d'autonomie personnelle, le tatouage a toujours été considéré comme une pratique non dangereuse, constitutive d'un long et constant usage qui intéressait avant tout les anthropologues et qu'il ne convenait pas d'interdire. Le tatouage constitue donc indéniablement une atteinte licite à l'intégrité du corps humain, autorisée et encadrée par le Code de la santé publique.*

LE TATOUAGE OBJET D'UNE POLITIQUE SANITAIRE

Le législateur régit le tatouage, dans le Code de la santé publique, de manière purement sanitaire, à la fois dans ses parties législative et réglementaire. Le tatouage en lui-même n'est pas visé. Seuls le sont les produits utilisés ainsi que les conditions d'exercice de l'activité de tatoueur (V. à ce sujet : J. Penneau et N. Bareit, *JurisClasseur Lois pénales spéciales*, V° Santé publique, Fasc. 60 : Santé publique. – Réglementation de certains produits ou objets, n° 113 et s.). L'origine de ces dispositions justifie cette réglementation spéciale.

Ainsi, la partie législative est consacrée aux produits de tatouage (Articles L. 513-10-1 à L. 513-10-10 et L. 5437-1 à L. 5437-5 du Code de la santé publique). Plus précisément, ceux-ci font partie des produits pharmaceutiques (Livre Ier de la Cinquième partie du Code de la santé publique consacrée aux produits de santé) et sont encadrés après les médicaments (Titres Ier et II) parmi les autres produits et substances pharmaceutiques réglementés (Titre III) que sont les produits cosmétiques, les substances et préparations vénéneuses, les contraceptifs, les produits aptes à provoquer une interruption volontaire de grossesse ou les micro-organismes et toxines et sont placés à la fin (chapitre X), juste avant les selles d'origine humaine destinées à une

utilisation thérapeutique (chapitre XI)...

Sont envisagés leur définition (Article L. 513-10-1 : « *On entend par produits de tatouage toute substance ou préparation colorante destinée, par effraction cutanée, à créer une marque sur les parties superficielles du corps humain à l'exception des produits qui sont des dispositifs médicaux au sens de l'article L. 5211-1* »), leur fabrication, leur conditionnement ou leur importation (Articles L. 513-10-2, dont l'alinéa 1^{er} précise que « *L'ouverture et l'exploitation de tout établissement de fabrication, de conditionnement ou d'importation, même à titre accessoire, de produits de tatouage, de même que l'extension de l'activité d'un établissement à de telles opérations, sont subordonnées à une déclaration auprès de l'autorité administrative chargée de la concurrence et de la consommation mentionnée à l'article L. 522-1 du code de la consommation* » et L. 513-10-3).

De manière générale l'article L. 513-10-4 énonce que « *Les produits de tatouage mis sur le marché ne doivent pas nuire à la santé humaine lorsqu'ils sont appliqués dans les conditions normales ou raisonnablement prévisibles d'utilisation compte tenu, notamment, de la présentation du produit, des mentions portées sur l'étiquetage ainsi que de toute autre information destinée aux consommateurs* ».

A ce sujet, les textes suivants organisent l'information dont ont la charge les personnes responsables de la mise sur le marché du produit tant à l'égard des pouvoirs publics aux fins de contrôle de leur qualité que vis-à-vis du public en vue de leur utilisation (Articles L. 513-10-5 à L. 513-10-7).

De même a été instauré un système national de vigilance, dit « *tatouvigilance* », mettant une obligation de vigilance à la charge de tous les acteurs (personnes responsables de la mise sur le marché d'un produit de tatouage, tout professionnel de santé et toute personne qui réalise des tatouages à titre professionnel) qui sont tenus de déclarer les effets indésirables graves susceptibles de résulter de l'utilisation d'un produit de tatouage dont ils ont connaissance ; le consommateur pouvant lui aussi déclarer des effets indésirables à l'Agence nationale de sécurité sanitaire de l'alimentation, de l'environnement et du travail, « *en faisant état, le cas échéant, d'un mésusage et en décrivant les conditions dans lesquelles le tatouage a été pratiqué* » (Article L. 513-10-8). En outre, « *La personne responsable de la mise sur le marché d'un produit de tatouage est tenue, en cas de doute sérieux sur l'innocuité d'une ou de plusieurs substances, de fournir au directeur général de l'Agence nationale de sécurité sanitaire de l'alimentation, de l'environnement et du travail ou à l'autorité administrative chargée de la concurrence et de la consommation mentionnée à l'article L. 522-1 du code de la consommation, qui en fait la demande motivée, la liste de ses produits de tatouage dans la composition desquels entrent une ou plusieurs substances désignées par lui ainsi que la quantité de chacune de ces substances présentes dans le produit* » (Article L. 513-10-9).

Par ailleurs, sont prévues des sanctions pénales en cas de non-respect de ce cadre (Articles L. 5437-1 à L. 5437-5 visant les éléments constitutifs du délit et les peines encourues, V. notamment à ce sujet : J.-B. Schroeder, « Tatouage et droit pénal », JSS 2022, n° 5, p. 10 et s.).

Dans la partie réglementaire du Code de la santé publique, on retrouve plus en détail les produits de tatouage et les sanctions pénales en écho à la partie législative (Articles R. 513-10-1 à R. 513-10-14 relatifs à la fabrication, au conditionnement et à l'importation des produits de tatouage, leur composition et leur étiquetage, au système national de vigilance (signalons que l'article R. 513-10-6 y définit le « Mésusage », l'« Effet indésirable » et l'« Effet indésirable grave ») et à l'information au public et R. 5437-1 à R. 5437-4 pour les sanctions pénales prévoyant notamment une contravention de 5^e classe).

Cette réglementation sanitaire est issue d'un amendement introduit lors de l'adoption de la loi n° 2004-806 du 9 août 2004 relative à la politique de santé publique (JORF n°185 du 11 août 2004). Cet amendement, présenté par le Gouvernement, qui prévoyait un article additionnel après l'article 84, a eu pour objet d'introduire les dispositions législatives présentées ci-dessus dans le Code de la santé publique afin d'assurer la sécurité des produits utilisés pour effectuer des tatouages. Il s'est alors agi de leur appliquer les obligations relatives aux produits cosmétiques (Sénat, projet de loi Politique de santé publique, 2^e lecture, Amendement n° 144 rect., 9 juillet 2004). Certains de ces textes ont ensuite été modifiés et d'autres créés par la loi n° 2014-201 du 24 février 2014 portant diverses dispositions d'adaptation au droit de l'Union européenne dans le domaine de la santé (JORF n°0047 du 25 février 2014). Une fois encore le droit de l'Union est à l'origine de ces changements. L'article 3 de cette loi a eu pour objet d'introduire en droit interne les dispositions d'adaptation liées à l'application du règlement (CE) n° 1223/2009 du Parlement européen et du Conseil du 30 novembre 2009 relatif aux produits cosmétiques. Cet article a mis en cohérence les dispositions législatives du Code de la santé publique avec ce règlement communautaire dans le domaine des produits cosmétiques mais également dans celui des produits de tatouage, dont la législation est définie par référence à celle des produits cosmétiques. Cependant, les dispositions applicables à ces derniers sont modifiées par les mesures d'adaptation au règlement européen qui n'a pas pour objet de régir les produits de tatouage. Les modifications qu'il apporte n'ont donc pas été étendues, en tant que telles, aux produits de tatouage. Cette loi a alors détaché les produits de tatouage des produits cosmétiques, chacun faisant l'objet d'un régime juridique propre. Les produits de tatouage ont ainsi acquis leur autonomie.

C'est aussi le droit de l'Union européenne qui est à l'origine des autres dispositions de la partie réglementaire du Code de la santé publique relatives aux conditions d'exercice de l'activité de tatoueur. Y figure un cadre juridique à la pratique du tatouage dit « *tatouage par effraction cutanée* » (Articles R. 1311-1 à R. 1311-5 et R. 1311-10 à R. 1311-13). Il se trouve au sein de la première partie portant sur la protection générale de la santé, plus particulièrement en son livre III consacré à la protection de la santé et environnement. Ces dispositions sont issues d'un décret n° 2008-149 du 19 février 2008 fixant les conditions d'hygiène et de salubrité relatives aux pratiques du tatouage avec effraction cutanée et du perçage (JORF n°0043 du 20 février 2008). Certains textes ont ensuite été modifiés par le décret n° 2010-344 du 31 mars 2010 tirant les conséquences, au niveau réglementaire, de l'intervention de la loi n° 2009-879 du 21 juillet 2009 portant réforme de l'hôpital et relative aux patients, à la santé et aux territoires (JORF n°0077 du 1^{er} avril 2010), puis par le décret n° 2021-395 du 6 avril 2021 portant adaptation du code de la santé publique au droit de l'Union européenne en ce qui concerne les règles applicables aux produits chimiques (JORF n°0082 du 7 avril 2021).

Ainsi, le tatouage est régi avec le perçage et vise les techniques par effraction cutanée, y compris la technique du maquillage permanent (Article R. 1311-1). Bien entendu, le tatouage temporaire, voué à disparaître, est exclu.

Le tatoueur est tenu de respecter diverses obligations. Il doit déclarer son activité auprès du directeur général de l'agence régionale de santé compétent pour le lieu d'exercice de cette activité (Article R. 1311-2 qui prévoit la même formalité en cas de cessation d'activité). Il a l'obligation d'avoir suivi une formation aux conditions d'hygiène et de salubrité (Article R. 1311-3). A ce titre, il doit respecter les règles suivantes : « *le matériel pénétrant la barrière cutanée ou entrant en contact avec la peau ou la muqueuse du client et les supports directs de ce matériel sont soit à usage unique et stériles, soit stérilisés avant chaque utilisation* » et « *les locaux comprennent une salle exclusivement réservée à la réalisation de ces techniques* » (Article R. 1311-4). De même, le texte suivant prévoit que « *Les déchets produits sont assimilés aux déchets d'activités de soins à risques infectieux. Leur élimination est soumise aux dispositions des articles R. 1335-1 à R. 1335-8, R. 1335-13 et R. 1335-14* ». L'article R. 1311-10, alinéa 1^{er}, ajoute qu'« *Un tatouage par effraction cutanée ne peut être réalisé qu'avec des produits de tatouage respectant les dispositions prévues par les articles L. 513-10-1 à L. 513-10-10* ». Le tatoueur doit faire une déclaration d'activité, utiliser un matériel conforme à des normes déterminées, et répondre à certaines exigences d'information et de recueil du consentement. Ainsi, il doit informer ses clients, avant qu'ils se soumettent à ces techniques, des risques auxquels ils s'exposent et, après la réalisation de ces techniques, des précautions à respecter (Article R. 1311-12). Le texte précise que cette information est

affichée de manière visible dans le local où ces techniques sont pratiquées et elle est remise par écrit aux clients. Le contenu de cette information est fixé par arrêté du ministre chargé de la santé). En présence d'un client mineur, le tatoueur est, en outre, tenu de se conformer à l'article R. 1311-11. En effet, il lui est interdit de pratiquer un tatouage sur une personne mineure sans le consentement écrit d'une personne titulaire de l'autorité parentale ou de son tuteur s'il est placé sous tutelle (V. sur ce texte et les questions qu'il suscite notre article : « Le tatouage de l'enfant mineur », JSS 2022, n° 5, p. 7 et s.). Il est aussi prévu que les personnes réalisant ces pratiques sur une personne mineure doivent être en mesure, pendant 3 ans, de présenter la preuve de ce consentement aux autorités de contrôle mentionnées à l'article L. 1312-1 du même Code.

L'influence du droit de l'Union européenne est évidente. La dernière réforme réalisée par la Commission européenne a consisté à adopter un règlement interdisant l'usage de nombreux pigments colorés et de substances pour des raisons de santé publique (Règlement (UE) 2020/2081 de la Commission du 14 décembre 2020, modifiant l'annexe XVII du règlement (CE) n° 1907/2006 du Parlement européen et du Conseil concernant l'enregistrement, l'évaluation et l'autorisation des substances chimiques, ainsi que les restrictions applicables à ces substances (REACH), en ce qui concerne les substances contenues dans les encres de tatouage et les maquillages permanents, JOUE du 15 décembre 2020, L 423/6, applicable depuis le 4 janvier 2022), en raison notamment de l'augmentation constante dans l'Union de personnes ayant un tatouage, en particulier parmi les jeunes.

On peut donc en conclure que le tatouage, qui est devenu un phénomène de société, s'est imposé au législateur, tant national qu'europpéen, qui a fini par le prendre en compte, pour des raisons de protection de la santé humaine et afin d'assurer une sécurité à un public de plus en plus nombreux. Il a donc toute sa place dans le Code de la santé publique.

BIBLIOGRAPHIE

Batteur A. et Mauger-Vielpeau L. (2023), *Droit des personnes, des familles et des majeurs protégés*, LGDJ-Lextenso, 12^e éd.

Binet J.-R. JurisClasseur civil code, art. 16 à 16-14, Fasc. 32 : Respect et protection du corps humain. – La génétique humaine. La personne

Carbonnier J. (2004), *Droit civil*, vol. I, QUADRIGE/PUF.

Fabre-Magnan M. (2008) « Le domaine de l'autonomie personnelle. Indisponibilité du corps humain et justice sociale », *Recueil Dalloz*, 31.

Galloux J.-Ch. (2004), « Le corps humain dans le Code civil », in *1804-2004, Le Code civil, Un passé, un présent, un avenir*, Dalloz, p. 381 et s.

Goût E.U. (2020), « Sommes-nous propriétaires de notre corps ? », *Revue trimestrielle de droit civil* p. 315.

Larrieu J. (2017), « Le tatoueur, le tatoué, le tatouage et le droit d'auteur », in *Etudes en l'honneur du professeur J. Huet*, LGDJ, Lextenso éditions, p. 219 et s

Le Stanc Ch. (2019), « Tatouage – L'art dans la peau – Repère », *Propriété industrielle* n° 7-8, , repère 7.

Loiseau G. (2015), « Le corps, objet de création », *JAC*, n° 22, p. 30

Marais A. (2021), *Droit des personnes*, Dalloz, 4^e éd.

Mauger-Vielpeau L. (2022), « Le tatouage de l'enfant mineur », *JSS*, n° 5, p. 7.

Penneau J. et Bareit N., *JurisClasseur Lois pénales spéciales*, V° Santé publique, Fasc. 60 : Santé publique. – Réglementation de certains produits ou objets ;

Revet Th. (2017), « Le corps humain est-il une chose appropriée ? », *Revue trimestrielle de droit civil*, p. 587.

Schroeder J.-B. (2022), « Tatouage et droit pénal », *JSS*, n° 5, p. 10.

Thouvenin D. (2000), « Les avatars de l'article 16-3, alinéa 1er, du code civil », *Recueil Dalloz* p. 485.

Zenati-Castaing F. et Revet Th. (2006), *Manuel de droit des personnes*, PUF.

UN ART NOMADE CE SUPPORT QUI NE T'APPARTIENT PAS

Référence électronique

Fabrice COKNEY

Cokney F., (2025), « Un art nomade. Ce support qui ne t'appartient pas », *La Peaulogie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeaulogie.fr/art-nomade>

RÉSUMÉ

Le texte explore la question du tatouage comme art, sa reconnaissance légale et les enjeux liés à la propriété intellectuelle. L'auteur, tatoueur depuis 20 ans, met en lumière l'évolution de cette pratique, passée d'une marginalité associée à la criminalité à un phénomène culturel largement accepté. Il souligne la complexité de la situation juridique du tatoueur, ballotté entre diverses catégories professionnelles, et interroge la place du tatouage dans le monde de l'art, notamment en ce qui concerne la reconnaissance de l'auteur de l'œuvre.

MOTS CLEFS

Tatoueur, Artiste, Droits, Auteur

ABSTRACT

The text explores the issue of tattooing as an art, its legal recognition and the issues related to intellectual property. The author, a 20-year-old tattoo artist, highlights the evolution of this practice from marginality associated with crime to a widely accepted cultural phenomenon. It highlights the complexity of the legal situation of the tattoo artist, which is varied between different professional categories, and questions the place of tattooing in the art world, especially with regard to the recognition of the author of the work.

KEYWORDS

Tattoo artist, Artist, Rights, Author

AVANT-PROPOS : LE STYLE ORAL A ÉTÉ CONSERVÉ

Face à la rugueuse réalité des lois, je n'ai d'autre expertise que 20 ans d'expérience du tatouage et de l'incroyable engouement qu'a connu cette pratique ces dernières années. On a parlé de criminalité ; pour moi dont la vie de jeune adulte a été confrontée à des gens vivant dans la marge, je peux dire qu'un criminel ne devait pas se faire tatouer pour ne pas se faire repérer ou discriminer, alors que j'ai pu faire des tatouages soi-disant réservés aux criminels sur des gens qui ne l'étaient pas du tout ! C'est alors l'idée de la marge qui prime, la défiance par rapport à certaines normes sociales.

Comment puis-je protéger mon œuvre, mon droit d'auteur ? D'ailleurs est-ce un art ? Je peux vous faire partager le parcours de combattant qui est celui du tatoueur en quête de la reconnaissance de son statut. Baladé d'institution en institution, est-il profession libérale, artisan, peut-il être admis à la Maison des artistes ? Finalement, il appartient aux professions libérales. C'est probablement pour un avantage fiscal : comme micro-entreprise ou SARL, pas de TVA à 10%. Mais cela pose la question du droit de l'œuvre, du respect de son auteur. C'est là que la question du support devient intéressante : c'est une personne. Comme j'ai commencé comme graffeur, j'ai eu à faire avec une problématique similaire : le métro, le train sont des éléments nomades, mobiles, et surtout je ne suis pas propriétaire du support : c'est une personne vivante qui va faire ses choix, qui va évoluer.

C'est cela qui m'a attiré en tant qu'artiste : le tatouage est une création artistique du fait que le support ne nous appartient pas, est en mobilité permanente, pas figé dans un musée, une œuvre d'art qui se balade. C'est ce qui fait la beauté, l'originalité de ses œuvres-là, et aussi leur complexité.

J'ai commencé à dessiner et à peindre en tatouant. Alors qu'aujourd'hui, beaucoup de tatoueurs sont issus des écoles d'art, surtout avec l'engouement actuel jusqu'à sur les réseaux sociaux. Leur style est plutôt illustratif et appliqué sur un corps. C'est complètement différent de développer une création à même le corps, d'appréhender l'évolution de ce dernier dans l'espace et le temps qui fait totalement partie de l'œuvre car le corps va bouger, grossir, vieillir, les cellules mourir, les pigments évoluer dans le corps. C'est partie intégrante de l'œuvre : le plus beau, c'est l'évolution dans le temps, c'est pour cela que c'est une œuvre d'art originale : par son évolution !

Revenons à la question de la propriété intellectuelle. J'ai tatoué des stars, Jalil Lespert, Nicolas Duvauchelle, qui passent à la télé, font des publicités, tournent dans des films. J'ai pu constater qu'on était en retard en France. Dans les pays anglo-saxons, on me demande une autorisation, de céder mes droits,

on fait un contrat. Une fois, pour une simple photographie que j'avais oublié de contresigner dans un contrat de 20 pages, j'ai créé la panique juste avant la sortie d'un film, car je n'avais pas répondu. Mais, en France, les mêmes personnes ne sont pas du tout obligées de le faire. Mieux : j'ai réalisé de faux tatouages pour des films, pour lesquels on m'a donné des droits, mais pas pour les vrais ! Or si le tatouage fait partie du storytelling, on devrait avoir des droits.

QUESTIONS ET DISCUSSION AVEC LA SALLE

**Pourquoi les gens se tatouent-ils ?
Qu'est-ce qu'ils veulent que vous
exprimiez symboliquement d'eux ?**

Comme je ne fais que de grosses pièces et que je passe beaucoup de temps avec les gens, on parle, ils peuvent s'épancher, mais plus on entre dans un public de connaisseurs, moins l'aspect symbolique compte. Avant, c'était le cas, mais pas aujourd'hui. Ils ont vu quelque chose de nous qui leur a plu et ils veulent un tatouage en lien, acheter une pièce. Ils ne veulent pas qu'on les représente symboliquement.

Commencez-vous par des dessins ?

Tout existe. Parfois les gens voient des trucs sur Internet, des flashes, ou ont envie d'une pièce spéciale parce qu'ils sont intéressés par mon interprétation graphique, le style qu'ils ont vu. Par exemple, des fleurs :

je les fais, je les dessine directement sur les gens.

Comment exprimez-vous le mouvement ? La vidéo permet-elle de mettre en mouvement le tatouage ?

Pour moi, c'est comme pour le graffiti –et c'est ce qui est romantique–, le tatouage est vraiment fait pour être vu là où est la personne, le corps qui le porte, à la plage, comme on l'a dit, ou ailleurs. Il est fait pour être vu dans le milieu où il évolue. Le reste est de la documentation. La vidéo peut être un moyen pour documenter, ou ce qui est posté sur les réseaux sociaux. C'était la même chose pour les illustrateurs qui sont partis avec James Cook et qui ont ramené des dessins des tatouages. On peut montrer un tatouage, le photographier, exposer un corps tatoué comme une performance, mais cela reste difficile à appréhender.

J'ai été en relation avec une personne entièrement tatouée par un célèbre tatoueur qui vivait alors en Angleterre, Thomas Thomas. L'artiste contemporain Marc Quinn, spécialiste du bodymorphing –auteur d'une sculpture de Zombie Boy (feu le mannequin Rick Genest qui était aussi totalement tatoué) titrée Self-conscious Gene (2017)– a fait une sculpture d'elle avec évidemment tous ses tatouages sur la peau : or, à aucun moment, il n'a contacté le tatoueur, et il s'est pourtant emparé de son travail et en retire les bénéfices !

Tatouage et violence

Le tatouage reste un acte violent, il ne faut jamais l'oublier. C'est une expérience de la douleur. Dans l'immense majorité des cas, tout se passe bien. Des milliers de tatouages que j'ai faits, avec des personnes que je suis depuis 15 ans, je n'ai eu que 2 infections, d'ailleurs dues à des activités post-tatouage, 4 ou 5 allergies sur le rouge, qui se sont atténuées avec le temps. Comme c'est une relation de confiance, peu de clients mais sur la longue durée,

les gens ne portent pas plainte. Mais c'est différent du « walking » dans les salons où les gens entrent, se font tatouer et repartent ; parfois on fait 20 tattoos à la journée.

Pour les mineurs, et même pour le premier tatouage, on a des règles : obtenir le consentement bien sûr, et jamais tout de suite sur le visage ou sur les mains, il ne faut pas commencer par quelque chose qui serait trop apparent et qu'on pourrait regretter ensuite.

Peut-on parler d'addiction ?

S'il en existe une, elle est stoppée par la douleur et les finances ! Quand le corps n'est plus vierge, quand il y a un premier tattoo, on veut ensuite combler le vide car c'est comme un début de texte sur la page blanche, on ne voit plus que le blanc, et on veut le remplir, combler le vide, on veut équilibrer.

Est-ce vraiment une caractéristique du tatouage que de vieillir, d'être nomade et de se modifier ? Un tableau aussi vieillit, est déplacé et se modifie.

C'est vrai, et c'est également vrai que le peintre et le tatoueur ont la volonté de faire une œuvre pérenne, mais quand même pas sur les mêmes temporalités. La mort du tatoué entraîne la mort de l'œuvre, pas de sa documentation, mais de sa réalité matérielle. Ce n'est pas le cas d'une œuvre d'art, sauf si c'est une œuvre conçue volontairement comme devant être éphémère. Quant à la mobilité, une personne tatouée va traverser 4 fois Paris par jour alors qu'un tableau est quand même plus sédentaire, attaché à son lieu de conservation même s'il est déplacé pour les expositions. Il y a 300 ans, les peintres espéraient que leurs œuvres leur survivraient longtemps telles qu'ils les avaient faites. Mais un tatoueur veut que son œuvre soit aussi présente, aussi forte dans 20 ans et il tient compte du vieillissement du corps et des modifications des couleurs. Il ne faut pas se fier à la photographie faite juste après le tattoo, qui est toujours éclatante. Quelques années après, la

couleur peut avoir disparu, comme le tigre jaune que je me suis fait tatouer dans le dos et qui n'a plus de jaune ! Je n'étais pas content. Un tattoo doit être encore plus beau quand il s'est installé dans le temps. Par exemple, je travaille des gris, assez sales au début mais qui au bout de deux ans, forment un beau gris laiteux. C'est un facteur inhérent au tatouage que d'évoluer.

Quelles sont les relations avec l'art contemporain ?

Cela reste deux mondes différents. Scott Campbell n'a pas vraiment réussi à percer et reste marginal, même s'il est dans le contexte américain. Beaucoup d'artistes qui connaissent le succès cachent qu'ils tatouent ; d'ailleurs les galeries leur demandent de gommer cet aspect de leur activité ; parfois ils prennent des noms différents pour disjoindre les deux activités et ne pas être stigmatisés.

Néanmoins, dans mon quotidien, je fais plus de tatouage : est-ce que la finalité mercantile pose problème ? Ou n'est-ce pas plutôt qu'il n'y a plus d'argent à faire sur le tatouage une fois qu'il est réalisé sur la peau,

alors qu'une œuvre peut se vendre et se revendre avec une plus-value sur le marché de l'art ?

Pourquoi ne peut-on pas exister dans les deux mondes, celui de l'art contemporain et celui du graffiti ou du tatouage, et encore pour ce dernier c'est encore pire, il y a 40 ans de retard ! Et ce ne sont pas les meilleures galeries qui exposent du graffiti.

Quant à la migration sur d'autres supports, photographie, film, modélisation 3D, ça peut être bien, mais ce n'est pas le tatouage dans le milieu où il évolue qui est reconnu comme art, par exemple sur la plage, dans la rue : c'est ça qui sera la vraie reconnaissance. Car sinon, on n'a pas l'appréhension du dessin modifié par la forme du corps et son mouvement.

QUAND LA PEAU SE REBIFFE

Référence électronique

Martine BAGOT

Bagot M., (2025), « Quand la peau se rebiffe », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/peau-rebiffe>

RÉSUMÉ

Les tatouages sont de plus en plus fréquents. Leur surface est en augmentation et ils sont également de plus en plus colorés. Les complications sont fréquentes et réalisent des tableaux cliniques et histologiques très variés. La composition des encres est souvent inconnue. Elles contiennent de nombreux pigments dont les produits de dégradation peuvent induire des allergies chroniques. Les effets à long terme de la présence de produits carcinogènes et de nanoparticules justifient la réalisation d'études prospectives. Le public devrait être informé de ces complications et des dangers du détatouage.

MOTS CLEFS

Tatouages, Encre, Allergie, Nanoparticules

ABSTRACT

Tattoos are more and more frequent and their surface is increasing. They are also becoming more and more colorful. Complications are frequent and induce a wide variety of clinical and histological pictures. The inks, the composition of which is not always known, contain many pigments which degradation products can lead to chronic allergies. The long-term effects of the presence of carcinogenic products and nanoparticles justifies the carrying out of prospective studies. The public should be made aware of these complications and of the dangers of tattoo removal.

KEYWORDS

Tattoos, Ink, Allergy, Nanoparticles

Les tatouages ont été pratiqués depuis des siècles et dans de nombreuses cultures pour des raisons religieuses, médicales ou esthétiques. Au cours des dernières années, leur fréquence a beaucoup augmenté. Ils touchent 30% de la population américaine et près de 50% des milléniaux dans ce pays. En Europe, leur fréquence est estimée à 10-30%. Leurs caractéristiques se sont également modifiées puisqu'ils sont beaucoup plus étendus et multicolores qu'auparavant. Les encres utilisées, dont la composition est souvent inconnue, persistent de manière prolongée dans la peau et les ganglions où elles subissent des modifications de leurs structures physiques et chimiques. Des quantités inconnues de nanoparticules peuvent se retrouver dans la circulation sanguine et lymphatique (1).

COMPLICATIONS DES TATOUAGES

COMPLICATIONS INFECTIEUSES

Les infections causées par les tatouages peuvent être aiguës ou retardées, locales et parfois systémique. Des mesures d'hygiène rigoureuses permettent de diminuer les risques de transmission du virus de l'hépatite B, de l'hépatite C et du VIH. En revanche, les infections bactériennes restent fréquentes, causées par divers agents, essentiellement *Staphylocoques*, *Streptocoques*, *Pseudomonas*, *Clostridium* mais aussi mycobactéries. Environ 10% des encres peuvent être contaminées.

COMPLICATIONS NON INFECTIEUSES

Une étude sur une série de 3 411 tatouages a montré la survenue de réactions cutanées dans 67% des cas et de réactions systémiques dans 7% des cas débutant quelques semaines après le tatouage (2). Une étude danoise a montré des plaintes chez 27% des sujets tatoués, dont 58% étaient liées à des problèmes d'expositions solaires. Les patients présentaient le plus souvent des sensations de démangeaisons ou de piqûres, des œdèmes et des brûlures (3,4).

Les complications non infectieuses des tatouages peuvent être classées en fonction des signes cliniques.

Elles peuvent réaliser des papulo-nodules touchant électivement certaines couleurs en particulier la couleur noire. Elles surviennent souvent sur des zones où le pigment est plus dense.

Les réactions allergiques se manifestent surtout sur les zones de certaines couleurs et toutes les zones de la même couleur sont atteintes. Elles surviennent de manière retardée après une latence de plusieurs mois ou même années. Elles sont chroniques, et résistent aux traitements par crèmes corticoïdes (5). Les tests épicutanés avec les différentes substances présentes dans l'encre

des tatouages sont négatifs car la réaction est causée par un haptène formé à l'intérieur de la peau par combinaison à une protéine ou par dégradation des produits. Des réactions à type de plaque sont souvent constatées au niveau des tatouages de couleur rouge. Les réactions allergiques peuvent également survenir sur des couleurs verte ou bleue.

Certaines lésions peuvent être très épaisses et squameuses, l'épiderme peut se nécroser ou s'ulcérer. Ces réactions se voient surtout sur les couleurs rouges. Les lésions peuvent disséminer en dehors des zones tatouées et réaliser des bulles ou des lésions de type vascularite.

RÉACTIONS ANATOMOPATHOLOGIQUES

Les aspects anatomopathologiques des réactions sont extrêmement variés (6,7). Ils peuvent réaliser des réactions eczématiformes (acanthose avec spongiose et infiltrat inflammatoire), des réactions psoriasiformes, des réactions de l'interface de type lichénoïde ou vacuolaire. Les lésions nodulaires peuvent correspondre à un granulome tuberculoïde, à des réactions sarcoïdoses, à un granulome suppuré ou à un granulome nécrobiotique. Plusieurs couleurs peuvent induire des infiltrats ressemblant à un lymphome cutané. D'autres réactions peuvent être vésiculo bulleuses, à type de vascularite, de fibrose ou pseudo-épithéliomateuses.

PHYSIOPATHOLOGIE

Le rôle des encres est majeur. Il existe souvent un lien indiscutable entre la nature chimique de l'encre ou de ses produits de dégradation, sa migration dans la peau et l'aspect clinique confirmé par la biopsie cutanée (7). La molécule toxique peut être l'encre injectée elle-même ou un métabolite formé par sa dégradation.

Une quantité importante de pigment noir peut induire des réactions granulomateuses et sarcoïdoses dans 34% des cas (8). Toute réaction granulomateuse, même restreinte à une seule couleur, doit faire rechercher une sarcoïdose (9).

Le risque de réactions d'allergie à l'un des constituants des encres est la complication la plus fréquente, mais imprévisible. Une sensibilisation, particulièrement avec les encres rouges, peut se développer plusieurs années après la réalisation du tatouage, notamment par modification de la structure chimique d'un composé de l'encre sous l'effet des UV ou du laser utilisé pour tenter de faire disparaître le tatouage.

Ces dernières années, les colorants organiques sont devenus plus fréquents dans les encres de tatouages alors que ces pigments étaient initialement développés pour un usage limité aux laques et plastiques. Il n'existe aucune donnée concernant leur toxicité après injection intradermique. La présence d'hydrocarbures aromatiques polycycliques dans les encres noires a été détectée dans des prélèvements de peau tatouée et de ganglions de l'aire de drainage proche des années après le tatouage. Ces produits sont potentiellement génotoxiques. Les encres contiennent de nombreux autres types de colorants et de conservateurs, dont certains sont interdits en usage cosmétique ainsi que des sels de métaux lourds et autres métaux toxiques parfois à concentration élevée et plus récemment sous forme nanoparticulaire (titane).

La présence de métaux est souvent détectée, en particulier le cobalt, le cadmium, le nickel, le chrome qui sont allergéniques, et plus récemment le zinc et le barium qui sont moins allergéniques (10). Une étude récente a montré qu'un flacon d'encre contient en moyenne trois pigments. Les pigments organiques sont de plus en plus utilisés. Ils sont multiples et peuvent le plus souvent induire des réactions d'hypersensibilité (10). Il est important de connaître la nature précise des pigments présents dans les encres utilisées. Cette composition devrait être connue des personnes tatouées et consignée sur un carnet par les tatoueurs.

A l'aide d'un synchrotron, il a été possible d'analyser la peau et les ganglions de sujets tatoués. Les résultats démontrent la présence de nanoparticules de fer, de Nickel et de Chrome qui ont été déposées dans la peau et qui ont migré jusqu'aux ganglions. Ces particules proviennent pour une bonne part des aiguilles utilisées pour le tatouage (11).

PATHOLOGIES ASSOCIÉES

Il est important d'informer les malades immunodéprimés et les malades suivis pour des maladies chroniques des possibles complications des tatouages en particulier infectieuses. Ce risque doit être mentionné par exemple aux malades porteurs de dermatite atopique dont la peau est colonisée par *Staphylococcus Aureus*.

Il est également important d'informer les patients du risque de localisation de leur dermatose sur leur tatouage particulièrement en cas de sarcoïdose ou de psoriasis. Une étude française récente a analysé 894 tatouages chez des malades psoriasiques (12). Des complications locales à type d'œdème, prurit, allergie, phénomènes de Koebner ont été retrouvés dans 6,6% des cas, plus fréquemment chez les malades nécessitant un traitement au moment du tatouage. Aucune complication grave n'a été rapportée.

Aucun risque augmenté de cancer cutané n'a pas été documenté jusqu'à présent, en dehors de la fréquence de survenue de kératoacanthomes sur les tatouages rouges. Plusieurs études épidémiologiques sont en cours afin d'évaluer un éventuel lien entre la survenue de lymphomes, de mélanomes et de carcinomes cutanés.

EXÉRÈSE DES TATOUAGES

Une étude française récente ayant été réalisée sur un échantillon de 5000 personnes montre que 14 à 17% des personnes tatouées regrettent et souhaitent faire disparaître leur tatouage (13). Les facteurs associés à un plus grand risque de demande de détatouage sont des hésitations au moment de l'acte, un âge jeune et le sexe masculin. Les motivations de telles demandes sont personnelles, familiales, professionnelles ou médicales en cas de complications. Cette étude montre qu'il est très important d'informer précisément les personnes avant de réaliser un tatouage. L'Académie Européenne de Dermatologie et de Vénérologie (EADV) a récemment réalisé une campagne d'information sur les risques et complications des tatouages afin de minimiser les choix impulsifs non réfléchis.

La destruction des tatouages est le plus souvent très difficile et partielle. La multiplicité des pigments complique l'exérèse. Cette exérèse nécessite souvent l'utilisation de plusieurs types de lasers ayant pour cibles des chromophores différents. Il a été montré que l'irradiation par laser de certains pigments organiques entraîne le relargage de produits de décomposition cytotoxiques et génotoxiques ayant des propriétés carcinogènes (14). On a également récemment rapporté la survenue de carcinomes épidermoïdes multiples survenant sur une zone de tatouage rouge après destruction par laser (15).

CONCLUSION

Les complications des tatouages sont nombreuses et variées. Les phénomènes d'allergie sont fréquents et justifient une meilleure connaissance de la composition des encres. Des études prospectives sont nécessaires afin de mieux connaître les complications possiblement associées aux produits carcinogènes et aux nanoparticules. Il est indispensable de bien informer le public sur les complications des tatouages et sur les difficultés et les risques des procédures de détatouage.

BIBLIOGRAPHIE

- Laux P, Tralau T, Tentschert J, Blume A. et al. (2016), "A Medical-Toxicological view of tattooing", *Lancet*, 201, 395-402.
- Klühl I., Hiller K.-A., Landthaler M., Bäumler W. (2010), "Incidence of health problems associated with tattooed skin : a nation-wide survey in German-speaking countries", *Dermatology*, 221, 43-50.
- Hogsberg T., Carlsen K.-H., Serup J. (2013), "High prevalence of minor symptoms in tattoos among a young population tattooed with carbon black and organic pigments", *J Eur Acad Dermatol Venereol*, 221, 43-50.
- Kluger N. (2016), "Self-reported tattoo reactions in a cohort of 448 French tattooists", *Int J Dermatol*, 55, § 764-768.
- Serup J., Kluger N., Bäumler W. (2015), *Tattooed Skin and Healths*. Curr Probl Dermatol, Basel, Karger, 48, 48-60.
- Thum C.-K., Biswas A. (2015), "Inflammatory complications related to tattooing: a histopathological approach based on pattern analysis", *Am J Dermatopathol*, 37, 4-66.
- Shinohara M.-M., Nguyen J., Gardner J., Rosenbach M., Elenitsas R. (2012), "The histopathologic spectrum of decorative tattoo complications", *J Cutan Pathol*, 39, § 1110-8.
- Hutton Carlsen K., Sepehri M., Serup J. (2019), "Tattooist-Associated Tattoo Complications: 'Overworked Tattoo,' 'Pigment Overload' and Infections Producing Early and Late Adverse Events", *Dermatology*. § 9:1-8.
- Kluger N. (2019), "An update on cutaneous complications of permanent tattooing", *Expert Rev Clin Immunol*, 15, 1135-1143.
- Liszewski W., Warshaw E. M. (2019), "Pigments in American tattoo inks and their propensity to elicit allergic contact dermatitis", *J Am Acad Dermatol*, numéro 81, § 379-385.
- Schreiber I., Hesse B., Seim C., Castillo-Michel H., Anklamm L., Villanova J., Dreiaek N., Lagrange A. et al. (2019), "Distribution of nickel and chromium containing particles from tattoo needle wear in humans and its possible impact on allergic reactions", *Part Fibre Toxicol*, numéro 16, § 1-10.
- Grodner C., Beauchet A., Fougereousse A.-C., Quiles-Tsimaratos N., Perrot J.-L., Barthelemy H., Parier J., Maccari F. et al. (2010), "Tattoo complications in treated and non-treated psoriatic patients", *J Eur Acad Dermatol Venereol*, 34/4, 888-896.

Kluger N., Misery L., Seité S., Taieb C. (2019), “Regrets after tattooing and tattoo removal in the general population of France”, *J Eur Acad Dermatol Venereol*, numéro 33, pages 157-9.

Hering H., Sung A.-Y., Röder N., Hutzler C., Berlien H.-P., Laux P., Luch A., Schreiver I. (2018), “Laser Irradiation of Organic Tattoo Pigments Releases Carcinogens with 3,3'-Dichlorobenzidine Inducing DNA Strand Breaks in Human Skin Cells”, *J Invest Dermatol*, numéro 138, § 2687-90.

Swigost A., Farah R.-S., Canova E., Goldfarb N. (2020), “Multiple Squamous Neoplasms Arising in a Red Tattoo After Laser Tattoo Removal”, *Dermatol Surg*, numéro 46, pages 970-973.



Marquer,
démarquer,
remarquer

FAIRE ŒUVRE

LA RÉPONSE DU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

Référence électronique

Clémence LAPÔTRE

Lapôtre C., (2025), « Faire œuvre. La réponse du droit de la propriété intellectuelle », *La Peaulogie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeaulogie.fr/droit-proprieete-intellectuelle>

RÉSUMÉ

La souplesse du droit d'auteur français se caractérisant, notamment, par le principe de l'unité de l'art a permis d'intégrer aisément les tatouages parmi les œuvres protégeables. Il importe donc peu que le tatouage trouve son origine dans des pratiques identitaires ou populaires et soit destiné à une ornementation physique. Le motif réalisé par un tatoueur est, par principe, susceptible d'être protégé comme œuvre de l'esprit, sous réserve de son originalité, à savoir s'il porte l'empreinte de la personnalité de son auteur. Dès lors qu'un tatouage satisfait cette condition d'originalité, son auteur se voit conférer un ensemble de prérogatives d'ordre patrimonial et moral qu'il pourra exercer sur son œuvre. La jurisprudence a ainsi reconnu la qualité d'œuvre protégeable à divers tatouages à l'inverse, à ce jour, des créations appartenant au *body art*. Cependant, les droits du tatoueur peuvent entrer en conflit avec les droits de la personne tatouée, tels que le droit de disposer de son image et le principe cardinal de l'indisponibilité du corps humain. Ainsi, une balance entre les droits et intérêts du tatoueur, d'une part, et ceux du tatoué, d'autre part, est opérée en pratique par les juges pouvant aboutir à la limitation des droits patrimoniaux de l'auteur et à la paralysie de ses droits moraux.

MOTS CLEFS

Droit, Propriété Intellectuelle, Unité de l'art, Droits patrimoniaux, Droits moraux,

ABSTRACT

The flexibility of French copyright law, characterized in particular by the principle of the unity of art, has made it easy to include tattoos among protectable works. It is therefore irrelevant whether the tattoo originates from identity or popular practices and is intended for physical ornamentation. As a matter of principle, a tattoo artist's design can be protected as a work of the mind, provided it is original, i.e. it bears the imprint of the author's personality. As soon as a tattoo satisfies this condition of originality, its author is granted a set of prerogatives of a patrimonial and moral nature, which he can exercise over his work. Case law has thus recognized the status of protectable work for various tattoos, unlike, to date, creations belonging to body art. However, the tattoo artist's rights may conflict with the tattooed person's rights, such as the right to use his or her image and the core principle of the unavailability of the human body. In practice, therefore, judges strike a balance between the rights and interests of the tattoo artist, on the one hand, and the tattooed person, on the other, which can result in the limitation of the author's economic rights and the paralysis of his or her moral rights.

KEYWORDS

Law, Intellectual Property, Art Unity, Economic Rights, Moral Rights

Ornement corporel pérenne, le tatouage consiste en l'inscription au sein du derme d'un individu de motifs décoratifs par l'introduction de matière colorante.

Particulièrement ancienne, la pratique du tatouage, rapportée par le capitaine Cook dès le 18^{ème} siècle, remonterait au paléolithique. Issu des régions insulaires, orientales et africaines et doté de fonctions et significations sociales et religieuses, le tatouage s'est ensuite répandu en Occident pour devenir une inscription non seulement identitaire mais encore esthétique.

Ainsi, conçu tout d'abord comme pratique identitaire, le tatouage a été progressivement reconnu pour ses qualités esthétiques. Au fil des siècles, quatre styles principaux de tatouage se sont progressivement dégagés : le style japonisant (i), hyperréaliste (ii), tribal (iii) et *old school* (iv). Ils constituent la genèse de multiples réalisations artistiques des tatoueurs du 19^{ème} siècle.

(i) Le style japonisant : au Japon, le tatouage ou *irezumi* se pratiquerait, selon les scientifiques, depuis la Préhistoire. Il avait notamment pour fonction d'indiquer l'appartenance à un clan ou un statut marital, par exemple. Les motifs emblématiques de ce style sont aujourd'hui la carpe koi, le dragon, le masque Hannya.

(ii) Le style tribal ou polynésien : le vocable tatouage trouve justement son étymologie dans le *tatau* polynésien qui remonterait à 1300 avant Jésus-Christ. Le tatouage tribal se caractérise par des motifs abstraits formés par des lignes noires au tracé plus ou moins épais.

(iii) Le style hyperréaliste : est apparu durant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, à la suite de la réintroduction du tatouage en Europe au 18^{ème} siècle par des marins de retour de Polynésie. Il vise à représenter de la manière la plus réaliste possible des motifs ou objets réels. Techniquement, le tatouage réaliste requiert une grande précision dans les détails, les tracés et les ombrages.

(iv) Le style *old school* : le tatouage *old school* est fondé sur le patrimoine iconographique constitué par les marins et les militaires américains au cours de la première moitié du 20^{ème} siècle. Ce style se caractérise par des lignes épaisses représentant des motifs puisés dans l'univers de la marine : ancres, bateaux, sirènes, drapeaux, emblèmes divers.

Aujourd'hui, les styles et pratiques de tatouage se sont multipliés, les tatoueurs empruntant à des univers et styles artistiques variés, depuis le cubisme à la *fantasy* en passant par l'abstraction et le symbolisme. Le tatouage est reconnu comme un moyen commun d'appropriation et de stylisation du corps, un cinquième de la population française arborant un tatouage^[1].

Face à cette évolution, le Syndicat National des Artistes Tatoueurs (SNAT) plaide pour la reconnaissance du tatouage comme un dixième art et la question de la qualification artistique du tatouage et de son intégration au sein des institutions culturelles et muséales se pose désormais de manière particulièrement vive.

Un tel changement de paradigme suscite cependant des interrogations, notamment quant au régime juridique applicable au tatouage par les différentes branches du droit. À titre d'exemple, le droit fiscal semble rester hermétique à ces évolutions tandis que le droit de la propriété intellectuelle se montre plus souple et a depuis longtemps intégré le tatouage parmi les œuvres protégeables, même si les droits accordés à leur auteur peuvent être limités.

En effet, si la protection de cette pratique comme forme d'art et l'inclusion des tatouages parmi les œuvres protégées par le Code de la propriété intellectuelle ne semble pas soulever de réelles difficultés (I), l'exercice des prérogatives accordées aux tatoueurs peut être entravé en raison des caractéristiques mêmes de leur pratique artistique (II).

L'INTÉGRATION AISÉE DU TATOUAGE AUX ŒUVRES PROTÉGÉABLES

UNE PRATIQUE SUSCEPTIBLE DE PRODUIRE DES ŒUVRES ORIGINALES

En vertu du principe de l'unité de l'art, le Code de la propriété intellectuelle protège « *toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination* » (article L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

Il importe donc peu que le tatouage trouve son origine dans des pratiques identitaires, populaires ou encore qu'il soit destiné à une ornementation physique.

1. Radiofrance, *Podcast*, « La France tatouée », 22 oct. 2023.

Par principe, le motif réalisé par un tatoueur est susceptible d'être protégé comme œuvre de l'esprit, sous réserve d'originalité, à savoir, conformément à la jurisprudence, s'il porte l'empreinte de la personnalité de son auteur.

A titre préliminaire, il convient cependant de relever que de nombreux motifs de tatouage, tels que les végétaux ou les animaux, appartiennent à un fond commun et, partant, ne remplissent aucunement la condition d'originalité. Ainsi, la jurisprudence a refusé la protection du droit d'auteur à des motifs tatoués banaux, voire a exclu de la protection du droit d'auteur des motifs ou dessins vestimentaires en s'appuyant sur l'existence de créations similaires antérieures dans le domaine du tatouage.

À cet égard, la décision de la troisième chambre de la Cour d'appel de Lyon du 18 avril 2013 (n°11/05243) constitue un exemple éloquent. En effet, dans cette affaire, un tatouage avait été reproduit par deux entreprises vestimentaires concurrentes sur leurs lignes de vêtements respectives. L'entreprise qui en avait eu l'initiative a alors accusé la seconde de contrefaçon et de concurrence déloyale. La Cour d'appel de Lyon a toutefois jugé que le tatouage en cause était banal, connu de tous et appartenait au fond commun de cette pratique artistique. Partant, ce motif était libre de droits et pouvait être reproduit sur des T-shirts par tout opérateur économique.

Dans le même sens, on peut citer l'affaire dite « Bérénice », tranchée par la première chambre civile de la Cour de cassation dans un arrêt en date du 6 octobre 2021 (n°19-21.350), qui a approuvé la décision rendue le 20 juin 2019 par la première chambre du pôle 3 de la Cour d'appel d'Aix-en-Provence (n°2019/246). En l'espèce, cette dernière a reconnu l'originalité du dessin d'ails de la marque Bérénice dans la mesure où il se distinguait du fond commun constitué par les traditionnelles représentations d'ails d'ange en architecture, en art pictural et dans le domaine des tatouages. La Cour a cependant écarté la contrefaçon, le dessin d'ails litigieux appartenant, quant à lui, au fond commun pictural constitué, notamment, des dessins de tatouages et ne reproduisant pas les caractéristiques originales du dessin de la marque Bérénice.

Quelques années plus tôt, la seconde chambre du pôle 5 de la Cour d'appel de Paris, dans une décision en date du 3 février 2012 (n°11/09866) impliquant également la marque Bérénice, avait d'ailleurs nié toute originalité à un dessin de cœur porté par des ailes déployées de la même marque, sur la base d'un tatouage reproduit dans deux revues montrant le motif tatoué sur le ventre d'une jeune femme notoirement connue.

En conséquence, pour pouvoir revendiquer utilement la protection du droit d'auteur, il conviendra d'établir que le tatoueur a réalisé des choix propres

et exprimé sa personnalité dans la composition du tatouage, la sélection des couleurs, la réalisation du tracé ou encore l'agencement du motif.

À plusieurs reprises, la jurisprudence a reconnu la qualité d'œuvre protégeable à un tatouage dès lors que la création se distinguait du fond commun des motifs apposés sur la peau des tatoués. Peuvent être citées à titre d'exemple, les décisions de la chambre criminelle de Cour de cassation des 6 mai 1986 et 28 sept. 1999 et de la Cour administrative d'appel de Paris des 26 novembre 2010 (n°09PA01836) et 1er février 2012 (n°10PA02521).

Il semble donc que le tatouage bénéficie d'un relatif traitement de faveur par rapport à d'autres pratiques artistiques prenant le corps comme support, tel que le body art, dont l'originalité peut être plus délicate à caractériser, comme en témoigne l'affaire ayant opposé l'artiste Orlan à la chanteuse Lady Gaga tranchée par la Cour d'appel de Paris dans une décision en date du 15 mai 2018 (n°16/17477).

Dans cette affaire, l'artiste plasticienne française, Mireille Porte, dite Orlan, avait initié une procédure contre Lady Gaga estimant que cette dernière avait copié ses œuvres en se faisant poser des implants sur le visage, en reproduisant deux personnages *Bumpload* et *Woman with head* et en s'appropriant son effort créatif comme son image, pour la pochette de l'album *Born this Way* et le clip du titre éponyme.

Cependant, Orlan a été déboutée de son action tant en première instance qu'en appel, la Cour d'appel de Paris ayant estimé que les ressemblances entre les œuvres étaient limitées à la présence d'excroissances sur le corps et que l'insertion d'excroissances, en particulier placées sur le front ou sur la tête, relève d'une tendance présente dans l'art, insusceptible d'appropriation. La Cour a également relevé que Lady Gaga avait fait état de sources d'inspirations distinctes, telles qu'un défilé de mode d'Alexander McQueen en 2010, ou encore les tatouages du mannequin dit *Zombie Boy* qui participait lui-même au clip, excluant, en conséquence, toute appropriation fautive ou parasitaire.

Des difficultés peuvent, en outre, surgir en matière de tatouage d'inspiration tribale. En effet, les motifs traditionnels ou folkloriques appartiennent par principe au domaine public. Cependant, leur réinterprétation originale par un tatoueur pourrait donner lieu à une protection par le droit d'auteur.

Il est dès lors possible d'imaginer que, comme en matière de mode, les peuples pour lesquels ces tatouages représentent un héritage culturel ou portent une signification particulière s'opposent à leur réutilisation ou appropriation par un tiers artiste tatoueur.

Peuvent être citées, à titre exemple, les affaires Isabel Marant relative à des motifs d'inspiration mexicaine apposés sur les vêtements d'une de ses collections de prêt à porter automne-hiver 2020-2021 ou Nike qui a été contraint de retirer du marché une ligne de vêtements de sport, notamment de leggings, qui étaient inspirés de tatouages tribaux des Fidji, de Samoa et de Nouvelle-Zélande, à la suite de la réaction de ces communautés du Pacifique. Une grande partie de la plainte déposée par des membres de la communauté samoane découlait de la méconnaissance de l'utilisation du motif du tatouage car les leggings destinés aux femmes utilisaient un motif similaire à celui de la *pe'a* qui est un tatouage traditionnel réservé, dans leur culture, aux hommes.

UNE ŒUVRE SUSCEPTIBLE DE S'INCARNER SUR DIVERS SUPPORTS

Le droit d'auteur va, par ailleurs, pouvoir trouver à s'appliquer à différents supports et le statut d'œuvre protégeable va venir qualifier différentes étapes de la création selon la ou les pratiques adoptées par le tatoueur.

La technique du « *free-hand* », en premier lieu, consiste à réaliser le motif directement sur la peau de la personne. Dans cette hypothèse, sous réserve d'être originale, l'œuvre sera donc constituée par cette seule réalisation. Le fait qu'elle prenne pour support la peau d'une personne physique n'est pas en soi de nature à exclure la protection par le droit d'auteur per se/en soi.

La technique du « *flash* », en second lieu, consiste à réaliser au préalable un ou plusieurs dessins préparatoires qui seront ensuite réalisés sur la peau d'un individu. Dans ce cas, la protection du droit d'auteur, qui n'est pas conditionnée par l'achèvement de l'œuvre, s'appliquera tant aux dessins préalables, au motif final dessiné qu'au tatouage lui-même.

UNE PLURALITÉ D'AUTEURS POSSIBLES

En outre, compte tenu de la pratique même du tatouage, la qualité d'auteur va pouvoir bénéficier à différents intervenants.

Par principe, les droits reviennent tout d'abord au tatoueur, même si cela peut surprendre.

En effet, le fait que l'œuvre ait pour support le corps d'une personne physique ou que le tatoué ait commandé le motif ou loué les services du tatoueur n'est de nature à entraîner une cession automatique des droits du tatoueur au bénéfice du tatoué, conformément aux règles de l'article L.111-1 alinéa 3 du Code de la propriété intellectuelle.

En l'absence de cession expresse, le tatoueur reste titulaire de ses droits d'auteur et demeure libre de reproduire le motif réalisé sur une ou plusieurs autres personnes, voire de le décliner sur d'autres supports.

Ce qui peut surprendre le tatoué lui-même. Ainsi, en 2005, le footballeur David Beckham s'est opposé à son ancien tatoueur qui avait cédé les droits du motif à une société japonaise pour créer une ligne de vêtements. Face aux menaces de poursuites de la star, le tatoueur a renoncé à cette opération, mais a menacé David Beckham de poursuites si son tatouage s'avérait être trop visible dans d'éventuelles campagnes de publicité.

De plus, en cas de tatouage original, le statut d'auteur ne sera cependant pas automatiquement attribué au seul tatoueur.

A cet égard, il importe de relever que, si le fait que l'œuvre s'intègre à l'enveloppe corporelle d'un individu n'est pas de nature à attribuer automatiquement des droits à ce dernier, il peut en être différemment lorsqu'il s'implique dans le processus créatif. Ainsi, si le tatoué ou un tiers intervient dans la conception ou dans la réalisation du tatouage, la qualification d'œuvre de collaboration pourra être appliquée au tatouage en résultant. Ce sont donc deux auteurs qui se verront reconnaître des droits sur l'œuvre.

Par ailleurs, en cas de modification d'un tatouage préexistant par un autre tatoueur, notamment par la modification du motif ou l'adjonction d'un ou plusieurs autres motifs, le résultat final pourra recevoir la qualification d'œuvre composite.

Cette faculté laissée au tatoué de modifier l'œuvre originale inscrite sur sa peau annonce les développements de la seconde partie de cette étude. Car si le tatouage est une œuvre originale, ce n'est pas pour autant que son auteur bénéficiera des mêmes droits qu'un auteur aux pratiques plus traditionnelles.

L'EXERCICE CONTRARIÉ DES PRÉROGATIVES DU DROIT D'AUTEUR SUR LE TATOUAGE

La souplesse des définitions du droit d'auteur permet d'intégrer aisément le tatouage parmi les œuvres protégeables. Dès lors, du seul fait de la création d'un tatouage original, le tatoueur disposera de l'ensemble des droits traditionnellement reconnus aux auteurs par le Code de la propriété intellectuelle.

Cependant, la nature même de cette pratique qui vise à s'intégrer et à orner le corps d'une personne physique vient restreindre les prérogatives

traditionnellement reconnues à l'auteur d'une œuvre originale. En effet, les droits et libertés du tatoué sont susceptibles de limiter ceux du tatoueur.

LES DROITS PATRIMONIAUX LIMITÉS DU TATOUEUR

En ce qui concerne le droit de reproduction, tout d'abord, la jurisprudence est venue préciser les limites applicables à un tatouage dans le cadre de la décision Johnny Hallyday rendue par la Cour d'Appel de Paris le 3 juillet 1998 (Jurisdata, 1998-022806).

Dans cette affaire, le tatoueur auteur du motif représentant une tête d'aigle apposée sur le bras du chanteur s'est opposé à sa reproduction sans autorisation sur des pochettes d'albums et articles dérivés.

La Cour d'appel de Paris a retenu la contrefaçon soulignant que :

- le tatouage constitue un attribut de la personnalité de Johnny Hallyday, qu'il est donc loisible à un producteur d'exploiter - sous réserve de l'accord du chanteur - lorsque celui-ci est nécessairement visible sur les photographies de la star, mais de façon accessoire ;
- la reproduction sans autorisation du tatouage et qui n'est pas accessoire à l'image de l'artiste, telle qu'en l'espèce, porte atteinte aux droits patrimoniaux du tatoueur.

En ce qui concerne le droit de représentation, ensuite, des limites similaires sont applicables. On ne peut imaginer en effet qu'un tatoueur interdise à un tatoué d'arborer le motif sur sa peau, d'être pris en photographie avec celui-ci et de librement diffuser son image sur les réseaux sociaux, par exemple.

Sur ces points, on peut s'intéresser également aux débats juridiques soulevés à l'étranger, qui ont trouvé une issue que l'on peut rapprocher de la jurisprudence Johnny Hallyday ayant appliqué la théorie de l'accessoire.

Ainsi, en 2009, la question du droit d'auteur sur un tatouage a été portée devant la Cour d'appel de Gand. Dans sa décision, la Cour a décidé que bien que le tatoueur soit effectivement le titulaire du droit d'auteur sur le dessin du tatouage, son droit était limité par les droits de la personnalité de la personne tatouée. En effet, la Cour a tranché que le tatoueur ne pouvait empêcher la personne arborant le tatouage d'être photographiée ou d'autrement afficher son tatouage (JDH c. JM, (2009) 2007/AR/912 (Juridat)).

Aux Etats-Unis ensuite, la jurisprudence peut sembler plus accueillante aux revendications des tatoueurs même si elle a souvent débouté ces derniers.

Ainsi, si Warner a préféré résoudre le litige l'opposant au tatoueur de Mike

Tyson, S. Victor Whitmill, de manière amiable après l'introduction par ce dernier d'un référé en réaction à la reprise de son tatouage dans le film « *The Hangover Part II* » (Very bad trip 2), d'autres artistes ont choisi de poursuivre leur action, avec plus ou moins de succès.

Tout d'abord, le tatoueur Solid Oak a assigné les sociétés 2k Games, and Take-Two Interactive, au motif de la reproduction non-autorisée des tatouages réalisés pour des stars de la NBA telles que LeBron James, Kobe Bryant et Kenyon Martin dans le cadre d'un jeu vidéo. Cependant, le Tribunal de New-York, par décision en date du 26 mars 2020 (Solid Oak Sketches, Llc, V. 2k Games, Inc., United States District Court Southern District Of New York) a rejeté cette action estimant que l'usage querellé remplissait les conditions pour bénéficier des exceptions *de minimis* (i), de licence implicite (ii) et de *fair-use* (iii) applicables en droit du copyright américain.

(i) En vertu du principe général du « *de minimis non aurat lex* » selon lequel la loi ne se préoccupe pas de choses insignifiantes, l'utilisation *de minimis* d'une œuvre protégée correspondant à un usage infime de celle-ci ne requiert pas le consentement du titulaire du droit d'auteur.

(ii) La licence implicite en droit américain est caractérisée par une absence de formalisme. Elle peut être déduite d'un contrat, signé ou non, d'une lettre, d'un devis, d'un courriel ou même d'une simple conversation. La charge de la preuve d'une licence implicite repose toutefois sur la partie qui l'invoque.

(iii) Prévu à l'article 107 du Copyright Act, le *fair-use* américain est une exception largement conçue, contrairement à la liste exhaustive prévue par le droit d'auteur français à l'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle.

Le bénéfice de cette exception repose sur quatre critères, librement appréciés par le juge américain :

- a) La nature de l'œuvre protégée ;
- b) L'importance quantitative et qualitative d'extraits de l'œuvre utilisée appréciée au regard de l'œuvre dans son ensemble ;
- c) L'objectif et la nature de l'usage (but commercial, éducatif, informationnel ou scientifique) ;
- d) Les conséquences de l'usage second sur le marché potentiel ou la valeur de l'œuvre protégée.

Simultanément, la tatoueuse Catherine Alexander a agi à l'encontre des mêmes défendeurs avec succès et, compte tenu de l'étendue de la reprise des tatouages en cause, obtenu l'allocation de dommages et intérêts pour leur reproduction non autorisée dans un jeu de combat (WWE) (Catherine Alexander, V. Take-Two Interactive Software, Inc, United States District Court, Southern District of Illinois, 26 septembre 2020 et 22 septembre 2022). On peut penser que c'est l'importance des tatouages réalisés qui a incité les juges américains à trancher en faveur de l'artiste et à écarter ici l'application des exceptions susmentionnées.

De même, le tatoueur James Hayden qui a également réalisé des tatouages pour de nombreux joueurs de NBA, a récemment vu l'originalité de ses tatouages reconnue et obtenu qu'un jury soit désigné afin de trancher si dans son cas, les exceptions de *fair use* ou usage loyal, de licence implicite et *de minimis* trouvent à s'appliquer (Hayden v 2K Games, Inc., et al., US District Court for the Northern District of Ohio Eastern Division, 20 septembre 2022). En août 2023, le tatoueur a sollicité des mesures d'interdiction du jeu et l'allocation de dommages et intérêts.

A l'inverse, en octobre 2022, les juges californiens ont rejeté la plainte de Kevin Brophy dont une partie de son tatouage montrant un tigre et un serpent avait été reproduit en couverture d'un album de l'artiste Cardi B retenant l'exception *de minimis* (Kevin Brophy V Cardi B, U.S. Court, Santa Ana, California, 21 octobre 2022).

On constate, en conséquence, que, tant en France qu'à l'étranger, la jurisprudence en matière de reproduction et de représentation non autorisée d'un tatouage est particulièrement casuistique et, dès lors que l'originalité du tatouage est reconnue, se fonde essentiellement sur le caractère accessoire ou non de sa reprise.

En ce qui concerne le droit de suite, à savoir le droit de bénéficier d'un pourcentage de la vente de l'œuvre graphique ou plastique, lorsque celle-ci fait intervenir un professionnel du marché de l'art, une telle prérogative paraît paralysée dès lors qu'elle viserait à s'appliquer, non sur des dessins préliminaires, mais sur le tatouage apposé sur l'enveloppe corporelle d'une personne.

En effet, le principe de non-patrimonialité du corps inscrit aux articles 16 et suivants du Code civil prohibe les conventions ayant pour objet la vente ou la location de ses éléments. A cet égard, l'affaire Paris Secret tranchée par la première chambre civile de la Cour de cassation le 23 février 1972 peut être citée. Cette affaire concernait une actrice (mineure qui plus est) qui, dans le cadre d'une œuvre cinématographique avait consenti à la réalisation d'un tatouage sur son corps (représentant une tour Eiffel et une rose) et à

sa restitution à la production à l'issue de la réalisation du film. Cependant, les juges du fond comme la Cour de cassation ont qualifié d'immorale et contraire à la dignité humaine une telle restitution du tatouage.

En matière de contrefaçon enfin, à savoir la reproduction ou la représentation sans autorisation d'une œuvre originale, les sanctions applicables peuvent être paralysées, à tout le moins en partie, en cas de tatouage.

De nombreux tatoueurs publient les motifs dont ils sont l'auteur au sein de catalogues ou « *book* » ou sur les réseaux sociaux, à des fins promotionnelles. Ils s'exposent ainsi à leur reprise éventuelle par un concurrent. Dans ce cas, s'il est envisageable pour l'auteur du tatouage de saisir les tribunaux d'une action à l'encontre du tatoueur ayant reproduit son motif et de solliciter sa condamnation à des dommages et intérêts, la faculté pour l'auteur du tatouage contrefait de solliciter la destruction des reproductions contrefaisantes sera paralysée car de nature à porter atteinte à l'intégrité physique du tatoué.

LES DROITS MORAUX PARALYSÉS DU TATOUEUR

Tout comme les droits patrimoniaux, les droits moraux de l'artiste tatoueur apparaissent réduits, voire paralysés, par les principes juridiques préservant l'intégrité du corps humain.

En ce qui concerne le droit de divulgation, il est évident qu'un tatoueur, même insatisfait de sa réalisation finale, ne saurait interdire au tatoué de circuler librement et de dévoiler le tatouage.

En matière de paternité, il apparaît loisible à un tatoueur de signer celui-ci, sous réserve de l'accord du tatoué. Cependant, à défaut d'une telle signature, le crédit du nom de l'auteur en cas de reproduction ou de représentation du tatouage sera souvent difficile. Il semble assez délicat d'imposer à un individu que toute photographie le représentant et dévoilant le tatouage soit accompagnée d'une mention du nom du tatoueur.

Le respect de l'intégrité de l'œuvre apparaît de la même façon pratiquement incontrôlable. Aucune convention ne saurait valablement interdire le vieillissement, la prise ou la perte de poids du tatoué, au motif que cela serait susceptible d'altérer l'apparence du tatouage. De même, une personne demeure libre de modifier le tatouage réalisé en lui adjoignant un autre motif à proximité. Enfin, le tatoué finalement insatisfait de son tatouage ne saurait se voir interdire de procéder à son retrait et, partant, à la destruction de l'œuvre.

A l'inverse, comme l'affaire Paris Secret l'a illustré, le tatoué ne peut être légalement contraint à la modification, la suppression ou la restitution d'un tatouage. Il en résulte que le tatoueur est nécessairement dépossédé de son

droit de retrait ou de repentir.

A cet égard, en Belgique, la Cour d'appel de Gand a établi une distinction entre le dessin du tatouage et le tatouage physique appliqué sur le corps d'une personne, jugeant qu'une fois le dessin fixé sur la peau, l'artiste ne détient plus de droits moraux sur l'œuvre. Toute personne arborant un tatouage doit avoir le droit de l'effacer ou de le modifier sans la permission de l'artiste (JDH c. JM, (2009) 2007/AR/912 (Juridat)).

Il apparaît ainsi qu'un tatouage peut être le siège d'une forme d'originalité et légitimement inclus parmi les œuvres protégeables par le droit d'auteur, qui est particulièrement souple en la matière.

Si la protection d'un tatouage comme œuvre de l'esprit ne saurait être exclue du seul fait que ce dernier prend forme sur une enveloppe humaine, cette caractéristique restreint toutefois les prérogatives, d'ordre patrimonial comme moral, dont devrait disposer le tatoueur en qualité d'auteur.

Une telle balance entre les droits en présence, ceux du tatoueur, d'une part, et ceux du tatoué, d'autre part, paraît parfaitement légitime. Cependant, cette situation peut questionner la pertinence d'une protection par le droit d'auteur classique et l'opportunité de l'élaboration d'un régime *sui generis* pour ce type de création. Un tel régime pourrait, par exemple, en prévoir une cession automatique, de préférence non-exclusive, des droits patrimoniaux du tatoueur au bénéfice du seul tatoué. Cette cession serait opérée à titre gratuit pour tous les usages non commerciaux du motif tatoué et relevant des droits de la personnalité de la personne. A l'inverse, toute exploitation commerciale serait conditionnée au versement d'une rémunération proportionnelle au tatoueur.

A défaut, les photographes, producteurs ou plus largement tout opérateur désireux de faire usage de l'image d'une célébrité tatouée, par exemple, doit désormais s'interroger sur les autorisations à solliciter auprès du tatoueur et sur la rémunération qui peut lui être éventuellement due à ce titre.

BIBLIOGRAPHIE

Larrieu J., (2017), *Le tatoueur, le tatoué, le tatouage et le droit d'auteur*, in Études en l'honneur du Professeur Jérôme Huet, LGDJ, p. 219, citant le sociologue David Breton.

Porcheron T. (2018), *Le tatouage s'ancre dans les mœurs*, La Croix 4 septembre 2018, <https://www.la-croix.com/Culture/Art-de-vivre/Le-tatouage-sancre-moeurs-2018-09-04-1200966051>

Manifeste du SNAT pour un 10ème art : <https://syndicat-national-des-artistes-tatoueurs.assoconnect.com/page/837345-le-manifeste>

Loiseau G. (2000), *Typologie des choses hors commerce*, Revue trimestrielle de droit civil, p. 47.

OMPI (2009), *Comité permanent du droit d'auteur et des droits connexes*, Genève, 14-18 décembre 2009, p. 6.

Aubin C., *Les licences implicites du droit d'auteur en matière de logiciels*, Les Cahiers de propriété intellectuelle, volume 29, n°1, p. 9.

Bergeron C., « *Fair dealing* » canadien et « *fair-use* » américain, Les Cahiers de propriété intellectuelle, volume 13, n°2, p. 291.

Geoffroy R. (2018), *Le tatouage, un art primitif devenu populaire*, Le Monde, 10 mars 2018, https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/03/10/le-tatouage-un-art-primitif-devenu-populaire_5268864_3246.html

LE TATOUAGE REMARQUÉ PAR LE DROIT

LE STATUT JURIDIQUE ET FISCAL DU TATOUEUR

Référence électronique

Ophélie DANTIL

Dantil O., (2025), « Le tatouage remarqué par le droit. Le statut juridique et fiscal du tatoueur », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/statut-juridique-fiscal-tatoueur>

RÉSUMÉ

La pratique du tatouage est devenue un « art » à part entière, même si le support sur lequel il est exercé met des barrières à son accession à la « *short list* » privilégiée des œuvres d'art. Cette contribution aborde non seulement le statut juridique du tatoueur mais encore son statut fiscal et enfin son régime en matière de TVA.

MOTS CLEFS

Tatouage, Tatoueur, Impôt, Droit fiscal, TVA

ABSTRACT

The practice of tattooing has become an «art» in its own right, even if the medium on which it is exercised puts barriers to its accession to the privileged «short list» of works of art. This contribution addresses not only the legal status of the tattooist but also his tax status and finally his VAT regime.

KEYWORDS

Tattoo, Tattoo Artist, Tax, Tax waw, VAT

La pratique du tatouage est devenue un « art » à part entière, même si le support sur lequel il est exercé met des barrières à son accession à la « *short list* » privilégiée des œuvres d'art^[1].

En effet, d'un point de vue fiscal, et dans la mesure où le corps humain ne constitue pas un support susceptible de donner lieu à une livraison de bien, la réalisation de tatouages ne constitue pas une « livraison » d'œuvre d'art, mais une prestation de services.

En outre, même si les tatouages ont la nature d'œuvres d'art, ils n'entrent pas dans la liste restrictive des œuvres d'art prévues à l'article 98 A de l'annexe III au Code général des impôts. Par conséquent, comme nous le verrons ci-après, le taux réduit de TVA qui s'applique aux artistes ne peut s'appliquer aux tatoueurs.

D'un point de vue juridique, comme nous le verrons il n'y a pas de différence entre le statut juridique d'un artiste et celui d'un tatoueur, le premier vend des œuvres d'art mais, ce n'est pas tant l'objet qui compte que sa créativité : c'est la raison pour laquelle il est imposé à l'impôt sur le revenu dans la catégorie des Bénéfices non commerciaux et non dans la catégorie du commerce (les Bénéfices industriels et commerciaux). Le Tatoueur lui est un prestataire de service.

Nous aborderons donc dans un premier temps le statut juridique du tatoueur puis dans un second temps nous étudierons son statut fiscal et enfin son régime en matière de TVA.

QUEL STATUT JURIDIQUE POUR LE TATOEUR ?

Le tatoueur exerce rarement son activité sous le statut salarié. Il devient rapidement indépendant.

Soit il exerce son activité sous son propre nom, soit en société.

Il doit dans tous les cas déclarer son activité auprès de l'URSSAF (qui est le centre des formalités compétent). Il obtient alors un code NAF (Nomenclature d'Activités Françaises) sous l'intitulé « activités des studios de tatouage et de perçage corporel ». Il est formé aux conditions d'Hygiène et de Salubrité par un organisme habilité.

Son activité est déclarée à l'ARS (Agence Régionale de Santé).

1. Article 98 A du Code général des impôts.

QUEL STATUT FISCAL POUR LE TATOUEUR ?

Le régime fiscal du tatoueur est différent selon le mode d'exercice

EXERCICE À TITRE INDIVIDUEL

Lorsque le tatoueur exerce son activité à titre individuel, il est imposé à l'impôt sur le revenu, au barème progressif, sur le bénéfice qu'il réalise. La base d'imposition sera déterminée soit selon :

- Le régime de la micro-entreprise : le micro BNC ;
- Le régime du réel.

Il peut également bénéficier du régime de la micro-entreprise (ex. : auto entreprise) avec prélèvement libératoire de l'impôt sur le revenu et des cotisations sociales ;

Le tatoueur peut privilégier le prélèvement libératoire de l'impôt sur le revenu et des cotisations sociales (option au moment de l'adhésion au statut micro-entrepreneur ou dans les «3 mois suivant le début de son activité en adressant un courriel à son Urssaf »).

L'impôt sur le revenu est payé en même temps que les cotisations sociales (au mois ou au trimestre) avec application d'un taux spécifique de 2,2 % s'agissant de prestations de services relevant des bénéfices non commerciaux (BNC). Le taux pour les cotisations sociales est de 22 % plus 0,20 % pour la formation professionnelle continue.

L'option pour le versement libératoire est toutefois conditionnée :

- Au respect d'un revenu fiscal de référence maximal. Pour une option en 2024, le revenu fiscal de référence (le RFR est mentionné sur l'avis d'impôt disponible dans espace particulier impots.gouv.fr) du foyer fiscal pour l'année N-2, soit 2022, ne doit pas avoir excédé 27 478 € pour une personne, soit 54 956 € pour un couple. Ce plafond évolue chaque année.

Pour déterminer le plafond de RFR, il faut multiplier la limite pour une part, soit 27 478 € par le nombre de parts correspondant à la situation du foyer fiscal au jour de l'option.

- A ne pas dépasser le chiffre d'affaires annuel, pour une année civile complète, le plafond de 77 700 € s'agissant de prestations de tatouage.

Lors de la déclaration d'impôt sur ses revenus annuels, le chiffre d'affaires du tatoueur (sans déduction des charges réelles) n'est pas pris en compte

pour le calcul de l'impôt sur le revenu, mais uniquement pour établir le taux d'imposition de son foyer fiscal.

Le tatoueur qui a opté pour le prélèvement libératoire doit quand même déclarer son chiffre d'affaires sur la déclaration complémentaire des revenus « 2042 C PRO annexe à la 2042 ».

Lorsque le micro-entrepreneur opte pour le versement libératoire, il doit, chaque mois ou chaque trimestre déclarer son chiffre d'affaires (même si celui-ci est nul) et payer l'impôt et les cotisations sociales dues le cas échéant.

Aucune comptabilité n'est à fournir hormis la simple tenue quotidienne d'un registre des recettes et des achats. Mais le micro-entrepreneur ne peut ni déduire ses charges (téléphone, déplacement...), ni amortir son matériel. Pourtant il a l'obligation de conserver toutes les factures ou pièces justificatives relatives à ses achats et à ses ventes de marchandises ou de prestations de services ainsi que les déclarations de chiffre d'affaires effectuées auprès de l'Urssaf.

En dehors du cas spécifique du prélèvement libératoire, les modalités d'imposition sont, soit le régime du micro BNC, soit du régime réel.

- Le régime classique d'imposition de la micro-entreprise est applicable dès lors que le chiffre d'affaires annuel ne dépasse pas le seuil de 77 700 € précité.

Le tatoueur doit alors ajouter son chiffre d'affaires dans sa déclaration complémentaire de revenu (n°2042-C Pro) dans la case micro BNC.

Le bénéfice imposable est déterminé par l'administration fiscale qui applique au chiffre d'affaires déclaré un abattement forfaitaire intégrant les charges de l'entreprise : charges sociales, salaires, loyers de location notamment. Le taux de cet abattement est 34 % du Chiffre d'affaires.

Même si le tatoueur ne dépasse pas le seuil de 77 700 €, il peut préférer le régime de la déclaration contrôlée, d'autant plus si le montant de ses dépenses dépasse 34 % de son chiffre d'affaires.

- Le régime de la déclaration contrôlée est le régime obligatoire si les bénéfices non commerciaux à déclarer sont supérieurs à 77 700 € HT.

Dans le cas de la déclaration contrôlée, le tatoueur est imposé sur les bénéfices effectivement réalisés au titre de l'année civile précédente, ce qui correspond au chiffre d'affaires (recettes) diminué des dépenses nécessaires à l'exercice de la profession.

Ce bénéfice doit être déclaré à l'aide des formulaires n°2042 C pro dans la rubrique « régime de la déclaration contrôlée » et n°2035 pour la déclaration de résultat des BNC.

Le tatoueur doit alors respecter différentes obligations comptables : tenue de documents de comptabilité complète : livre-journal, livre d'inventaire, grand livre, inventaire annuel ; établissement des comptes annuels en fin d'année ; factures incluant la TVA ; déclarations des bénéfices et de la TVA.

EXERCICE SOUS FORME DE SOCIÉTÉ

Le bénéfice de la société est soumis à l'impôt sur les sociétés. Mais dans certains cas il est possible d'opter pour une imposition du bénéfice au niveau de chaque associé.

Le taux d'imposition de l'impôt sur les sociétés est de 15 % lorsque le bénéfice ne dépasse pas 42 500 € et 25 % au-delà.

L'exercice de son activité sous forme de société nécessite d'avoir recours à un expert-comptable (au même titre que l'entrepreneur individuel qui est soumis à la déclaration contrôlée) et de tenir des assemblées générales au moins une fois par an.

Le formalisme est donc certes plus contraignant mais il est toujours utile de se faire accompagner par des professionnels pour mieux se concentrer sur son art.

UN RÉGIME DE TVA QUI EXCLUT LE TATOUAGE DU RÉGIME SPÉCIFIQUE DES ŒUVRES D'ART

Le corps humain n'étant pas cessible, le tatoueur est considéré comme un prestataire de service.

Par conséquent, il doit soumettre ses prestations à la TVA.

C'est le taux normal de la TVA qui s'applique soit 20 % (article 278 du Code général des impôts). Le tatouage ne peut bénéficier de la TVA au taux réduit de 5.5 % qui s'applique aux œuvres d'art (réponse ministérielle à la question n°29035 – Viry), ni du taux réduit de 10 % qui s'applique aux cessions de droits d'auteur.

Sous certaines conditions de plafond de chiffre d'affaires, le tatoueur quel que soit son statut (entrepreneur individuel ou société), peut bénéficier du régime de la franchise en base de TVA (article 293 B du Code général des impôts).

Ce régime permet aux entreprises d'être exonérées de TVA : il n'y a donc pas de TVA à collecter sur les ventes et à reverser mais, en contrepartie, la TVA déductible ne peut pas être récupérée.

Il s'applique lorsque le chiffre d'affaires réalisé ne dépasse pas :

- 37 500 € l'année civile précédente,
- 37 500 € l'avant-dernière année civile et 41 250 € l'année civile précédente. Si ces deux seuils sont dépassés, le tatoueur devient assujetti à la TVA à compter du 1^{er} janvier de l'année suivant le dépassement du deuxième seuil.
- 41 250 € l'année civile en cours. Si ce seuil est dépassé, le tatoueur doit payer la TVA le 1^{er} jour du mois de dépassement.

Cette exonération fiscale permet outre un allègement des obligations comptables et fiscales de proposer des tarifs plus avantageux à des clients particuliers qui ne peuvent déduire la TVA.

La facturation du tatoueur doit obligatoirement faire mention de l'application de la franchise « franchise en base article 293 B du Code général des impôts ».

Si ces seuils sont dépassés ou si l'entrepreneur souhaite opter pour le régime de la TVA, il doit l'indiquer au service des impôts des entreprises (SIE) dont il dépend. L'option pour la TVA prend effet au 1^{er} jour du mois au cours duquel elle est déclarée.

Deux régimes d'imposition peuvent alors s'appliquer :

- Le régime simplifié d'imposition si le chiffre d'affaires hors taxe est compris entre 37 500 € HT et 254 000 € HT pour les prestations de service.
- Le régime du réel normal

Le tatouage est un art, cela n'est pas contestable et d'ailleurs le législateur ne le remet pas en cause. Mais le support des œuvres étant spécifique et hors commerce, il ne peut en tant que tel, être assimilé à une œuvre d'art.

LE TATOUAGE D'UN SIGNE DISTINCTIF ENREGISTRÉ COMME MARQUE

LE TATOUAGE D'UNE MARQUE,
LIMITES ET CONTRAINTES

Référence électronique

Delphine MARTIN

Martin D., (2025), « Le tatouage d'un signe distinctif enregistré comme marque. Le tatouage d'une marque, limites et contraintes », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/signe-marque>

RÉSUMÉ

Le tatouage d'une marque protégée au sens du droit de la propriété intellectuelle entretient des liens étroits avec le monopole d'exploitation du titulaire de la marque, soit parce qu'il en est l'expression dans le cadre d'une stratégie commerciale, soit parce qu'il entre en conflit avec ce monopole en raison d'un objectif revendicatif.

La première hypothèse invite à s'interroger sur les problématiques que peut rencontrer le titulaire de la marque pendant l'exploitation de la marque tatouée en raison du caractère irréversible du tatouage. La seconde hypothèse est relative au tiers qui utilise le tatouage dans une perspective critique donc potentiellement dévalorisante pour le titulaire de la marque, et renvoie à la question plus générale de l'équilibre entre liberté d'expression et droits du titulaire de la marque.

MOTS CLEFS

Signe distinctif protégé, Monopole d'exploitation, Contrefaçon, Dénigrement

ABSTRACT

The tattooing of a protected mark within the meaning of intellectual property law has close links with the monopoly of exploitation of the trademark owner, either because it is the expression of it within the framework of a commercial strategy, or because it conflicts with that monopoly because of a protest objective.

The first hypothesis invites us to question the problems that the trademark owner may encounter during the exploitation of the tattooed trademark due to the irreversible nature of the tattoo. The second hypothesis is relative to the third party who uses tattooing in a critical perspective thus potentially devaluing for the trademark owner, and refers to the more general question of the balance between freedom of expression and rights of the trademark owner.

KEYWORDS

Protected distinctive sign, Monopoly of exploitation, Infringement, Denigration

Tatouage et droit des marques l'association *a priori* ne relève pas de l'évidence. Pour autant il existe des précédents qui révèlent des problématiques susceptibles d'être rencontrées par le titulaire d'une marque soit parce qu'il entend représenter son signe protégé par le tatouage dans un but commercial, soit parce qu'il constate l'utilisation non consentie de son signe tatoué par un tiers dans un but revendicatif ou critique.

La pratique des tatouages de logos publicitaires a été initiée dans les années 2000 et rendue célèbre par Billy Gibby connu pour avoir consenti à l'utilisation de parties de son corps en échange de quelques milliers d'euros afin de les mettre à disposition de plusieurs marques. Par la suite le phénomène s'est amplifié suscitant même la création de bases de données de personnes prêtes à louer des parties de leur corps comme des espaces publicitaires (ex. : agence Tatad au Canada).

En France, depuis plusieurs années le tatouage s'est invité dans l'espace publicitaire comme élément de différenciation dans l'univers marchand. Dans les années 1990, le couturier Jean-Paul Gautier fait défiler pour la première fois un mannequin tatoué d'un dragon sur le crâne, c'est un précédent qui sera suivi par d'autres marques dans le domaine de la mode par les couturiers Thierry Mugler ou Chanel et dans celui des parfums en particulier par les marques Cacharel ou Diesel (défilé en 1992, mannequin Eve Salvail).

L'objectif des campagnes publicitaires qui mettent à l'honneur le tatouage est pour partie artistique mais pour l'essentiel essentiellement visuel en ce que le tatouage devenu un accessoire de mode, permet d'enrichir l'esthétique de publicités particulièrement soignées dans le domaine de la mode. Mais c'est aussi pour ces marques le moyen d'inscrire leur politique marketing dans les tendances sociales qui révèlent un engouement croissant pour le tatouage, certains médias évoquent même une « *passion* » française pour le tatouage (LADEPECHE.fr, 13 octobre 2021, www.ladepeche.fr qui évoque 80% d'augmentation du nombre de personnes tatouées en France entre 2010 et 2018).

Plus tard, le tatouage a été utilisé pour des produits sans lien avec le corps telles que les voitures et a retrouvé pleinement sa fonction d'identification. Pour exemple, la marque Peugeot a produit un modèle de véhicule en partenariat avec un tatoueur pour proposer un modèle unique de véhicule sur lequel a été reproduit un tatouage original. Sous l'angle juridique, cette utilisation du tatouage pour différencier et rendre uniques des produits n'est pas problématique en ce que le signe distinctif protégé par le droit des marques n'est pas restreint légalement dans son expression dès lors, qu'il est licite (*cf. infra*).

En revanche, l'utilisation du tatouage qui représente une marque déjà exploitée pose davantage de difficultés juridiques tant sur le plan de la marchandisation du corps humain lorsque le tatouage résulte de la mise à disposition à titre onéreux du corps humain ou de certains de ses éléments, que sous l'angle de l'exploitation du signe ainsi représenté en raison de son caractère par nature irréversible.

Sur la question de la marchandisation du corps humain la pratique se heurte au principe d'indisponibilité du corps humain qui le place hors commerce juridique. Le corps et ses éléments pris individuellement sont par nature indisponibles ce qui exclut qu'ils puissent faire l'objet de transactions commerciales. L'article 16-1 du Code civil dispose, en effet, que « *Le corps humain, ses éléments ou ses produits ne peuvent faire l'objet d'un droit patrimonial* ». Il s'agit d'une règle d'ordre public, la pratique consistant pour le titulaire d'une marque à louer une partie du corps humain moyennant rémunération est donc illicite.

Une autre hypothèse est, en revanche, envisageable dans le respect de cette limite qui correspond à l'hypothèse de la personne tatouée d'un logo publicitaire sans que sa démarche ne s'inscrive dans un but mercantile. D'autres problématiques relevant non plus du droit civil mais du droit des marques se posent alors, en particulier sous l'angle de l'efficacité des sanctions adoptées à l'encontre du titulaire d'une marque tatouée ou de l'utilisation du tatouage dans un but critique à l'égard de la marque qui en fait l'objet.

La marque est définie par l'article L. 711-1 du Code de la propriété intellectuelle comme « *un signe susceptible de représentation graphique servant à distinguer les produits ou services d'une personne physique ou morale* ». Depuis la directive « Paquet Marques » du 16 décembre 2015 sur la marque de l'Union européenne ce signe protégeable n'est plus soumis à l'exigence d'une représentation graphique (Directive (UE) 2015/2436 du Parlement Européen et du Conseil du 16 décembre 2015 rapprochant les législations des États membres sur les marques). Les signes olfactifs et gustatifs sont donc susceptibles aujourd'hui d'être protégés et s'ajoutent aux plus classiques : marque verbale, nom géographique, nom patronymique, logo, slogan, couleur, nom de fantaisie, signe tridimensionnel à condition que la forme déposée ne corresponde pas à la fonction technique du produit. Toutefois, les limites d'ordre général relatives à la licéité du signe sont applicables à l'hypothèse de la marque tatouée. L'appréciation de la licéité du signe dont il est demandé l'enregistrement sera ainsi soumise aux exigences légales, sans spécificité liée à sa représentation par le tatouage puisque c'est le motif du tatouage qui sera analysé par l'office d'enregistrement indépendamment de son support.

Deux hypothèses principales peuvent alors être distinguées, la première recouvre celle du tatouage qui serait réalisé dans un but lucratif d'exploitation (I), la seconde hypothèse est celle du tatouage réalisé dans un but revendicatif ou critique (II).

LE TATOUAGE « LUCRATIF »

Le tatouage lucratif renvoie au cas du titulaire d'une marque qui représente son signe par le tatouage dans un objectif d'exploitation commerciale. Dans ce contexte il convient de rappeler quelles sont les contraintes que doit respecter le titulaire d'un signe lorsqu'il souhaite l'enregistrer afin de bénéficier de la protection par le droit des marques.

LE DÉPÔT D'UN SIGNE TATOUÉ, LA LIBERTÉ DE PRINCIPE

Le dépôt d'un signe comme marque s'inscrit dans une stratégie d'exploitation, à ce titre une première réflexion doit être menée en amont de la procédure d'enregistrement par le titulaire d'un signe déjà exploité commercialement ou qu'il entend exploiter, afin d'identifier ses objectifs d'exploitation et les bénéfices qu'il pourra escompter du dépôt de sa marque (art. L. 712-1 du Code de la propriété intellectuelle).

Si cet enregistrement lui semble pertinent, le titulaire de la marque devra ensuite déterminer le périmètre de protection de son signe en fonction de sa stratégie commerciale, en particulier du marché qu'il entend cibler. Ainsi, une exploitation nationale de la marque le conduira tout naturellement à enregistrer son signe auprès de l'INPI (Institut National de la Propriété Industrielle) ce qui réduira les hypothèses de rejet de sa demande en limitant son examen aux signes nationaux antérieurement déposés, tandis qu'il sera plus pertinent de s'adresser à l'EUIPO (Office Européen pour la Propriété Intellectuelle) lorsque l'activité est développée à l'échelle de l'Union européenne et des Etats membres de l'AELE (Association Européenne de Libre Echange), ou à l'OMPI (Office Mondial de la Propriété Intellectuelle) lorsque son activité est développée à l'échelle internationale.

Les objectifs d'exploitation une fois arrêtés, le déposant doit ensuite définir avec un maximum de précisions ce qu'il entend protéger dans la limite des contraintes légales du Code de la propriété intellectuelle qui interdisent le dépôt de certains signes.

Ainsi sont interdits le dépôt d'un signe identique ou similaire à un signe antérieur qui désigne des produits identiques ou similaires, le dépôt d'un signe qui porte atteinte à une marque de renommée pour désigner des produits identiques, similaires ou non similaires, le dépôt d'un signe illicite ou contraire

à l'ordre public ou encore le dépôt de mauvaise foi dont l'exploitation porterait atteinte de manière déloyale à un concurrent (art. L. 713-2 et s. du Code de la propriété intellectuelle).

Depuis l'adoption de la directive « Paquet Marques » le 16 décembre 2015, les contraintes de forme sont en revanche allégées puisqu'il n'est désormais plus nécessaire que le signe soit susceptible d'une représentation graphique pour être enregistré ce qui a ouvert la catégorie des signes protégeables aux signes olfactifs ou gustatifs (Directive (UE) 2015/2436 du Parlement Européen et du Conseil du 16 décembre 2015 rapprochant les législations des États membres sur les marques). La protection du signe est donc envisagée largement à condition qu'il soit suffisamment distinctif, non descriptif et non illicite.

Partant de ce principe, la représentation d'un signe par le tatouage non seulement n'est pas prohibée mais ne semble pas non plus problématique en ce que le motif du tatouage est perceptible objectivement par les sens, suffisamment distinctif sans être illicite. En revanche son exploitation par le titulaire de la marque est susceptible de générer des difficultés du fait du caractère permanent du tatouage.

LES DIFFICULTÉS LIÉES À L'EXPLOITATION D'UN SIGNE TATOUÉ

Le droit des marques confère un monopole d'exploitation à son titulaire qui lui permet d'interdire l'usage par un tiers d'un signe identique ou similaire pour désigner des produits ou services identiques ou similaires à ceux de la ou des classes dans lesquelles le signe est protégé. La marque est en effet protégée dans sa spécialité sauf s'il s'agit d'une marque de renommée dont le succès commercial justifie une protection en dehors de son champ d'exploitation, donc pour des produits ou services non similaires et non identiques (art. L. 713-2 du Code de la propriété intellectuelle).

A l'issue de la procédure d'enregistrement le titulaire de la marque jouit d'un monopole d'exploitation qui lui permet de s'opposer à l'utilisation d'un signe similaire ou identique pour des produits identiques ou similaire ou des produits ou services différents dans le cas d'une marque de renommée.

Dans l'hypothèse de la double identité ou similitude, le monopole d'exploitation permet au titulaire d'éviter le risque de confusion dans l'esprit du consommateur par la procédure d'opposition ou de nullité en obtenant soit le rejet de la demande d'enregistrement du signe, soit son annulation.

Le régime de la marque de renommée est plus souple en ce que l'opposition et la nullité sont recevables à la seule condition qu'il existe un risque d'association,

la confusion n'est donc pas requise. La renommée d'une marque s'apprécie en fonction de plusieurs critères tels que la connaissance de la marque protégée par une partie significative du public ciblé, la part de marché occupée qui témoigne des investissements du titulaire ou encore la durée d'exploitation.

Or, si le tatouage d'un signe protégé accroît la visibilité du titulaire de la marque elle n'est pas exempte de difficultés soit parce que la marque tatouée serait jugée contrefaisante, soit parce qu'elle serait frappée de nullité relative ou absolue.

La marque tatouée contrefaisante

Cette hypothèse suppose qu'une action en contrefaçon exercée contre le titulaire de la marque tatouée soit jugée recevable avec pour conséquence l'obligation de cessation de l'exploitation du signe contrefaisant. En droit des marques la contrefaçon est définie comme une atteinte à un droit de propriété intellectuelle (art. L. 716-4 du Code de la propriété intellectuelle). Elle est caractérisée lorsqu'il existe un risque de confusion entre deux signes identiques ou similaires qui désignent des produits identiques ou similaires sauf dans l'hypothèse particulière de la marque de renommée qui est protégée en dehors de sa spécialité, la contrefaçon repose alors dans cette hypothèse uniquement sur un risque d'association entre les signes en conflit.

Pour apprécier le risque de confusion, la jurisprudence analyse les ressemblances et non les différences entre les signes en conflit en tenant compte de tous les éléments qui les caractérisent. Ainsi, les ressemblances phonétiques, graphiques ou conceptuelles sont prises en compte. Si les ressemblances sont jugées globalement dominantes et susceptibles de générer un risque de confusion dans l'esprit d'un consommateur normalement averti et informé, la contrefaçon est caractérisée et engage la responsabilité civile de son auteur (art. L. 716-4 du Code de la propriété intellectuelle ; pour ex. Com. 28 juin 2023, n°22-10759 : « *Le risque de confusion doit s'apprécier globalement par référence au contenu de l'enregistrement de la marque, sans tenir compte des conditions de son exploitation* »).

Les modalités d'appréciation de la contrefaçon en droit des marques ne permettent donc pas d'exclure que le titulaire d'une marque tatouée se voit imputer un acte contrefaisant car si le concept de sa marque lui sera très certainement propre, il est possible que des ressemblances phonétiques, orthographiques ou graphiques avec un signe antérieur lui soient reprochées.

Or, dans une telle hypothèse, le titulaire de la marque du fait de son support en principe irréversible demeurera donc associé à une marque contrefaisante (sauf effacement ou transformation du tatouage), ce qui potentiellement

pourra nuire à sa réputation surtout si le tatouage est explicitement relié à son activité ou à son nom.

La marque tatouée déceptive

Le caractère déceptif de la marque tatouée est un autre facteur de complication pour son titulaire pour les mêmes raisons que dans le cadre de la contrefaçon, raisons qui tiennent pour l'essentiel au caractère potentiellement irréversible du tatouage et à l'impossibilité d'une exécution forcée pour le modifier ou l'effacer.

Pendant la durée de validité du titre de propriété intellectuelle conféré par l'enregistrement, le titulaire d'une marque protégée est exposé à plusieurs risques, en particulier à celui de la déceptivité de sa marque. Une marque déceptive ou trompeuse est une marque « *de nature à tromper le public, notamment sur la nature, la qualité ou la provenance géographique du produit ou du service* » (art. L.711-3 du Code de la propriété intellectuelle). La déceptivité d'une marque signifie qu'elle ne remplit plus sa fonction d'identification puisqu'elle induit le consommateur en erreur sur la provenance des produits ou sur leur qualité ou leur positionnement sur le marché au sens du Code de la propriété intellectuelle. Les dispositions du Code de la consommation relatives à l'information des consommateurs ne sont, en effet, pas prises en compte pour apprécier la déceptivité d'une marque (Com. 21 janvier 2014, n°12-24759).

Pour exemple la marque « Premier sur le matin » déposée par la station de radio Skyrock a été jugée déceptive en ce qu'elle laissait entendre que l'émission ainsi désignée était la plus écoutée pendant une certaine tranche horaire matinale ou encore la marque EUROPOLICE jugée déceptive par l'INPI parce qu'elle suggère un lien avec la police de l'Union Européenne en reprenant notamment les couleurs et formes du drapeau de l'UE (CA Paris, 4e ch., sect., 19 oct. 2005, Sté NRJ c/ SA Vortex)

Le caractère déceptif ou trompeur de la marque est un motif de nullité relative qui peut être invoqué dès l'enregistrement du signe ou en cours d'exploitation. Si ce risque est avéré, le titulaire de la marque ne pourra plus prétendre à une protection de sa marque et la personne tatouée continuera de représenter un signe devenu trompeur dans l'esprit du public ciblé par la marque. Ce sera la même difficulté pour le titulaire de la marque qui déciderait de modifier son signe en y ajoutant un logo ou en en modifiant la couleur ou l'un des termes qui la composent, puisque le signe avant transformation restera figé dans sa représentation par le tatouage.

La marque tatouée frauduleuse

La mauvaise foi du titulaire de la marque qui profite indûment de la renommée d'un signe concurrent ou qui monopolise un signe sans volonté réelle d'exploitation pour entraver l'activité de ses concurrents, encourt la nullité absolue de sa marque (art. L. 716-2 du Code de la propriété intellectuelle). Pareille sanction est également appliquée à celui qui crée volontairement un risque de confusion dans l'esprit du public entre son signe et un signe antérieur concurrent. Le caractère absolu de la nullité signifie que toute personne ayant un intérêt à agir peut revendiquer la nullité sans être soumise à prescription (art. L. 716-1 et s. du Code de la propriété intellectuelle).

La mauvaise foi suppose de rapporter la preuve d'une intention de nuire par essence difficile à démontrer. Cette difficulté a été prise en compte par la jurisprudence qui admet la prise en compte tous les éléments pertinents au moment de l'enregistrement de la marque dont le caractère frauduleux est allégué pour le démontrer, tels que le positionnement concurrentiel des titulaires des signes en conflit, la durée et l'intensité d'exploitation du signe antérieur, ou encore sa notoriété (Com. 2 février 2016, n°14-24714 : « (...) *pour se prononcer sur la mauvaise foi de l'auteur du dépôt de marque et le caractère frauduleux de ce dépôt, le juge doit prendre en considération tous les facteurs pertinents propres au cas d'espèce, notamment le degré de protection juridique dont jouissent le signe du tiers et le signe dont l'enregistrement est demandé* »).

Par exemple ont été jugés frauduleux la marque S.P.A De France en raison de l'ancienneté et de la notoriété de la marque SPA (CA Paris, 30 mars 2018, RG n° 07-421) ou encore les dépôts répétés de la marque MONOPOLY pour faire échec à une éventuelle et pressentie action en déchéance pour défaut d'usage, l'EUIPO ayant analysé ce comportement comme manifestement destiné à contourner l'obligation de prouver l'usage des marques antérieures du déposant puisque les dépôts répétitifs ont retardé la possibilité de constater l'absence d'usage pendant un délai de 5 ans consécutifs (EUIPO, 22 juillet 2019, confirmée par TUE, 21 avril 2021, T-663/19).

La sanction est la nullité absolue du signe frauduleux lorsque la mauvaise foi du titulaire de la marque est démontrée, ce qui reste d'appréciation délicate en pratique en raison de sa subjectivité.

L'efficacité de la sanction trouvera une limite naturelle dans l'impossibilité de cesser la représentation du signe tatoué en dépit de son caractère frauduleux, ce qui indirectement contribuera à maintenir l'indisponibilité du signe alors qu'il s'agit d'une « marque entrave » qualifiée aussi de marque de barrage.

LE TATOUAGE REVENDICATIF : LE DÉTOURNEMENT D'UN SIGNE PROTÉGÉ

La pratique du tatouage de logos publicitaires, au-delà de son aspect marketing et de l'appât du gain ou du sentiment d'appartenance à un groupe ou une communauté qu'elle peut provoquer, s'est aussi développée dans une logique de dénonciation de la société de consommation en général ou de sociétés ou groupes de sociétés considérés comme peu vertueux. L'utilisation dans un but critique d'un logo publicitaire protégé par le droit des marques soulève la question de la légalité du détournement de la marque et plus particulièrement de sa compatibilité avec le monopole d'exploitation du titulaire de la marque.

La pratique du tatouage d'un logo publicitaire implique la représentation d'un signe verbal et/ou figuratif. Accueillant dans son objet, l'enregistrement d'un signe se heurte à certaines limites qui tiennent principalement à l'absence de motivation frauduleuse du déposant qui serait tenté par le dépôt d'une marque de barrage limitant ainsi le choix de ses concurrents, et à l'absence de conflit avec des droits antérieurs tels qu'un droit de marque, un droit d'auteur ou encore un droit sur un nom commercial. En l'absence d'une telle hypothèse, si le signe est considéré comme suffisamment distinctif, le déposant bénéficie d'un monopole d'exploitation sur le signe enregistré pour les produits et services désignés pendant dix ans renouvelables indéfiniment.

Le parcours d'une marque a donc vocation à s'inscrire dans la durée ce qui en cas de succès commercial peut se révéler paradoxalement préjudiciable, en particulier lorsqu'elle devient une cible potentielle aux critiques de la société de consommation ou de certaines pratiques qui lui sont associées. L'exemple du logo d'Areva détourné par Greenpeace et associé à une tête de mort pour dénoncer le risque de mort généré par le traitement des déchets nucléaires en est une illustration (Civ. 1^{ère}, 8 avril 2008, n° 07-11.251). Dans cette affaire la Cour de cassation a jugé que le détournement du logo de la société Areva ne constituait pas un abus de la liberté d'expression et qu'il ne visait que les marques et produits et services désignés par le signe et non la société elle-même de sorte qu'il n'était pas porté atteinte à son honneur.

La liberté d'expression est protégée au titre des libertés fondamentales sur le fondement de l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'Homme. Ce n'est toutefois pas une liberté absolue et son exercice est soumis à l'exigence du respect des droits d'autrui comme l'a rappelé la jurisprudence à plusieurs reprises (Civ. 1^{ère}, 14 juin 2023, n°22-15.155). Ainsi, lorsqu'une atteinte à la liberté d'expression est admissible elle doit rester, en toutes hypothèses, proportionnée. L'appréciation du périmètre de la liberté d'expression est donc susceptible de heurter d'autres libertés et sa limitation résulte nécessairement d'une mise en balance avec ces autres libertés.

En l'occurrence, la liberté d'expression de l'auteur d'un tatouage revendicatif ou critique pourrait heurter l'honneur de la personne physique titulaire de la marque ou sa réputation dans l'hypothèse d'une personne morale. Il a en effet été admis, sur le fondement de l'article 9 du Code civil qui consacre le droit au respect de la vie privée de chacun, que toute personne, physique ou morale, dispose d'un droit à la protection de son nom, de son domicile, de ses correspondances et de sa réputation pour une personne morale ou de son honneur pour une personne physique (Crim., 10 juillet 1937, Bull. crim. n°147 : protection de la réputation d'une personne morale).

Or, le tatouage d'une marque dans un but critique a pour conséquence sa dévalorisation et une atteinte potentielle à la réputation du titulaire du monopole d'exploitation d'autant que cette pratique n'a véritablement de sens que lorsqu'elle est dirigée contre une marque notoirement connue. L'exemple le plus célèbre est sans doute celui de l'artiste Will Delvoye initialement connu pour avoir réalisé le tatouage le plus cher du monde qui s'est aussi illustré en tatouant des marcassins avec les monogrammes de la marque Louis Vuitton pour dénoncer la société de consommation dans une exposition intitulée « La ferme de l'art » (Exposition d'Art moderne Shanghai, 2008). Ces tatouages ont été réalisés sous anesthésie du vivant des animaux dans le but de les exposer empaillés mais après avoir vécu une « *vie de liberté* » selon l'artiste. Et c'est sur cet aspect que l'exposition a suscité la controverse plus que sous l'angle du dénigrement de la marque ainsi représentée.

Pourtant, outre la question de la protection animale, ce détournement d'une marque de renommée soulève la question du respect des droits du titulaire de la marque et celle subséquente de la responsabilité de l'artiste.

En d'autres termes deux questions doivent être appréhendées, la première sur le fondement du droit des marques et de la contrefaçon, la seconde sur le fondement de la responsabilité civile au titre du dénigrement de la marque ou, de manière plus marginale, de la diffamation.

LA CONTREFAÇON, UNE SANCTION INAPPROPRIÉE

L'enregistrement d'une marque confère à son titulaire un monopole d'exploitation du signe protégé pour les produits et services désignés lors de sa demande d'enregistrement, la marque étant limitée par le principe de spécialité. Son monopole se heurte à une seconde limite liée à l'épuisement du droit de marque après la mise en circulation sur le marché des produits concernés avec le consentement direct ou implicite du titulaire. Par l'effet de la première vente, le titulaire du droit de marque perd alors la possibilité de s'opposer à la revente de ses produits sur le marché européen (ou français)

sauf exceptions tenant à l'altération de ses produits ou à l'usage préjudiciable de la marque. Le principe de spécialité et le principe de l'épuisement du droit de marque à l'exception des marques de renommée pour le premier, limitent de façon générale le contrôle du titulaire de la marque sur son exploitation. A ces limites d'ordre général s'ajoutent des limites que l'on pourrait qualifier de circonstanciées lorsque l'usage de la marque protégée est nécessaire pour désigner une pièce ou l'accessoire d'un produit par exemple.

En dehors de ces hypothèses, les droits du titulaire de la marque sont assurés par le mécanisme de l'action en contrefaçon qui lui permet de dénoncer une utilisation de sa marque susceptible de créer un risque de confusion dans l'esprit du consommateur. Ce risque repose sur une double identité entre le signe et les produits contrefaits, ou sur une similarité entre les signes et/ou les produits ou services visés. Il est apprécié plus souplesment s'agissant des marques connues d'une partie significative du public ciblé qualifiées de marques de renommée, la similitude entre les deux signes devenant alors l'unique condition. *A contrario*, il est donc possible d'utiliser un signe protégé à condition qu'il n'y ait pas de confusion possible avec le signe original et pas d'intérêts commerciaux en jeu, aussi minimes soient-ils lorsqu'ils concernent une petite quantité de produits par exemple. C'est ce qu'ont décidé les juges de la Cour de justice de l'Union européenne à propos de la vente de produits dérivés du football et revêtus de signes déposés par le club d'Arsenal.

En l'espèce, la vente de ces produits était présentée comme un signe de soutien au club et ne concernait que quelques points de vente, il a pourtant été jugé que l'usage privé ne saurait être caractérisé dans une telle hypothèse et que le risque de confusion avec les marques déposées par le club d'Arsenal était réel (CJUE 12 novembre 2002, Aff. C-206/01).

Toutefois, dans l'hypothèse du détournement d'une marque protégée le risque de confusion n'est certainement pas l'enjeu principal pour le titulaire de la marque qui peinerait quoiqu'il en soit à le démontrer, en particulier s'agissant d'une utilisation au service de propos parodiques ou critiques et assumés comme tels, comme dans le cas de l'artiste Will Delvoye. La problématique principale est en réalité davantage celle de la confrontation de liberté de l'artiste ou du collectif revendicatif aux droits du titulaire de la marque.

LES LIMITES À LA LIBERTÉ D'EXPRESSION : LE DÉNIGREMENT DE LA MARQUE ET LA DIFFAMATION

La question de la dévalorisation de la marque par son utilisation détournée est en revanche plus délicate en ce qu'elle oppose la liberté d'expression à la réputation du titulaire de la marque. Bien qu'il ait été rappelé par la jurisprudence que la liberté d'expression avait un rang normatif supérieur, les

droits du titulaire de la marque, en particulier le droit à la réputation, doivent être respectés (Com., 28 juin 2023, n°22-13442).

Le dénigrement

L'affaire « Areva » est une illustration de la nécessaire mise en balance entre la liberté d'expression et le droit à la réputation. Il ressort de cette décision que la critique n'est pas en elle-même prohibée à condition qu'elle ne porte pas atteinte à l'honneur ou à la considération du titulaire de la marque ce qui suppose, d'une part, de diriger la critique contre les produits et services désignés par la marque et non contre le titulaire lui-même et d'autre part, de ne pas jeter un discrédit sur l'ensemble des activités du titulaire par une généralisation excessive. Critiquer donc oui mais à condition de ne pas viser directement l'exploitant de la marque et de proportionner la critique sous peine de dénigrement.

Le dénigrement est, en effet, une faute qui engage la responsabilité de son auteur sur le fondement de l'article 1240 du Code civil au titre de la concurrence déloyale. Il est défini comme une attaque menée sans fondement dans la seule intention de nuire et non dans le but de livrer une information d'intérêt général. En l'absence de la délivrance d'une telle information le dénigrement « *excède les limites admissibles de la liberté d'expression* » (Com. 1^{er} décembre 2021, n°20-17309). Par ailleurs, la délivrance d'une information même exacte n'exclut pas le dénigrement lorsque cette information est de nature à jeter le discrédit sur la personne qui en est l'objet (Com., 28 juin 2023, *précit.*).

Or, dans le cas de l'exposition organisée par Will Delvoye le propos était assurément d'ordre général et non informatif puisqu'il visait la société de consommation dont la société Louis Vuitton serait l'un des symboles, mais aussi la marque dans toutes ses déclinaisons et sans nuance. Il semble de ce fait difficile d'y voir l'expression d'une information d'intérêt général qui concernerait certains produits désignés par la marque reproduite et en exclurait d'autres. De plus, la jurisprudence admet qu'un acte de dénigrement puisse être caractérisé en l'absence d'un rapport de concurrence directe entre l'auteur du dénigrement et la personne ciblée. La neutralité commerciale de l'auteur du tatouage vis-à-vis de sa cible n'est donc pas un élément pertinent pour exclure la faute (Com., 20 mars 2019).

En revanche, la portée d'une telle exposition sur la rentabilité et la réputation de cette marque aurait probablement été limitée s'agissant de la première marque française en termes de valorisation financière, de sa durée d'exploitation ou encore du public susceptible de connaître l'exposition, rendant de fait incertaine l'existence d'un préjudice économique. Toutefois, l'exigence d'un

préjudice économique ou d'un trouble commercial a été abandonnée par la jurisprudence qui admet la réparation du seul préjudice moral (ex. de décision dans laquelle la preuve d'un trouble commercial a été exigée : Com., 27 janvier 2009, n° 07-15971, D. 2009, p. 1446, obs. Y. Picod). De plus, le préjudice n'est pas un objet de preuve lorsque la faute est démontrée (Com., 15 janvier 2020, n° 17-2778).

Il n'est donc pas exclu qu'en l'absence de la preuve d'un préjudice économique, le titulaire de la marque détournée de sa fonction par l'acte de dénigrement soit indemnisé au titre de la concurrence déloyale.

La diffamation

La diffamation est définie par l'article 29 de la loi du 29 juillet 1881 qui dispose que « *Toute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne ou du corps auquel le fait est imputé est une diffamation. La publication directe ou par voie de reproduction de cette allégation ou de cette imputation est punissable, même si elle est faite sous forme dubitative ou si elle vise une personne ou un corps non expressément nommés, mais dont l'identification est rendue possible par les termes des discours, cris, menaces, écrits ou imprimés, placards ou affiches incriminés* » (loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse). La simple reproduction d'une allégation ou imputation diffamatoire peut donc constituer le délit. Il a par ailleurs été admis, bien que l'hypothèse soit rare en pratique, que la diffamation puisse être commise par l'image et pas seulement par le texte dès lors que la personne qui en est l'objet est clairement identifiable (pour une image portant atteinte à la réputation d'une société : Civ. 1^{ère}, 30 mai 2006, n° 04-18520, PI n° 275 ; RTD Civ. 2007, p. 354, note P. Jourdain).

Le délit peut donc être constitué par la reproduction d'une image ou d'un texte qui pourrait porter atteinte à l'honneur ou à la réputation de la personne visée. La diffamation doit être distinguée du dénigrement qui vise à jeter le discrédit sur l'activité d'une personne, notamment les produits ou services qu'elle exploite, tandis que la diffamation est une attaque dirigée contre la personne, en l'occurrence le titulaire de la marque, personne morale ou physique. La distinction est subtile et impacte tant le délai de prescription pour agir que les conséquences qui y sont associées. Alors que l'action en dénigrement est soumise à la prescription quinquennale de droit commun, l'action en diffamation est soumise à une prescription de trois mois (art. 65 loi du 29 juillet 1881). De plus, l'action en dénigrement ouvre une indemnisation à hauteur du préjudice subi, le principe étant celui de la réparation intégrale en matière de responsabilité civile, tandis que la diffamation est punie par des peines d'amende et d'emprisonnement qui varient en fonction du caractère public ou non de l'acte diffamatoire et de son objet (art. 33, loi du 29 juillet

1881, sanction d'un an d'emprisonnement et/ou d'une peine d'amende de 45 000 € pour l'auteur d'une diffamation publique).

CONCLUSION

Le tatouage d'une marque ne soulève pas de difficulté particulière sous l'angle de la protection par le droit des marques du fait que l'appréciation de la licéité du signe soumis à l'examen de dépôt opéré par l'office d'enregistrement ne présente pas de spécificité. Seul le motif représenté par le tatouage doit être analysé sous l'angle de sa licéité, de sa distinctivité et de sa disponibilité.

En revanche, certaines difficultés peuvent apparaître lorsque le titulaire de la marque tatouée fait l'objet d'une action en contrefaçon ou en nullité de sa marque en raison du caractère irréversible du tatouage et de l'association intemporelle qu'il conserve avec le signe tatoué particulièrement lorsque le tatouage est explicitement associé à sa personne. Le demandeur à l'action en contrefaçon pourrait alors demander une indemnité au titre de son préjudice moral du fait de la permanence du tatouage contrefaisant s'il reste visible publiquement (art. 13-1 de la directive 2004/48/CE du 29 avr. 2004 relative au respect des droits de propriété intellectuelle ; art. L. 716-14 du Code de la propriété intellectuelle). Enfin, le fait que le titulaire du signe contrefaisant ou nul reste associé au tatouage dont la représentation a été sanctionnée, est susceptible de créer un risque de confusion avec le signe qu'il exploitera pour le remplacer et donc de nuire à son image.

L'utilisation par le tatouage d'une marque dans un but revendicatif se heurte également à des difficultés qui tiennent à l'interdiction du dénigrement constitutif d'une faute qui engage la responsabilité civile de son auteur. Or, le détournement d'une marque par le tatouage est exposé à la qualification de dénigrement sur le fondement de la concurrence déloyale lorsque le tatouage est l'expression d'une critique d'ordre général dirigée contre le titulaire de la marque et que la critique présente un caractère public. Seul l'usage dans un cadre privé est de nature à donner véritablement toute son efficience à la liberté d'expression en dehors de l'exception au titre de l'information d'intérêt général.

TATTOO FLASH VS CREATION

COMMENT EST-CE QUE
LA CRÉATION ARTISTIQUE
A TRANSFORMÉ LE TATOUAGE EN X^E ART ?

Référence électronique

Alexandra BAY

Bay A., (2025), « Tattoo flash *vs* creation », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/flash-creation>

RÉSUMÉ

En France, le tatouage a connu différentes évolutions, du *tattoo flash* à la création pure, de l'artisanat au X^e art. Au début des années 90, les tatoueurs issus de différentes scènes *underground* se concentrent sur le savoir-faire et l'aspect technique. Ils ont à cœur de répondre à la demande du client. Ils n'ont pas forcément un bagage artistique, mais au moins un œil de copiste. Ils travaillent principalement à base de *tattoo flash*. Au début des années 2000, une vague de jeunes artistes issus d'écoles d'art s'empare du métier. Tout en respectant la technicité exigée, ils imposent leur identité graphique unique, bien loin du *tattoo flash*. Ils ne répondent pas à la demande du client, ils la créent en imposant leur propre univers artistique. Ils vont durablement transformer l'artisanat du tatouage en X^e art. Passionnée de tatouage depuis 1995, je vous relate cette évolution avec un récit qui mêle à la fois histoire et témoignages.

MOTS CLEFS

Tatouage, Tattoo flash, Yann Black, Kostek, Léa Nahon, Bugs, Mikaël de Poissy, Tatouage Magazine, Tattoo Savage

ABSTRACT

In France, tattooing has undergone various evolutions, from flash tattooing to pure creation, from craftsmanship to Xth art. In the early 90s, tattoo artists from various underground scenes focused on know-how and technical aspects. They were keen to meet customer demand. They don't necessarily have an artistic background, but at least a copyist's eye. They work mainly with *tattoo flash*. In the early 2000s, a wave of young artists from art schools took over the profession. While respecting the technical requirements, they imposed their own unique graphic identity, a far cry from *tattoo flash*. They don't respond to customer demand, they create it, imposing their own artistic universe. They will transform tattooing into an Xth art form for a long time to come. I've been a tattoo enthusiast since 1995, and I'd like to share this evolution with you in a story that combines history and personal testimonies.

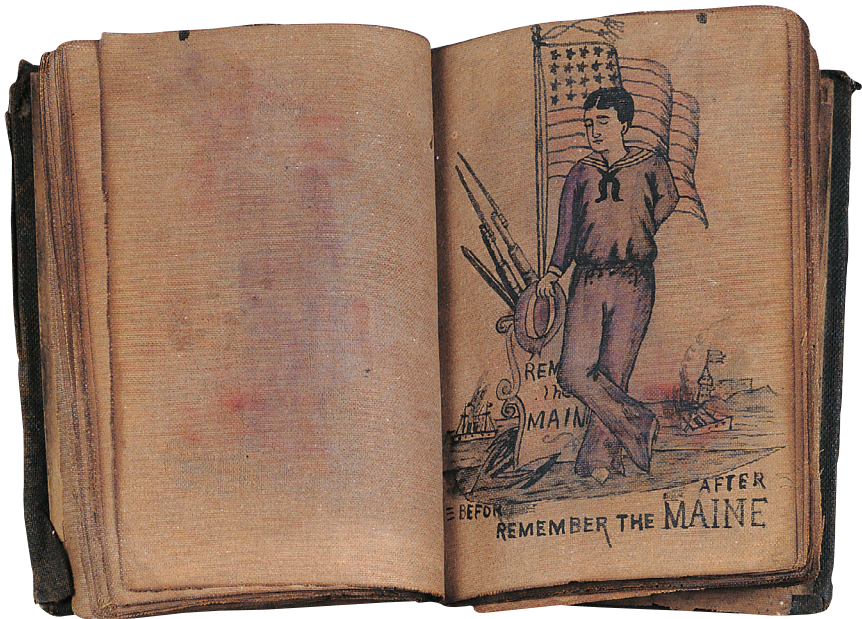
KEYWORDS

Tattoo, Tattoo flash, Yann Black, Kostek, Léa Nahon, Bugs, Mikaël de Poissy, Tatouage Magazine, Tattoo Savage

LE TATTOO FLASH

ORIGINE ET CONTEXTE HISTORIQUE

Avant l'ère du *tattoo flash* et de l'industrialisation du tatouage, vers 1870, les « marins tatoueurs » américains transformèrent leurs petits carnets (12 x 9 cm) reliés en percaline, en album de tatouages. Habituellement, ils les utilisaient pour noter des informations de navigation (photo ci-dessous). Durant les temps de loisir à bord des frégates, les plus créatifs imaginaient des motifs à tatouer autour des thèmes de l'amour, de la religion et du patriotisme. Certains d'entre eux auraient gagné beaucoup d'argent en croisières (Yazoo Democrat, 1859) comme Martin Hildebrandt et Ed Thomas, premiers professionnels « officiellement installés » sur les terres vers 1850/1860 (The St. Paul Sunday Globe, 1883). À New York, Ed Thomas continua de présenter aux clients « un livre bien usé, rempli d'images très colorées, allant d'une simple étoile bleue de 50 cents à un groupe de plusieurs figures coûtant 8 dollars. » (The St. Paul Sunday Globe, 1883) La différence entre les albums et les sets de *tattoo flash* résidait dans la quantité de dessins exposés. Les catalogues de petit format (souvent A5) contenaient entre un à trois motif(s) par page, tandis que le *tattoo flash* de grande taille (généralement A4) proposait une dizaine de visuels.



Carnet d'un marin avec des modèles de tatouages, daté d'une période entre 1873 et 1910. Il s'agit de dessins à l'encre sur toile huilée, avec une reliure en percaline. Il mesure environ 12 cm x 9 cm. © Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, Dist. RMN-Grand Palais/image SAAM

Vers 1890, en France, les tatoueurs dits « professionnels » comme Médéric Chanut ou le Père Rémy présentaient également leur catalogue aux clients afin qu'ils sélectionnent un motif. *La Lanterne* publie ainsi le 21 août 1888 : « *Les tatoueurs ont des albums contenant un certain nombre de dessins faits à la main, parmi lesquels leur client fait un choix suivant son caractère, son tempérament ou le but qu'il se propose.* » À l'inverse des tatoueurs américains qui gagnèrent beaucoup d'argent au cours des guerres ou sur les océans, nos piqueurs français ne vécurent pas déceimment du tatouage et exercèrent de petits métiers en parallèle. Le père Rémy fut distributeur de prospectus et Médéric Chanut, mégotier. Le soir venu, dans les bals, les caves à vin et autres lieux interlopes, ils éternisèrent sur la peau une passion naissante, une déception amoureuse, un désir de vengeance ou de rébellion, etc. Il est possible d'admirer quelques artefacts comme l'album d'un « tatoueur Lyonnais » datant de 1889 (côte ms 5255) conservé à la bibliothèque municipale de Lyon.



Tattoo flash du tatoueur Lewis Alberts au début du 20^e siècle. © Tattoo Archive

APPARITION DU TATTOO FLASH

Le *tattoo flash* fut le produit de l'industrialisation du tatouage aux USA. Grâce à l'invention du dermographe électrique en 1891 (US Patent 464 801, 8 décembre 1891), le tatouage connut un véritable boom dès le début du 20^e siècle et s'étendit à de nouvelles couches sociales ainsi que sur l'ensemble du territoire américain. Face à une clientèle en constante progression, de nombreux aspirants tatoueurs se lancèrent dans le métier sans posséder de réel talent artistique, ou au moins un minimum d'aptitudes. Ils retranscrivaient maladroitement des cartes de visite ou des tatouages à même la peau de leur client. Ils encastraient des tatouages de piètre qualité... Cette dérive aurait donné une idée ingénieuse à Albert Morton Kurzman [1880-1954], *alias* «Lewis (Lew) Alberts» ou «Lew the Jew». Le tatoueur du Bowery, à New York, profita de ce boom pour commercialiser auprès de ses collègues des planches de motifs prêts à être recopiés et tatoués (Albert Parry, 1933, *Secrets of a Strange Art as Practised among the Natives of the United States*). Puis, il s'associa à Charles Wagner pour ouvrir «*The Chatham Electric Tattooing*», l'une des boutiques de vente de matériels les plus populaires à New York.



Peter de Haan ou «Tattoo Peter» entouré de marins.
On peut observer les feuilles de *tattoo flash* sur les murs de sa boutique, Amsterdam. © DR

Le 18 septembre 1927, dans le *Forward Sunday*, Albert Parry écrit : « *Lew the Jew* » vint à la rescousse de ses amis tatoueurs. Bien qu'accablé par la clientèle autant (si ce n'est plus) que ses confrères, il conserve sa fraîcheur d'esprit originelle vis-à-vis de son art. Pour lui, il s'agit toujours d'un art et non d'un simple métier. Il passe ses journées devant ses aiguilles électriques à tatouer des multitudes de corps de toutes conditions, âges et positions sociales, et il consacre ses nuits à créer et dessiner de nouveaux motifs. *Lew-the-Jew* connaît étonnamment bien ces hommes et ces femmes ainsi que leurs goûts esthétiques. Il répond à leur besoin de pathos primitif et de sentimentalité simple. »

LE TATTOO FLASH EN FRANCE

Ce sont ces mêmes planches de *tattoo flash* que le Français Bruno a présentées dans sa boutique lorsqu'il s'est installé en France une soixantaine d'années plus tard. Officiellement, il a été le premier tatoueur français à ouvrir un salon à Paris, le 6 octobre 1962. La préfecture a validé sa demande de licence sous l'appellation de *dessinateur intra-dermique* (Archive INA - Vidéo du 26/08/1964), et il s'est établi dans le quartier chaud de Pigalle. Bruno avait appris les ficelles du métier avec *Tattoo Peter* d'Amsterdam, rencontré en 1959. *Peter* avait l'habitude d'encre les marins de passage et d'autres populations interlopes. Sa boutique avait les murs recouverts de *tattoo flash*. Comme lui, Bruno a œuvré à partir de ces planches pour présenter aux clients ce qu'il était en mesure de tatouer. Il a bourlingué quelques années avec sa camionnette avant de s'implanter à Pigalle. Dans son shop, en quelques minutes, le client pouvait choisir son motif parmi une centaine de visuels. Le prix apparaissait généralement à côté de chaque dessin facilitant la transaction. La plupart des tatoueurs français ont travaillé avec des sets de *tattoo flash*, car ils répondaient à la demande du consommateur. Il n'était pas encore question d'imposer sa patte graphique.



Bruno et sa camionnette pour tatouer. Avant 1962. © DR

Collection de
Mikaël de Poissy/
French tattoo
museum

UNE ÉVOLUTION TARDIVE DU TATOUAGE EN FRANCE

Dès la fin du 19^e siècle, la presse américaine et française a vu dans la pratique du tatouage l'expression simpliste du marin, de l'ouvrier, du criminel, de la prostituée, etc. Les études de Cesare Lombroso et d'Alexandre Lacassagne ont contribué à la construction de cette image négative, celle d'une population primaire qui manifestait ses émotions sur la peau, ne sachant pas les extérioriser verbalement. Les médias écrits n'ont pas perçu le tatouage comme une démarche avant-gardiste, mais plutôt comme un acte conformiste et uniformisé, loin de toute création artistique ; hormis le tatouage japonais qu'elle a encensé en tant que véritable art. Elle a fréquemment ironisé sur l'inscription définitive d'une devise ou d'initiales sur l'épiderme ou sur le peu d'originalité des motifs portés. Elle était horrifiée par cet homme ou cette femme privé(e) de son droit à la rédemption, enfermé(e) dans la caricature de ses émotions et d'un moi projeté à un instant donné. Elle se moquait souvent du manque de singularité de la population tatouée, offrant parfois un dessin humoristique sur le sujet.

L'évolution du tatouage américain a fortement été liée au sentiment patriotique des marins et des soldats qui combattaient en l'honneur des États-Unis. En France, c'était l'inverse, le tatouage concernait les mauvais garçons et les mauvaises filles, les Bat' d'Af', les marginaux qui vivaient hors du système. Contrairement aux tatoueurs américains installés dans des « studios officiels » avant la fin du 19^e siècle, le tatoueur français allait là où se trouvait sa clientèle. À Paris, on le rencontrait chez le marchand de vin, dans les brasseries, sur les quais ou dans les bals. Il se déplaçait avec son album, sa triplette d'aiguilles et son encre de Chine. Le 21 octobre 1891 (date de l'invention du dermographe électrique), le père Remy exerçait « son art » dans sa chambre de l'hôtel de l'Avenir, situé au 64 rue des Poissonniers, à Montmartre (Le Progrès de la Côte d'Or, 1891). En France, le tatouage a longtemps été une pratique d'anticonformistes et cette image a persisté jusqu'à la fin des années 90. C'est le maître de la mode française Jean-Paul Gaultier qui a mis en avant les tatoués lors de son défilé de 1994. C'était une démarche absolument novatrice, même si ça restait totalement « *underground* ».

LE TATOUAGE, UN MILIEU D'INITIÉS

Au début des années 1990, les tatoueurs de Paris et de sa banlieue se comptaient sur les doigts d'une main. On n'entrait pas si facilement dans une boutique de tatouage, c'était presque aussi sulfureux que d'aller faire ses achats dans un sex shop. L'encre bleue appartenait aux bandes comme les punks, les skinheads ou les bikers. Le monde du tatouage incarnait un univers mystérieux dont il était difficile de déchiffrer les codes et les usages. Le tatoueur spécialiste du vitrail Mikael de Poissy (fondateur du Musée français du tatouage et

éditeur de *Tatouage Magazine*) se remémore : « *En dehors des bandes, on avait très peu de gens tatoués, même dans le milieu du rap ! J'habitais dans une cité à Poissy et ça n'existait pas le tatouage ! Tu avais quelques groupes de punks ou de skins français, mais ils étaient partiellement tatoués. Les vrais portaient alors 5 à 6 motifs. C'étaient de petits tattoos, comparés aux Allemands ou aux Anglais.* »

En 1991, Mikaël obtenait son premier tatouage chez le célèbre Marcel, situé rue Legendre à Paris. Évidemment, il choisissait un motif sur l'une des nombreuses planches de *tattoo flash* accrochées au mur du shop, une tête de mort avec un rat posé dessus (le fameux « *Rats Get Fat While Brave Men Die* »). Bien disposé, Marcel lui a encre une belle pièce sur le haut du bras droit. Lors de la séance, il s'est même déridé, Mikael se souvient : « *Ça a biché entre lui et moi, c'était un vieux parigot Marcel, il te tatouait la clope au bec. Il m'a tatoué en fumant pendant une heure ! Finalement, c'est en me faisant tatouer et en discutant avec lui qu'on a vraiment sympathisé. Il connaissait déjà ma trogne, mais je n'étais pas encore un client.* » Le lien était établi et c'est celui-ci qui conditionnait au plus haut point le rapport de l'amateur à l'art du tatouage. Après un premier tatouage, l'adepte avait cette sensation étrange d'appartenir à un cercle fermé d'initiés.

À cette époque, il était coutumier que le client régulier assimile les ficelles du métier grâce à son tatoueur. Ce dernier ne se sentait pas menacé par une éventuelle concurrence déloyale, car le tatoué connaissait les codes du milieu qu'il respectait. En matière de projet de tatouage, seuls les habitués se permettaient des extravagances, car ils avaient établi une véritable connexion avec leur tatoueur. Précurseur du tatouage contemporain, Bugs alors spécialiste du celtique, encre sa première pièce dans le style « cubiste », et ce, sur un client familier. En France, les vrais tatoués n'étaient pas tellement recouverts. Mikaël de Poissy confie : « *En 1990, personne ne venait se faire un bras en entier chez un tatoueur, même aux USA, c'était du patchwork...* » Les véritables adeptes possédaient une dizaine de pièces. À la fin des années 90, choisir un tatoueur pour son style artistique était un concept inexistant.

S'agissant de mon expérience personnelle, j'ai découvert le tatouage en 1994 avec Jean-Paul Gaultier et l'émission « *52 sur la Une* ». C'était un reportage

Le magazine Juxtapoz en 1998, avec le célèbre Mark Ryden en couverture © Juxtapoz Magazine

https://assets.vogue.com/photos/55d9ffc8236da4c133179290/master/w_1920,c_limit/JEAN-PAUL-GAULTIER-SPRING-1994-RTW-01.jpg



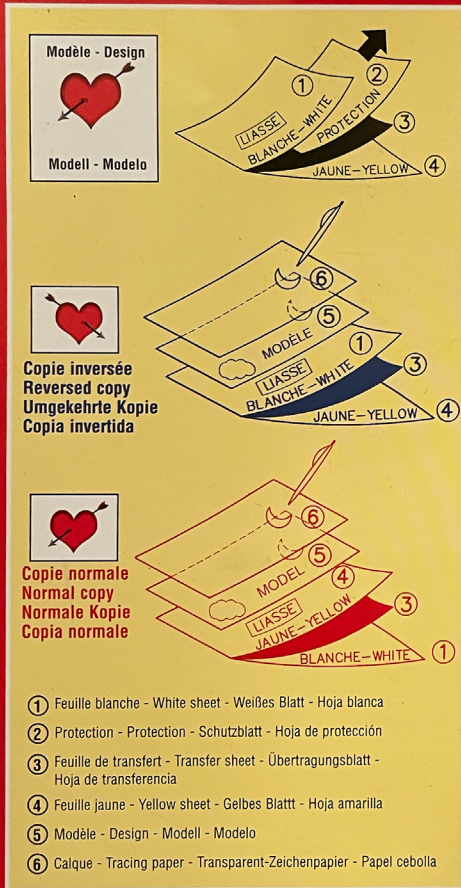
25 LIASSES AUTOCOPIANTES

POUR TRANSFERTS MANUELS "À L'ENVERS / À L'ENDROIT"

25 SHEETS OF TRANSFER PAPER for manual, "classic or reversed" copies

25 DURCHPAUSESÄTZE für manuellen Transfer von Modellen "normal oder umgekehrt"

25 Fajos copiantes para transfers a la mano "al derecho o al revés"



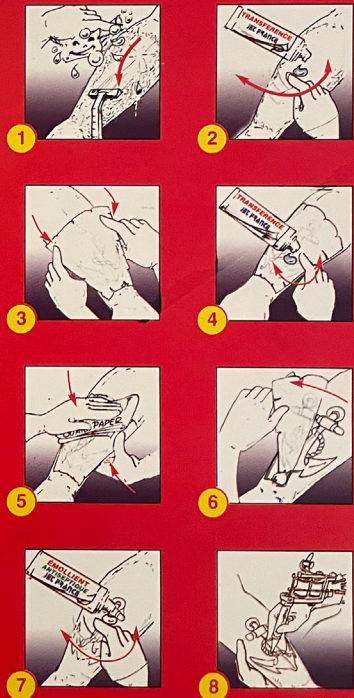
fabriquées pour **JET FRANCE CY**
4, RUE GERMAIN PILON
75018 PARIS - FRANCE
www.tattooing.com

CONSEILS D'UTILISATION

Sur la peau soigneusement lavée et rasée enduire toute la zone à tatouer d'une fine couche de gel de transfert "Transference".

Appliquer aussitôt le transfert côté impressionné au contact du gel. Veiller à la bonne et complète adhérence du papier avant d'ajouter une trace de gel au dos du calque.

Presser ensuite avec un pli de papier absorbant et décoller doucement. Vérifier la parfaite impression, laisser sécher et enduire le préliminaire avec une fine couche d'émollient antiseptique JET FRANCE qui fixera le dessin et garantira l'hygiène du tatouage.



RÉF 2317



A4

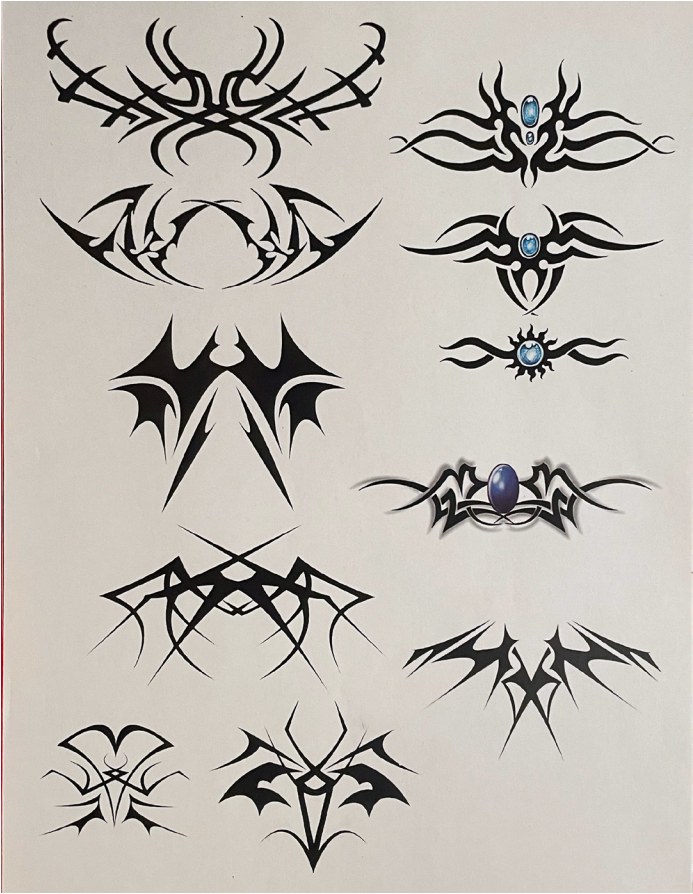


A3



RÉF 2318

Comment ça marche, une liasse de feuilles de transfert vendue par Jet France, environ dans les années 2000. © Jet France/Bruno



Un *tattoo flash* de motifs façon tribal (inspiré par Leo Zulueta, début des années 2000).
© Jet France/ Bruno



Couverture du catalogue de Jet France. © Jet France/Bruno

inédit. Je voyais le tatouage comme une pratique de tribus, et la mienne était le punk. En tant que newbie, j'ai été impressionnée d'entrer dans une boutique la première fois pour me faire tatouer sur le poignet. J'avais 17 ans en 1995. Mon tatoueur était un ancien anesthésiste qui s'était reconverti. Il avait une allure de biker habillé tout en cuir. Il tatouait avec son pit-bull à ses côtés et possédait une mygale dans un aquarium. J'aimais beaucoup dessiner et ce premier contact m'a donné envie de devenir tatoueuse.

J'ai tenté un premier apprentissage avec Hassan Goucem en 1996, le frère d'Amar. Cependant, ce dernier est reparti en Inde. Puis, j'ai bénéficié d'une deuxième initiation vers 1999 avec Faba, un tatoueur rockab installé près de Montmartre. Décédé depuis, il m'a inculqué la passion de l'artisanat, l'importance de maîtriser la soudure des aiguilles, tout en nourrissant une culture artistique avec le magazine *Juxtapoz* qu'il affectionnait. Je me souviens qu'il m'avait prêté un catalogue de *Jet France*, en me demandant d'en prendre le plus grand soin. Il avait réellement la trouille que je le perde, car ce n'était pas si simple d'en obtenir un. L'apprentissage relevait d'une initiation. Le novice devait rester en retrait, souder les faisceaux d'aiguilles à la perfection, savoir monter et démonter la machine, respecter les règles d'hygiène, observer le maître à l'œuvre pour comprendre comment il encrait les peaux. Au bout de quelques mois, l'apprenti était prêt à encre son premier tatouage. Attention, ce n'était pas n'importe quel motif ! On partait sur un dessin simple à base de tracé. Le remplissage demandait plus d'habileté et nécessitait de l'exercice. L'apprenti se perfectionnait grâce aux pièces toujours plus complexes qui se présentaient lors des séances. Je me souviens que la règle commune était de savoir tatouer tous les *tattoo flash* et tous les styles afin de répondre à n'importe quelles exigences du client.

COMMENT ÇA MARCHE ?

Les *tattoo flash* permettaient aux tatoueurs d'exposer leur savoir-faire et ce qu'ils étaient en mesure d'encre. En général, ils avaient déjà tatoué plusieurs fois chaque modèle proposé. Les sets de *tattoo flash* recouvraient les murs des commerces pour présenter tous les motifs tatouables. Le client désignait selon la mode du moment celui qui ornerait son épaule ou le haut de son bras. Dans les années 90, la préférence se portait sur le tribal popularisé par Leo Zulueta, les entrelacements celtiques, les lettrages, les motifs d'inspiration japonaise ou polynésienne, etc. Je me souviens justement d'avoir sélectionné un bracelet celtique pour ma cheville en voyant un *tattoo flash* dans la boutique *Tattoo Spirit* à Bordeaux, en 1998. J'ai toujours ce tatouage choisi sur un coup de tête. Cependant, je ne le regrette pas.

La technique du *tattoo flash* était éprouvée. Après avoir échangé avec le client sur l'emplacement, la taille, les couleurs et le cas échéant, procédé à quelques ajustements au goût du client, le tatoueur décalquait l'illustration sur du papier transfert. C'était un procédé rapide. Une fois sur la peau, les lignes violettes du carbone lui permettaient de piquer les tracés en noir. La plupart des magasins étaient ce que l'on appelle des *streets shops* ayant pignon sur rue. On pouvait se faire tatouer tous les styles, tous les motifs, sans prendre de rendez-vous des mois à l'avance. En 1986, Bruno ouvrait Jet France Company, une entreprise de fournitures pour tatouer. Il a largement démocratisé l'accès aux matériels à tatouer. Son catalogue proposait justement des *tattoo flash* à la mode comme le tribal, réinterprété à la manière occidentale.

TATTOO FLASH ET ORIGINALITÉ ?

Si l'on doit comparer le *tattoo flash* au tatouage contemporain, une œuvre sur mesure, on peut effectivement se poser la question de l'originalité dans le port d'un motif reproductible à l'infini. Si un cœur restait un cœur, l'histoire que son porteur y insufflait en faisait un cœur unique et bien différent des autres. De plus, le client pouvait tout à fait demander au tatoueur de le modifier, de l'adapter à son idée, de le grossir ou de le réduire. Il pouvait choisir des couleurs particulières, supprimer ou ajouter un élément. Le tatoueur qui avait reproduit ce dessin un nombre incalculable de fois en était parfaitement capable. Le *tattoo flash* était la principale méthode jusqu'aux années 2000, et encore plus dans les *street shops* où les clients de passage s'arrêtaient pour assouvir une envie rapide de tatouage. Les tatoueurs n'avaient pas le même bagage artistique que les gamins issus des écoles d'art. Ils proposaient ce qui était à la mode et ne cherchaient pas spécialement à se démarquer. De



La devanture de la boutique de Bruno (rue Germain Pilon, 18^e arr.) dans les années 90/00.
© Photos DR

plus, il existait des styles efficaces aux lignes solides comme le old school, le new school, le réalisme, le japonais, etc. Le tatoueur expérimenté possédait un savoir-faire technique qu'il privilégiait à l'esthétisme. Il avait à cœur de tatouer une pièce qui survivrait au passage du temps. Pour finir, il maîtrisait tout son catalogue de *tattoo flash* ainsi que la plupart des différents styles.

Avant les années 2000, le *tattoo flash* était à la base de la plupart des projets de tatouage. Les anciens tatoueurs n'avaient pas le temps ou la capacité de concevoir une œuvre sur mesure. La création pure est apparue dans les années 00's. Yann Black ou Kostek encait des pièces uniques. Aucun client ne possédait le même tatouage. Le concept du *tattoo flash* a progressivement disparu pour laisser place au projet sur mesure. Il était tout à fait possible de reconnaître la patte graphique des artistes de la vague contemporaine, que ce soit un «Yann Black», un «Kostek» ou un «Léa Nahon». La clientèle a changé, touchant ainsi de nouvelles sphères sociales, avec une population bien moins marginale. Un profil de tatoués collectionneurs est apparu. Ils accumulaient les œuvres d'art sur le corps. À l'heure actuelle, il est bien plus difficile de se faire un nom parmi la quantité incroyable d'artistes sur les réseaux sociaux dont les identités graphiques sont toutes très proches.

DEVENIR TATOUEUR DANS LES 90'S

GÉNÉRATION TATTOO FLASH

La France avait une culture récente du tatouage en comparaison de ses voisins. Devenir tatoueur, ça se méritait ! Trouver des équipements était un véritable sacerdoce, même si Bruno avait ouvert Jet France Company à la fin des années 80. Il a été le premier en France à lancer une entreprise de vente de fournitures et de matériels. Les tatoueurs achetaient surtout des aiguilles ainsi que d'autres fournitures nécessaires pour le tatouage, mais préféraient les machines à tatouer anglaises ou américaines. Jusqu'au milieu des années 90, les tatoueurs étaient de vrais artisans, capables de se fabriquer une machine, de souder des aiguilles, désinfecter le matos... etc. Ils travaillaient en majorité avec des sets de *tattoo flash*. Mikaël de Poissy confie : *«Je savais que je pouvais encre ce qui était dans mes catalogues et qu'on ne me demanderait pas autre chose. Tous les motifs qui étaient dans les catalogues, je les avais faits 20 fois.»*

À cette époque, la plupart des tatoueurs qui débutaient n'avaient pas fréquenté d'école d'art ou suivi de formation artistique. C'étaient des personnes issues de sphères «*underground*» notamment liées à la musique, dont les potes souhaitaient se faire tatouer. Trouver un apprentissage n'était pas aisé, et assimiler les ficelles de la profession, ça se méritait. Les procédés, les catalogues et les secrets de fabrication restaient insaisissables. Mickaël blague

à ce sujet : « Comme le métier était jalousement gardé et qu'il ne fallait pas que les choses se voient, les tatoueurs faisaient tout en cachette. Ils dissimulaient même leurs machines et dormaient presque avec ! » Le client fidèle était quelquefois initié par son propre tatoueur, devenu un ami au fil du temps. L'aspirant qui se lançait devait avoir une bonne connexion avec le milieu et surtout, respecter ses règles. À l'époque, les tatoueurs n'étaient pas très nombreux et se faisaient souvent appeler par leur prénom et parfois le nom de leur ville comme Rémy d'Étampes, Michel de Bordeaux, Claude de Villeneuve (mon premier tatoueur), etc. Le S.N.A.T (Syndicat National des Artistes Tatoueurs) recensait 300 boutiques de tatouages en France à la fin des années 90.

En 1992, Mikael de Poissy a cherché en vain un apprentissage dans toute la région d'Île-de-France, mais le gamin ne s'est pas démonté. Il a acheté quelques sets de *tattoo flash* chez Dimitri à Issou et du matos chez Jet France, en 1993. Son père a été son premier client ! Le tatoueur raconte : « Je suis rentré chez moi avec le matos et mon père est venu dans ma chambre. Il m'a dit : "C'est parti, tu commences aujourd'hui." J'ai préparé un dessin. C'était une tête de lion et de femme, côte à côte, de profils. Au final, le tatouage était pourri et ça ressemblait plus à une tarte aux pommes... Je l'ai tatoué avec une aiguille. » La technique, ça s'apprend et Mikael a expérimenté durant une bonne année chez lui. Il enchaîne : « Pendant six mois, j'ai tatoué avec une aiguille, car je ne savais pas qu'on pouvait en mettre plusieurs ! J'ignorais également qu'on pouvait remplir avec des aiguilles plates. J'ai couvert des avant-bras et des cuisses avec des faisceaux d'une à trois aiguilles ! J'y passais des heures et des heures. » Puis, il a



Magazines US : Tattoo Savage et Tattoo Flash avant 2000. © DR

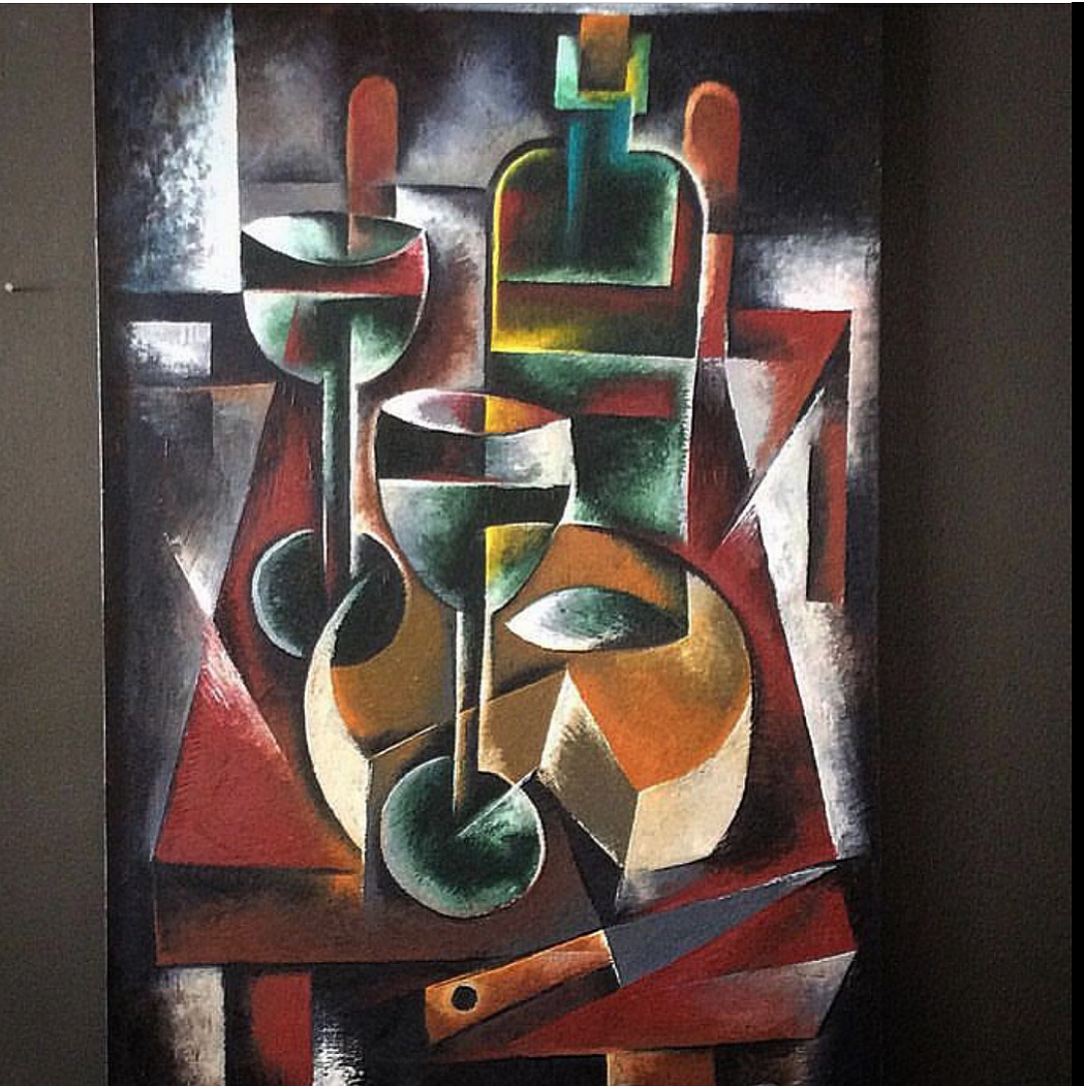
lancé son business « *Mikael Tatouage* » et encre les gens de sa cité. Il recouvrait les bousilles des rockers des années 50/60, et Sitting Bull a remplacé Gene Vincent. Les grands classiques étaient la tête d'indien ou de loup, le dauphin, les îles, etc., tous ces tatouages que l'on retrouvait dans les catalogues des tatoueurs.

MÉDIATISATION D'UN ART EN DEVENIR

Internet et les réseaux sociaux sur lesquels brillent nos artistes actuels n'existaient pas encore. Aussi, l'importation des magazines US dans les kiosques et les tabacs presse a apporté un vent de modernité dans la culture du tatouage français. Encore fallait-il trouver ces pépites qui étaient rangées à côté des revues pornographiques. Les plus célèbres étaient *Tattoo Savage*, *Tattoo Flash*, et leur prix était relativement élevé, plus de 40 francs. Mikael se souvient des débuts : « *Quand j'ai commencé (NDLR En 1992), 95 % des tatoués et tatoueurs du milieu étaient des bikers. Le seul magazine en France qui parlait un peu de tatouage était Hot Bike et Free Wheels. Ils avaient une petite rubrique sur le tatouage. Ils présentaient tous les tatoueurs français. Puis, l'américain Jonathan Shaw a lancé son magazine International Tattoo Art. Dans ce mag, les premiers motifs tribaux sont apparus avec Léo Zulueta, en 93/94. Le new school a émergé dans la deuxième partie des années 90. Ça a cartonné ! J'étais de la génération avec le cul entre deux chaises, j'avais de vieilles planches et des sets de tattoo flash faits par Bugs et Brian Everett.* » C'était une véritable source d'inspiration pour nos artisans qui ont découvert les stars du moment et les nouvelles tendances US comme les styles new school, biomécanique, etc.

Les années 1995 signaient les prémices d'un tatouage bien plus technique. En France, le *old school* a surgi comme une réinterprétation du traditionnel américain où les aplats de couleurs ont été remplacés par des volumes aux effets chromés. J'ai eu un coup de cœur pour ce style. En arrivant à Paris en 1998, j'ai adopté un *flaming* autour de la cheville, puis un cœur sacré au bas du dos encre par Yann (co-organisateur de la convention de Nantes) de Buzz tattoo, un *street shop* des Halles. On retrouvait les sets de *tattoo flash* sur les murs des boutiques du quartier. Les motifs en vogue étaient le cœur sacré, la boule de billard, les cerises, la pin-up, etc. Le *old school* mélangeait les codes du traditionnel à la sauce *Kustom culture* américaine dont le dessinateur Coop était le fer de lance. Je percevais encore le tatouage comme un art compartimenté en différents styles et dont chaque tribu se faisait encre les motifs de prédilection.

En 1997, le premier magazine français *Tatouage Magazine* a apporté une véritable émulation dans le milieu ! Mikael ajoute : « *On a enfin eu une revue qui parlait de nous ! On s'est tous mis à leur écrire, à vouloir être publié, etc.* » Désormais éditeur de la célèbre publication, Mikael a conservé les archives et



Œuvre de Bugs. © Bugs

possède des « *lettres rigolotes de tatoueurs* » qui tenaient vraiment à paraître dans « le mag ». C'était une véritable fierté d'être publié à cette époque. Internet s'est démocratisé vers 1999/2000. Mikaël conclut : *« Avoir un magazine français et des conventions, c'était très important pour le paysage français. Dans les conventions, on allait voir le photographe officiel pour qu'il prenne notre pièce en photo pour qu'elle soit publiée. »*. Ces revues ont longtemps trôné sur la table basse des shops. Dans la salle d'attente, la clientèle les feuilletait et pouvait piocher des idées pour montrer au tatoueur ce qu'elle souhaitait. À cette époque, et dans de nombreuses villes de province, on était bien loin de la notion de droit d'auteur actuel. C'est cette presse qui a mis en avant un précurseur du tatouage contemporain, Bugs.

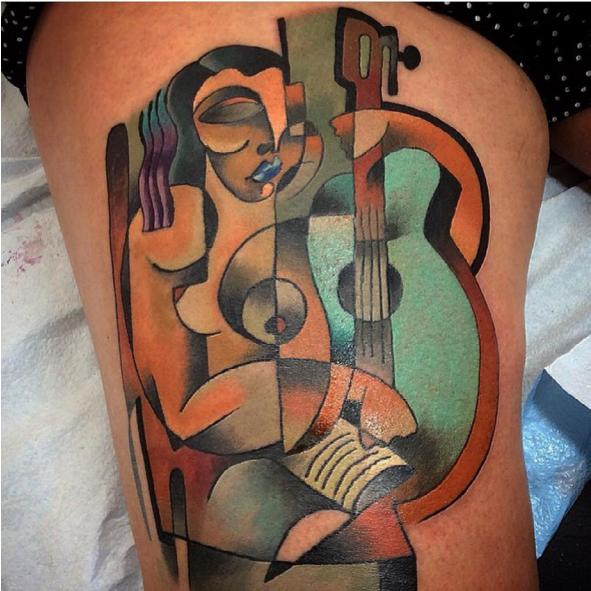
BUGS, UN PRÉCURSEUR

Mikaël de Poissy se souvient : *« Le premier tatoueur où je me suis dit qu'il y avait eu la balance, c'était Bugs. Au milieu des années 90, il en a eu marre de faire du celtique. Il s'est lancé dans ses dessins cubiques à la Picasso. Il a commencé à les tatouer et ça nous paraissait fou que des gens fassent des choses qui leur plaisent sur la peau de leur client. On s'en tenait aux planches et aux catalogues et on ne cherchait pas plus loin. »* Diplômé des beaux-arts de Perpignan, Bugs est un amoureux du cubisme. Comme de nombreux tatoueurs, il a suivi un apprentissage à l'ancienne avant de devenir un vrai spécialiste du celtique, très à la mode à la fin des années 90's. Contrairement aux tatoueurs français, Bugs possède une riche culture artistique et un sacré bagage technique, il n'a donc pas de limites hormis celles de sa clientèle.

Devenu une pointure du style celtique, il a ouvert son studio en 1986, *« Evil from the needle »* dans le quartier de Camden, à Londres. Sa première pièce personnalisée, il la doit à un client régulier en 1994. Et c'est une véritable révélation pour l'artiste ! Bugs se souvient : *« un client italien dont je recouvrais le corps de celtique m'a demandé un tatouage hors du commun. Il voulait une peinture du Duce par Gerardo Dottori (1933) sur son dos. Le symbole ne m'intéressait pas, mais le projet artistique m'a emballé et j'ai effectué des recherches sur Dottori. »* L'Italien a été un précurseur du style futuriste dans les années 20. Une fois le portrait tatoué sur le dos de son client italien, Bugs a envoyé une photo aux magazines qui lui ont retourné des commentaires positifs. Sa clientèle habituelle a apprécié cette nouvelle orientation. Elle lui a prêté un bout de peau pour ses nouvelles compositions. Ce sont ces différentes réactions qui ont décidé l'artiste à tatouer son propre style. Bugs va mixer les motifs du traditionnel avec son art favori, le cubisme. C'était une démarche absolument novatrice dans le paysage français.



Couverture de Tatouage magazine mettant Bugs à l'honneur. © Tatouage Magazine



Œuvre de Bugs, avec son aimable autorisation.



Couverture de Tatouage Magazine, avec l'interview de Yann Black © Tatouage Magazine

En 1998, *Tatouage Magazine* a publié un article dévoilant le travail inédit de l'artiste boostant ainsi sa carrière. Cette publication a apporté un regard moderne sur le tatouage. Le client portait enfin de l'art sur la peau. Malheureusement, la population tatouée de l'époque n'était pas encore prête pour cette révolution ou elle ne possédait pas la culture nécessaire pour apprécier cet art. Bugs raconte : *«J'ai commencé à sélectionner les pièces. Au début, j'ai perdu beaucoup d'argent, puis j'ai pris de nouveaux tatoueurs dans la boutique. Du coup, je pouvais encre seulement les projets qui m'intéressaient et faire tourner la boutique. Des fois je ne tatouais pas du tout pendant 2 à 3 mois. Le tatouage contemporain, ce n'était pas à la mode.»* En revanche, il est incontestable qu'il a ouvert la voie à de nombreux jeunes artistes sortis des écoles d'art comme Yann Black, Léa Nahon, Joe Moo ou Belly Button. Ce dernier le cite comme étant une source première d'inspiration.



Tatouage de Yann Black, avec son aimable autorisation.

2002, LE TATOUAGE CONTEMPORAIN

YANN BLACK

Dans mes souvenirs, le fer de lance du tatouage contemporain est incarné par Yann Black au début des années 2000, à Paris. Après avoir suivi des études dans le domaine du dessin animé, Yann a vécu à Bruxelles. Il a commencé à tatouer ses potes en 1992. Pour le blog Urbania, l'artiste se remémore : *« C'était une autre époque. Tu achetais ta machine aux bikers avec une boîte d'aiguilles sans même savoir souder. Je faisais des tatouos de taulards [...]. Des trucs gratuits dans des squats de punk. »* Il a déménagé à Paris et posé ses valises chez Tribal Act, une boutique de modification corporelle ultra-moderne, située dans l'Est parisien. Il confie au blog : *« J'offrais déjà un tatouage différent avec mon style propre et là, je me retrouve dans un studio à la mode à faire des gros tribals dégueulasses et des signes chinois. Mais je faisais de l'argent pour la première fois de ma vie. Une journée à Paris, c'était un mois à Bruxelles. Mais qu'est-ce que je me sentais mal ! »* Yann Black a alors décidé d'imposer son style, sans concession. Il a refusé de tatouer autre chose que son art. C'était une démarche ultra-novatrice. Je me souviens d'une « prof » dans mon école de stylisme qui s'était fait rembarrer, car elle lui avait demandé une fée. Yann avait tout simplement dit non ! Adieu le tout-venant ! L'artiste tatoueur ajoute : *« Je pouvais enfin me libérer des trucs pourris que je faisais. C'était gratifiant. »*

En 2002, *Tatouage Magazine* a publié un reportage sur son travail singulier et c'est un succès absolu ! L'artiste s'est retrouvé avec 6 mois d'attente sur son agenda. Les clients ont afflué de toute l'Europe pour passer sous ses aiguilles. Il a dépoussiéré les codes du tatouage. Une certaine clientèle a enfin pris conscience qu'on pouvait se faire tatouer autre chose que des têtes de loups ou des dauphins. La peau est devenue un nouveau support d'expression artistique. On parle alors de Tribal Act comme du berceau du tatouage moderne. Dans ces années-là, dans la rue, si vous exhibiez un tatouage de Yann Black, vous pouviez être sûr d'être interpellé par un *aficionado* qui reconnaissait sa patte graphique. Ses pièces étaient de véritables œuvres d'art que les clients détenaient comme des collectionneurs. J'ai rêvé de posséder un « Yann Black », mais j'ai abandonné face au délai d'attente, puis il est parti en Suisse vivre d'autres aventures !



Le bras gauche est l'oeuvre de Kostek
et la cafetière italienne de Léa Nahon,
avec leur aimable autorisation.

LA PIÈCE TATOUÉE DEVIENT UN OBJET DE COLLECTION

À la même époque, de multiples artistes vont se démarquer par leur art encré. À Bruxelles, on évoque évidemment la Boucherie Moderne comme un important vivier de talents dont les fers de lance sont Kostek et Jeff Palumbo. En France, Léa Nahon, issue de l'école Boulle, s'est fait connaître pour ses croquis et ses esquisses crayonnés sur la peau. C'était l'époque bénie des artistes tatoueurs qui étaient encore assez peu nombreux pour être reconnus grâce à leur identité graphique. Désirés pour leur art unique, ils/elles ne manquaient pas de travail et il y avait parfois plus d'un an d'attente, ce qui était aussi nouveau par rapport à la vieille école.

Ils multipliaient les guests dans les boutiques réputées et ils avaient le luxe de sélectionner les pièces qu'ils souhaitaient encrer tout en privilégiant le lien avec leur clientèle. Cette démarche mènera aux ateliers privés qui sont progressivement devenus une nouvelle norme. On est bien loin du street shop avec son esprit de *tattoo flash* et du tout-venant. Ces artistes ont élevé le niveau technique et artistique du tatouage et apporté une clientèle bien plus diversifiée, loin des tribus urbaines. Désormais, les clients collectionnaient les pièces de ces tatoueurs côtés. Ces derniers possédaient une culture artistique bien plus pointue, et donc, étaient plus exigeants.

UNE RECONVERSION NÉCESSAIRE

Malheureusement, de nombreux artistes de la vieille école ne se sont pas adaptés à cette nouvelle ère du tatouage. Certains ont jeté l'éponge et d'autres se sont suicidés. Mikaël rapporte ainsi : *« La première génération des années 70 ne comprenait pas ce qu'il se passait et ils n'ont pas voulu prendre le train en marche, car soit ils étaient fatigués, soit ils ne voulaient pas, le tatouage pour eux ce n'était pas ça ! [...] Après 2010, les vieux avaient disparu, ceux qui ont survécu, ont pris des artistes en guest pour ne pas mourir. Je connais beaucoup de tatoueurs qui se sont suicidés ou qui sont morts. La dernière fois avec Bruno, on faisait le compte, on en connaissait déjà onze qui s'étaient suicidés. Bruno appelle ça le piédestal. C'était les meilleurs de leur ville ou de leur département, car c'étaient les seuls. Après qu'internet et les nouveaux tatoueurs sont arrivés, ils n'ont pas supporté et se sont suicidés. »*

S'agissant de son propre travail, Mikaël conclut : *« Je me suis dit, soit tu fais ce que tu vois partout, soit tu fais comme Bugs et tu développes ton identité, ta patte. Je me suis concentré là-dessus, c'était le tout début des réseaux sociaux avec MySpace, et on commençait à mettre des photos. [...] j'ai eu une révélation et j'ai bossé un an et demi sur mon triptyque qui m'a propulsé sur la scène internationale. Je suis passé dans tous les magazines de tatouage. »* Mikaël est devenu un artiste tatoueur spécialiste du vitrail. Il a su s'adapter à cette nouvelle école. De plus, il a l'avantage de posséder une culture historique incroyable et cela donne du sens

à son style médiéval français. Avec son expérience, son amour de l'histoire, mais aussi son esprit moderne, Mikaël a servi de passerelle entre l'ancienne et la nouvelle génération. Dans les conventions, les tensions étaient parfois palpables. Il raconte : « *On était souvent à table dans les conventions, les mecs se regardaient et ne se parlaient pas. Ça m'est souvent arrivé de créer le lien. Les vieux se répètent, les jeunes n'ont rien à dire, l'ennui est réciproque. Dès fois, tu avais des ambiances d'entre-deux-guerres.* » Et pourtant, les anciens auraient encore des choses à apprendre aux plus inexpérimentés.

CONCLUSION

Tandis que nos artisans tatoueurs avaient à cœur de savoir reproduire à la perfection leurs sets de *tattoo flash*, qu'ils avaient encrés des centaines et des centaines de fois, la nouvelle génération d'artistes est arrivée pour tatouer son art, son identité graphique, sans aucune limite technique. Leurs compétences créatives leur donnaient la possibilité de répondre à une demande toujours plus personnalisée d'une clientèle toujours plus exigeante. Il est indéniable que cette démarche a enrichi le tatouage et repoussé ses frontières graphiques, mais aussi techniques. Cependant, si la première génération d'artistes tatoueurs contemporains gardait en tête le savoir-faire artisanal du tatouage pour encrer une œuvre pérenne, Internet et son miroir aux alouettes ont produit une nouvelle génération de jeunes artistes bien plus intéressés par la beauté instantanée de leurs œuvres et leur popularité, et qui ne se préoccupaient pas de leur durabilité dans le temps. On est dans une sorte de *happening* artistique. Ça donne des tatouages qui peuvent être très beaux sur les photos, mais s'avèrent être de pures bousilles mal encrées et vouées à être recouvert par de vrais professionnels soucieux de leur métier. Être un artiste tatoueur, ce n'est sûrement pas renier l'aspect artisanal qui caractérise la pratique de ce métier, même s'il est évident que le tatouage devrait désormais représenter le X^e art.

Entretien avec Bugs en 2022 pour écrire cet article.

Entretien avec Mikaël de Poissy pour écrire un article sur sa carrière publié dans *Tatouage Magazine* 144, janvier 2022.

Je les en remercie.

Je voudrais également remercier Jimmie Skuse pour m'avoir apporté son éclairage d'historien et de passionné du tatouage sur la notion de *tattoo flash* pour cet article. Ce terme ne se met pas au pluriel.

« Les gens utilisaient des flashes pour attirer l'attention des clients afin qu'ils puissent les visualiser en un éclair. Un bon ensemble de bannières d'écriture, de panneaux, etc. vous aidaient à trouver du travail. »



Tryptique de Mikaël de Poissy, avec son aimable autorisation.

RÉÉCRIRE LA PEAU

LA REPRODUCTION DU TATOUAGE

Référence électronique

Noura AMARA-LEBRET

Amara-Lebret N., (2025), « Réécrire la peau. La reproduction du tatouage », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/recrire-peau>

RÉSUMÉ

Le tatouage est considéré comme une œuvre de l'esprit. Ce qui pose, du point de vue des droits d'auteur, un certain nombre de questions juridiques, dont celle du droit de reproduction du tatouage. Car en effet, en droit de la propriété intellectuelle, l'auteur de l'œuvre de l'esprit est titulaire des droits de représentation et de reproduction. La particularité du tatouage, qui est d'être un dessin sur la peau d'un être vivant vient complexifier la question du droit de reproduction du tatouage.

MOTS CLEFS

Tatouage, Droits D'auteur, Reproduction

ABSTRACT

Tattooing is considered a work of the mind. From the copyright perspective, it poses a few legal questions including that of its rights of copying. Indeed, in intellectual property law, the author of the intellectual work is the holder of the rights of representation and reproduction. The particularity of the tattoo, which is a drawing on the skin of a living being, complicates the question of the right to reproduce the tattoo.

KEYWORDS

Tattooing, Copyrights, Reproduction

Lequel d'entre nous pourrait prétendre n'avoir jamais vu de tatouage, tant ce dessin a envahi la surface corporelle ? L'engouement pour le tatouage s'est accéléré depuis les années 1990 : aujourd'hui, un peu plus de 18% de la population française serait tatoué, contre 10% en 2010^[1].

Et au-delà du nombre de tatouages, c'est également la surface d'épiderme tatoué qui a augmenté.

Si le tatouage peut être considéré comme un effet de mode actuelle, force est de constater que le recours au tatouage est récurrent dans l'histoire.

Son origine étymologique vient du mot tahitien *tatau*, lequel terme signifie dessiner, marquer et de l'expression « *Ta-atouas* », *ta* signifiant dessin et *atua* signifiant « esprit, dieu^[2] ».

Ces dessins, indélébiles, pratiqués sur le corps en introduisant des matières colorantes, sous la peau, au moyen de piqûres ont une origine historique incertaine, mais ancienne. Peut-être, serait-il possible de résumer en indiquant que le tatouage semble exister depuis que le monde est monde. En effet, les fouilles archéologiques ont mené à la découverte d'aiguilles en os de rennes et de mortiers portant des traces de pigments, datant de 25.000 ans, qui laissent à penser que les premiers hommes se livraient déjà au tatouage. Cependant, aucune découverte de corps, n'est venue confirmée cette hypothèse. De manière certaine, nous savons que le premier tatouage connu date de 5300 ans. Il fut trouvé sur le corps d'un chasseur, nommé Ötzi, dans un glacier à la frontière italo-autrichienne, qui portait 61 tatouages formés de lignes parallèles le long de sa colonne vertébrale, ainsi que des croix et des traits sur ses articulations. Si l'étymologie du mot démontre le caractère religieux du tatouage, qui survivra jusqu'à nos jours, ce ne sera cependant pas le seul. L'étude des ossements de notre ancêtre Ötzi révéla que les zones où étaient réalisés ses tatouages portaient des signes d'arthrose. Il en fut déduit que ces tatouages avaient une finalité médicinale^[3]. Aux Samoa, le tatouage est un rite de passage à l'âge adulte. Le tatouage a aussi été utilisé comme signe d'appartenance à un groupe (tribal, ...) ou comme moyen de marquer de manière indélébile certaines catégories de personnes (esclaves, prisonniers). Il revêt aujourd'hui, notamment en France, une finalité cosmétique.

C'est aux alentours des années 1700 que le mot tatouage sera francisé. Il sera introduit dans le Dictionnaire de l'Académie Française en 1798. Il sera alors

1. Les statistiques du tatouage en France - DRAWTATTOO. <https://drawtattoo.fr/blogs/drawmagazine/les-statistiques-du-tatouage-en-france>. Consulté le 25/07/2024.

2. Dictionnaire le Robert, le-guide-tatoo.

3. *Le Monde*, 10 mars 2018.

défini comme l'« Action de tatouer ».

Le tatouage est une pratique, qui n'a jamais disparu, bien au contraire. Elle a ainsi contraint les Etats à légiférer, afin d'encadrer cette activité, qui, sans revêtir de caractère médical touche cependant au corps humain. Car la particularité de ce dessin est bien sa matérialisation sur une ou plusieurs parties du corps humain. Il confronte, ainsi, les notions de corps et d'esprit en posant la question du respect du corps humain, marqué, et celle du respect de la liberté intellectuelle, de l'esprit, à l'origine du marquage.

La France, comme d'autres pays, a donc établi un arsenal de règles sanitaires, définies par le décret du 19 février 2008, qui fixe les conditions d'hygiène et de salubrité relatives aux pratiques du tatouage, sanctionnées pénalement. De surcroît, outre le respect desdites règles, les professionnels du tatouage n'échappent pas, comme tout autre prestataire de service, à l'obligation d'information, posée par la législation.

D'aucuns perçoivent aisément la volonté étatique d'encadrer une activité qui touche au corps humain. S'il est aisé de comprendre la volonté de protection du client, qui va être marqué sur son corps, quid de la protection du professionnel, le tatoueur, qui va opérer l'opération de tatouage ? Selon Philippe Charlier (Rituels, édition Cerf), « la peau serait un ouvrage en perpétuelle réécriture ». Et en matière de tatouage, l'auteur de l'ouvrage s'avère être le tatoueur.

Quelle protection accorder à cet auteur ?

LA PROTECTION DU TATOUEUR

Il convient de se référer au Code de la propriété intellectuelle. En son article L. 112-2, il établit une liste des œuvres de l'esprit protégées et en son 7^{ème}ment il énonce, entre autres, les œuvres de dessin. Il dispose en effet que « Sont considérés notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code

[...] 7° Les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ».

Or, la définition du tatouage est claire : il s'agit d'un dessin. Par conséquent, son auteur bénéficie d'une protection légale, dès lors que le dessin remplit les conditions de l'œuvre de l'esprit et notamment celle d'originalité. Cette protection est prévue à l'article L. 112-1 du Code précité, lequel énonce que sont protégés les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination. La jurisprudence a reconnu cette protection : « les tatouages sont des œuvres originales exécutées de la main du tatoueur selon une conception

et une exécution personnelle, et qui présentent une part de création artistique » (Crim., 6 mai 1986, D. 1987, somm. p. 151, obs. C. Colombet ; Crim, 28 sept. 1999, Comm. com. électr. 2000, comm. 4, note C. Caron).

Le tatoueur bénéficie donc de la protection de son droit moral, droit accordé à tout auteur, à savoir :

- droit au respect de sa paternité, c'est-à-dire être reconnu comme auteur de l'œuvre et pouvoir d'exiger que son nom soit mentionné en tant qu'auteur de cette œuvre
- droit de retrait, c'est-à-dire droit de faire cesser l'exploitation de son œuvre
- droit de divulgation ou droit de communiquer publiquement l'œuvre
- droit au respect de l'œuvre ou droit d'interdire toute modification ou atteinte à l'œuvre.

Il bénéficie également de la protection de son droit patrimonial, son droit exclusif d'exploitation, comprenant son droit de représentation et son droit de reproduction. Le caractère exclusif signifie que seul l'auteur peut décider d'exploiter son œuvre. Sans son accord, aucune exploitation n'est possible. Le droit de représentation est prévu à l'article L. 122-2 du Code de la propriété intellectuelle : « La représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque ». C'est le droit de porter l'œuvre à la connaissance du public et ce par divers moyens : récitation, projection, télédiffusion, y compris celle numérique. Le droit de reproduction est, quant à lui, prévu à l'article L. 122-3 du Code précité. C'est « la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés ». Le droit de reproduction interroge, s'agissant d'un droit qui peut sembler limité, en ce que réalisé sur le corps humain. Or, le corps humain est de libre disposition selon l'article 8 de la Convention de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales. D'où la question de savoir qui est en mesure de reproduire un tatouage ? L'auteur ? Le client ? Un tiers ? Le tatoueur dispose-t-il d'un droit exclusif de reproduction ?

Effectivement, le tatoueur bénéficie d'un tel droit. Ce qui signifie, en pratique, que l'auteur du tatouage peut le reproduire sur un autre client, comme sur un autre support et ce, sans aucune autorisation du client tatoué. La solution n'est pas si simple, en ce qu'il existe des limites à ce principe. Les premières sont issues du droit de la propriété intellectuelle lui-même et ne sont en rien originales, en ce qu'elles valent pour tout auteur. Elles s'attachent à la nature de l'œuvre. Si cette dernière est une œuvre que nous pourrions qualifier d'individuelle, c'est-à-dire créée par un auteur unique, en l'espèce le tatoueur, en effet, celui-ci pourra seul décider de la reproduction de l'œuvre. Mais s'il s'agit

d'une œuvre de collaboration, il en va différemment. L'œuvre de collaboration est définie par l'article L. 113-2 du Code de la propriété intellectuelle. Il s'agit de « L'œuvre à laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques ». Cela signifie qu'au moins deux individus, des personnes physiques et non morales, ont créé ensemble une œuvre originale. Dès lors que le tatouage est créé dans ces conditions, s'appliquera l'alinéa 2 de l'article précédemment cité, lequel prévoit que les auteurs devront exercer leur droit d'un commun accord. Ce qui signifie que l'un des tatoueurs ne pourra reproduire l'œuvre sans l'accord du ou des autres de ses collègues co-auteurs. En cas de farouche désaccord, ce sera à la justice de trancher ! Les secondes pourraient venir d'une simple commande exécutive laquelle s'entend de la commande par un client à un tatoueur de l'exécution d'un dessin, qu'il a lui-même réalisé. Cela signifie que le tatoueur se contente de reproduire un dessin, qui n'est pas sien. Dans ce cas, le véritable auteur du dessin serait le client et le tatoueur un simple exécutant. Et c'est, par conséquent, le client qui bénéficierait du droit de reproduction. Mais, cette hypothèse doit s'avérer rare, car la spécificité du tatouage, qui est, d'être réalisé sur le corps humain, implique que le tatoueur puisse être amené à le modifier pour l'adapter à la peau et au corps du client et ainsi, il y mettra sa touche personnelle. Dans l'hypothèse, ci-dessus exposée, il s'agirait alors encore d'une coparentalité de l'œuvre qui empêcherait la reproduction par l'un seul des auteurs. Il est aisé d'imaginer qu'à la vue d'un magnifique tatouage, un tiers ait envie de reproduire ce dernier. Or, comme précédemment indiqué, client ou tiers se doit de respecter le droit exclusif de l'auteur tatoueur. Le droit exclusif de reproduction qui, pour autant, peut s'avérer entravé.

LE DROIT DE REPRODUCTION DU TATOUEUR ENTRAVÉ PAR LES DROITS DE SON CLIENT

L'exclusivité peut être gommée par les droits du client. Pour ce qui est du tiers, il ne peut, comme nous l'avons déjà indiqué, reproduire le tatouage sans autorisation du tatoueur, auteur du dessin. C'est l'application pure et simple des règles du droit de la propriété intellectuelle. Dès lors que le tiers entreprend une telle reproduction sans l'aval du tatoueur, il porte atteinte au droit patrimonial de ce dernier. C'est ce qu'a jugé la Cour d'appel de Paris dans l'affaire dite du tatouage de Johnny Halliday (CA Paris, 3 juill. 1998). Johnny Hallyday portait sur son épaule un tatouage d'aigle. Deux sociétés, Polygram et Western Union, reproduisaient ce tatouage sur différents supports (jaquettes de DVD et CD, t-shirts, publicités) à des fins commerciales. L'auteur du tatouage agit en contrefaçon et se vit opposer en défense que le tatouage faisait partie de l'image de Johnny Halliday et qu'il pouvait donc être exploité indépendamment de l'image de la star. La Cour d'appel ne s'est pas laissée convaincre par une telle argumentation. En effet,

si elle a reconnu un droit à l'image à Johnny Halliday - dont elle précise qu'il n'est pas l'auteur du tatouage et n'a donc aucun droit sur ce dernier, qu'il aurait pu être susceptible de céder - elle a encadré ce droit, en posant que, dans l'exercice dudit droit, le tatouage ne peut apparaître que de manière accessoire. Elle considère, qu'en l'espèce, les sociétés défenderesses n'ont pas reproduit une image de Johnny Halliday, sur laquelle apparaîtrait de manière accessoire le tatouage de celui-ci, mais bien reproduit le tatouage lui-même et à des fins commerciales. Elle déduit de manière cohérente qu'il fallait donc requérir l'autorisation de l'auteur du tatouage et qu'en l'absence d'une telle autorisation, les sociétés se sont rendues coupables d'un acte de contrefaçon, qui ouvre droit à indemnisation de l'auteur.

Cet arrêt distingue donc clairement le tatouage et le porteur du tatouage. Dès lors que la reproduction vise le dessin du tatouage même, il est indispensable pour le reproduire d'obtenir l'autorisation de son auteur. Le client bénéficie d'un droit à l'image, qui lui permet d'être photographié ou filmé, son tatouage étant visible (ou pas !), avec son accord. C'est ce droit à l'image qui vient limiter l'exclusivité du droit de reproduction du tatoueur. Le client peut être photographié, son tatouage étant visible. Dès lors que le tatouage n'est visible que de manière accessoire, l'autorisation de l'auteur de celui-ci n'est pas requise. Le tatoueur ne peut s'opposer à l'exercice, par son client, de son droit à l'image. Il ne peut lui interdire de se faire photographier et ne peut lui imposer d'être photographié avec son tatouage visible. Au-delà du droit à l'image, dans cette dernière hypothèse, il s'agit aussi du respect du corps humain et de la dignité humaine. Et si le tatoueur peut publier une photo de son tatouage, il ne peut publier une photo de son client tatoué sans son accord, au risque de violer le droit à l'image de ce dernier. À la lumière d'un tel raisonnement, le droit d'exploitation du tatoueur n'est plus tout à fait exclusif. Cependant, cela semble cohérent dans une confrontation des droits à l'image, du droit à la libre disposition de son corps et du droit d'auteur du tatouage.

BOBINES, SONNETTES ET MACHINES À TATOUER

ENTRE PROPRIÉTÉS ET HÉRITAGES.
A QUI APPARTIENT UNE MACHINE À TATOUER ?

Référence électronique

Rodolphe CINTORINO

Cintorino R., (2025), « Bobines, sonnettes et machines à tatouer », *La Peaulogie* 12, mis en ligne le 14 février 2025,
[En ligne] URL : <https://lapeaulogie.fr/bobines-sonnettes-machines-tatouer>

RÉSUMÉ

La machine à tatouer n'a pas de propriétaire attitré mais est essentiellement l'accumulation de savoirs et expériences qui, assemblées, ont façonné la machine à tatouer telle que nous la connaissons aujourd'hui.

MOTS CLEFS

Machine à tatouer

ABSTRACT

The tattoo machine has no owner, but is essentially the accumulation of knowledge and experience that, together, have shaped the tattoo machine as we know it today.

KEYWORDS

Tattoo machine

Je suis Rodolphe Cintorino, performeur-plasticien et fabricant de machines à tatouer traditionnelles — à bobines rotatives — ou de *handpoke tools* afin de réaliser des tatouages sans électricité. Ma réflexion ici est basée sur la conviction que la machine à tatouer n'a pas de propriétaire attiré mais est essentiellement l'accumulation de savoirs et expériences qui ont façonné la machine à tatouer telle que nous la connaissons aujourd'hui. Pour comprendre cela, je vais donc revenir un peu en arrière sur ma propre expérience.

DRÔLE DE MACHINE

C'est vers l'âge de treize ans, dans ma chambre, que tout a commencé : je feuilletais les magazines de tatouage de l'époque — *Tattoo Mag, Savage* —, tous bien rangés chez les buralistes à côté des magazines pornos. C'était toujours un grand moment, pour un gamin comme moi, de repartir avec cette lecture... Presque une double victoire et un peu de honte en moins. Ces revues venaient des États-Unis : on y trouvait principalement des motifs de tatouage à l'esthétique *U.S.* (aigles, dragons, têtes de loup, portraits d'Indien, dauphin étoilé, Tribal, etc.), et des encarts publicitaires pour du matériel principalement nord américain. Les motifs, jadis très « tendance », n'avaient rien à voir avec l'univers graphique actuel.

À cette époque, j'ai également découvert la soudure en cours de technologie et j'ai pu ainsi, en m'inspirant de ce que je voyais dans ces magazines, réaliser mon premier faisceau d'aiguilles — sept au total —, emprunté à ma mère qui faisait beaucoup de couture. Je pense qu'elle cherche encore ses aiguilles Bohin !

Jusqu'en 2009, je suis resté sensible au tatouage et me suis fait tatouer différents motifs, petits et gros. Cette année-là, une amie se propose de me tatouer avec une machine à tatouer achetée sur Ebay ; j'ai accepté qu'elle teste sur moi son nouvel outil. Je me souviens de ce bruit excitant dans mes oreilles, ce bruit que l'on retrouve seulement quand on est assis dans un *shop de tattoo* à attendre son tour... J'ignore le fonctionnement de cette machine ; avec ses aiguilles et ses *BUZZZZ*, elle m'attire, mais je n'ai pas les moyens d'en acheter une. Une année durant, j'insiste tellement que mon amie finit par me l'offrir. Mais entre désir et illusion, je fais le constat que cette machine n'est pas si belle et trop lourde. Pas grave, je vais fabriquer la mienne avec les parties de cette machine.

Un an plus tard, elle est à nue, toute démontée : ressorts, vis, bobines, tout est à plat et avec une plaque de laiton, très fine, trop fine. Je me mets pourtant à fabriquer mon premier cadre de machine pour accueillir toutes les pièces qui la composent. Je glane des informations, sans trouver une vraie réponse à

ma question : comment ça marche, une machine à tatouer ? C'est comme si tout était très secret, à la limite de l'alchimie et de la secte sacrée. Personne ne parle ou ne veut parler... comme si ne pas être du milieu me fermait toutes les portes de la Connaissance. Certes, je parviens à trouver de vieux magazines américains, une ou deux publications en allemand, mais la traduction et la compréhension des termes techniques n'éclaire pas ma lanterne.

D'abord je la branche sur une pile de 9 Volts. Rien.

J'achète une alimentation. Toujours rien. Cette machine ne fonctionne pas.

Et puis, un ami qui me voit dans l'errance électrico-mécanique m'envoie vers un certain Karl Marc, tatoueur et fabricant de machine à tatouer, qui allait devenir pour moi un véritable Magicien qui, par chance, avait du temps à me consacrer.

C'était magique ! Lui, curieux de voir quelqu'un qui ne tatoue pas se passionner pour la fabrication de machines, et moi curieux tout court. Après deux heures passées ensemble, d'explications, d'informations sur la puissance d'une bobine, le nombre de tours et les différents paramètres de ressorts à prendre en compte, ma première machine était vivante. Je l'ai vu se mettre en route, activer l'aiguille, la faire monter et descendre. À l'image de Frankenstein, faite de différents morceaux assemblés, je voyais enfin cette machine, *ma* machine, produire son BUZZZZZ.

Merci Karl, car sans le savoir à l'époque, tu as mis une étincelle entre mes mains.

Et puis, les nuits se sont enchaînées. Avant de m'endormir, j'ai commencé à penser, à rêver de machine à tatouer... Quelle serait la prochaine ? J'ai enchaîné les essais, les échecs, puis les réussites et je me suis lancé dans mes premiers modèles.

Avec des morceaux de laiton, de la brasure et un peu d'histoire j'ai fabriqué ma première machine : une toute petite *single coil*, une mono bobine comme on dit en français, légère, compacte.

Ensuite je me suis attelé à de la fabrication plus conséquente ; elle manquait de force pour utiliser de gros faisceaux d'aiguilles : alors j'ai commencé les modèles à deux bobines, un classique pour les machines à tatouer.

À cette époque, je voulais apporter un peu d'histoire à leur fabrication, j'ai ajouté des morceaux d'ivoire chinés, d'ébène, et des matériaux synthétiques empruntés à de vieux objets type coupe-choux, poudriers, plaques de micarta... Et bien d'autres encore.

Depuis ces premières années de fabrication, j'ai décidé de travailler exclusivement avec des matériaux anciens, rien de neuf, seulement un réemploi de vieux objets que j'intègre, leur donnant une seconde vie.

Très peu de temps après sont arrivées mes premières commandes.

J'aimais beaucoup l'idée de fabriquer sur commande, de devenir un artisan et de faire à la demande.

J'ai découvert que les tatoueurs sont des *fans* de machine à tatouer.

Même s'ils utilisent de façon régulière deux à trois modèles qui leur conviennent dans leur travail, ils sont aussi fétichistes de pièces uniques, personnalisées : en allant à leur rencontre, j'ai compris leurs envies techniques mais aussi leurs désirs esthétiques, les poussant à acquérir des machines qui puissent se détacher de l'industrie et de la grosse production.

Et pour cela, j'étais là.

Un jour, dans un magazine de tatouage, j'ai découvert Woody Hills, l'artisan du *handpoke*. Et je me suis dit : pourquoi pas moi ? Lui faisait des tatouages, moi des outils ; alors j'ai commencé à développer tout un tas d'outils pour réaliser des tatouages sans électricité, faits à la main en utilisant seulement l'aiguille. J'ai donc créé des modèles, des supports pour aiguilles.

Ma recherche, éloignée de la complexité de fabrication des machines à tatouer, s'orientait essentiellement vers un approfondissement esthétique avec toujours en arrière-plan l'utilisation contrainte de matériaux simples, anciens de préférence et faciles à nettoyer, car dans ce milieu, on peut toujours faire du beau, mais il ne faut pas négliger l'hygiène.

Les premières commandes ont commencé quelques semaines plus tard avec des exigences très différentes, tant sur le plan pratique qu'esthétique. Et comme pour la fabrication de machines à tatouer, j'ai déplacé mes savoirs en fonderie, soudure et ferronnerie au profit des outils de *handpoke*. Il m'est même arrivé de travailler sur l'ergonomie positive des outils car pour certains tatoueurs, après des années de pratique, des douleurs peuvent apparaître dans leurs mains et leurs membres. C'est devenu un vrai atout pour moi que d'être également sensible à ces questions de confort d'utilisation.

Mais revenons à la machine à tatouer : plus qu'un simple objet, elle est un véritable support à performances. Du reste, saviez-vous qu'elle n'est jamais la propriété d'une seule personne ? C'est un objet intrigant, qui ressemble à une sonnette de porte, mais qui a nécessité plus d'un siècle à être conceptualisé et industrialisé. Chaque partie, chacun de ses composants la relie à l'histoire, au

temps. Voyons cela de plus près...

ON/OFF : PETIT VOYAGE DANS LE TEMPS

Au XIX^e siècle, la Révolution industrielle bat son plein. En Europe, tout comme aux États-Unis, la recherche technique et l'ingénierie se développent à grand pas. Il faut aller toujours plus vite, plus loin, faire mieux que les autres.

Ainsi, en 1800, le chimiste et physicien Alessandro Volta effectue des recherches et met en évidence le fait que deux plaques de métal différentes, plongées dans un liquide acide — type saumure ou acide sulfurique —, permet de produire une source d'énergie autonome et surtout utilisable partout. Il invente la pile Voltaïque. Et ce n'est que le début...

LA BOBINE

-1819-20 : Hans Christian Orsted, physicien et chimiste danois, fait une découverte essentielle dans le champ de l'électromagnétisme. Il pointe du doigt le fait que lorsqu'un courant électrique passe dans un fil, il influence l'aiguille d'une boussole et découvre ainsi l'interaction entre magnétisme et électricité.

-1825 : William Sturgeon scientifique et inventeur anglais, aidé du Physicien Joseph HENRY, invente le premier électro-aimant. Le principe est simple : autour d'une tige en métal (type clou), est entouré un fil de cuivre vernis, isolé, dans lequel on fait passer un courant. La tige en métal devient alors magnétique. Une fois le courant arrêté, le magnétisme cesse.

LA MASSELOTTE

-1831 : le même Joseph HENRY, aux États-Unis, invente la sonnette de porte en se basant sur les travaux qu'il effectue avec William Sturgeon. Il fait bouger une barre en métal à l'aide d'un électro-aimant qui vient frapper une cloche et produit un son.

LA RUPTURE DU COURANT ENTRAÎNE LA RUPTURE DU MAGNÉTISME

-1835 : Gustave Froment en France conçoit les premiers moteurs électriques à usage industriel, pour lesquels il reçoit en 1857 une mention au prix Volta. Dans sa conception, des électro-aimants étaient alimentés pour attirer des tiges de fer fixées à un volant d'inertie en rotation. Au moment où une tige de fer atteignait l'électroaimant,

l'alimentation du solénoïde (bobine de fil de cuivre) était interrompue jusqu'à ce que la prochaine tige de fer s'approche de l'électroaimant.

Ainsi ce jeu de ON/OFF faisait tourner l'axe et ainsi transformait l'énergie électrique en énergie mécanique. C'est cette rupture du champ magnétique que l'on retrouve dans les machines à tatouer traditionnelles

Pendant cinquante ans, les recherches s'accumulent, les ingénieurs, chimistes, horlogers et bricoleurs se concurrencent les uns les autres afin d'être toujours les premiers. À coup de brevets déposés à tour de bras, ils cherchent à être pionniers dans les domaines qui permettront de faire avancer l'industrialisation et la modernisation de leur pays. Les communications terrestres, le télégraphe, le morse se développent très rapidement et un esprit concurrentiel, quasi-lobbyiste, se développe également en parallèle. Dans les inventions majeures de cette époque, une recherche permet de faire avancer la transcription du savoir. Même si la presse existe déjà, la diffusion des journaux reste astreinte à une machinerie qui pour l'époque prend beaucoup de place et les premières machines à écrire se développent lentement.

-1874 : Eugenio de Zuccato dépose un brevet pour un procédé de transformation du papier en un *stencil*, le « Papyrograph ». Cet ingénieur italien travaille en Angleterre et cherche à améliorer les systèmes de duplication manuscrite et mécanique. Il invente alors un procédé qui permet d'imprégner une feuille de papier d'une substance, mélange de laque et d'encre, et une fois cette feuille placée dans une machine à écrire ou à plat sur une autre feuille vierge, de reproduire un document par frottement ou frappe^[1].

Cette invention sera encore maintenant utilisée par les tatoueurs pour retranscrire un motif et venir ensuite le placer sur la peau de leur client avant de les tatouer : dans le jargon ça s'appelle le « papier carbone ».

MÉCANISATION DU TATOUAGE

Au XIX^e siècle, la volonté d'avancer plus vite, plus loin et plus fort se fait sentir dans tous les domaines de la société et le tatouage ne va pas y échapper. À cette époque, les seules personnes qui tatouent sont principalement des marins ou des voyageurs qui reviennent avec des expériences, des outils que l'on peut qualifier de traditionnels, des os, des pics de porcs-épics, des épines de végétaux et ces personnes s'adonnent au tatouage sur des bateaux, au fond

1. Première version mécanique : 1714 par l'Anglais Henry Mill, puis 1857 par Samuel Ward Francis.

de certains bars — mais rien de professionnel ni même de mécanisé. Le premier shop de tatouage n'ouvrira qu'en 1875.

LE TUBE ET L'AIGUILLE

-1873 : Un an avant l'invention du *stencil*, William Gibson Arlington Bonwill, dentiste américain dépose le brevet pour son invention, le *Dental Electromagnétique Mallet* (maillet électro magnétique ou *Dental Plugger*). Son outil permettait, grâce aux déplacements d'une tige en métal à l'intérieur d'un tube, de créer de petits martèlements et d'installer de petites particules d'or ou d'argent dans les creux dentaires de ses patients.

-1875 : aux États-Unis, l'inventeur de l'ampoule électrique et du phonographe, le scientifique et industriel Thomas Alva Edison apporte sans le savoir une pierre à l'histoire de la machine à tatouer. Cet homme a déposé des milliers de brevets tout au long de sa vie. Reste que son titre de « père » ou « grand-père de la machine à tatouer » est selon moi quelque peu usurpé, bien que sa notoriété à l'époque, son impact historique et technique rayonnent encore dans nos foyers. Son statut de lobbyiste de l'époque a en effet presque effacé tous les autres ingénieurs de l'histoire.

Ainsi, Edison invente en 1876 l'*Electric Pen*, avec l'assistance de Charles Batchelor. Leur préoccupation commune est de fabriquer un outil électrique autonome qui permette de copier rapidement des documents manuscrits afin d'équiper écoles et administrations. Le principe de l'outil est simple et toujours alimenté par une pile. Des bobines en cuivre (encore des bobines), type électro-aimant, sont placées sur un axe horizontal et viennent faire tourner une roue en métal, elle placée à la verticale. Sur cette roue est placée une *cam*, pièce de métal qui permet de passer d'un mouvement circulaire à une rotation décentrée, et ainsi d'obtenir un mouvement elliptique, de haut en bas. Ce même mouvement entraîne alors une tige en métal placée dans un tube (celui tenu en main). La tige monte et descend à raison d'un cycle situé entre 15 et 50 frappes par minute.

Pour reproduire le document, on place une feuille de papier que l'on vient perforer avec cette machine en formant le motif souhaité (on repasse sur le motif ou le texte original). Le papier perforé est ensuite utilisé comme pochoir : placé sur une autre feuille de papier vierge, il recueille la poudre ou l'encre dispersée sur la première pour révéler le motif.

En 1877, Thomas Edison dépose un autre brevet, celui du *Stencil Pen*, plus compact. Il supprime l'élément rotatif, place les deux bobines

électromagnétiques côte à côte et installe le tube de prise en main en partie centrale. Ainsi il rend l'outil plus équilibré pour l'utilisation. Cependant, pour la fabrication, les deux bobines ont un poids assez conséquent qui rend l'outil inconfortable pour une utilisation longue. Ces deux inventions d'Edison sont les clés de ce qui va suivre.

-1891 : L'histoire raconte que c'est lors d'un passage devant un magasin de fournitures de bureau, que le tatoueur new-yorkais, Samuel O'Reilly, comprend les possibilités de l'*Electric Pen* d'Edison. Il tatoue à l'aide d'un outil dentaire proche de celui du *Dental mallet* de Bonwill mais voit en l'invention d'Edison un nouvel outil. Le brevet venant d'expirer, il saute sur l'occasion, récupère quelques plans et dessine son propre modèle qu'il tentera de faire breveter à trois reprises, la dernière étant la bonne.

Samuel O'Reilly dépose alors en 1891 le premier brevet pour une machine à tatouer qui diffère en quelques points du modèle d'Edison :

-un décentrage du poids principal est effectué par déviation de l'axe de la tige principale, celle-ci est montée sur un bras à pivot, ce qui permet au-dessus de la main de supporter l'outil et donc d'alléger la sensation de poids ;

-un réservoir d'encre est installé au bout de la buse afin de pouvoir éviter les ruptures de trait dans le tatouage. Ce type de buse avec « réserve d'encre » a gardé la même forme depuis.

Son modèle permet également l'utilisation de faisceaux pouvant aller d'une à trois aiguilles et il clame pouvoir tatouer une personne entièrement en moins de six semaines.

Depuis cette année, une vraie course à la machine à tatouer s'intensifie entre dépôts de brevets et revendications de paternité.

Vingt jours seulement après le dépôt de brevet de Samuel O'Reilly, c'est au tour de de l'Anglais Thomas Riley de déposer le brevet pour une machine fonctionnant avec une seule bobine (*single coil*) dont la base de construction est largement empruntée à une sonnette de porte détournée, encore une fois...en machine à tatouer ! Il rejoint alors la longue liste des tatoueurs ayant déposé à leur tour un brevet, se targuant d'être des inventeurs.

-1894 : Sutherland Mac Donald invente le premier modèle de *Pen* (stylo). Ce modèle de machine est très proche de la première version industrielle développée par la marque Cheyenne dans les années 2010. Mouvement vertical de l'aiguille, aucun mécanisme apparent,

léger, peu bruyant et facile à nettoyer, le tout est contenu dans un tube. Ce stylo, qui existe encore et qui est de plus de plus en plus utilisé par les tatoueurs, est très souvent décrié par les puristes qui le comparent à un vibromasseur (*dildo*) car sans intérêt esthétique et surtout, il fait le même bruit.

ÉLECTRIFICATION

LA PHASE SANS PILE

À la fin du XIX^e siècle, l'électrification des foyers est croissante. Tout le monde ou presque a l'électricité chez lui : plus besoin de pile, juste une prise suffit. Nombreux sont les tatoueurs qui voient dans ce simple fait une extension vers la machine à tatouer, de nombreux foyers ont ainsi raccordés au courant électrique et l'entrée des maisons s'équipe de sonnettes de porte, c'est la période des *Bell's Machines*. Ainsi, les machines à tatouer de cette époque sont-elles fabriquées à partir de sonnettes de porte. Simples de conception, faciles à modifier pour leur transformation — aucune notion d'ingénierie n'est requise —, elles peuvent désormais fonctionner sur secteur, sans besoin de batteries.

-1899 : Alfred Charles South développe sa machine à deux bobines, directement empruntée aux composants et à la géométrie des sonnettes de porte.

-1904 : Charles Wagner (NY) dépose le premier brevet de machine à tatouer aux États-Unis, une machine double bobine avec un alignement latéral, suite de la seconde machine d'Edison inventée en 1877 tout en s'inspirant des composants du maillet dentaire de Bonwill inventé lui en 1875...

A la veille de la première guerre mondiale, le tatouage dans le monde est en plein essor, le flux de soldats permet de conforter les styles mais l'évolution de la machine à tatouer se stabilise.

LE CADRE

Ce n'est qu'en 1924 qu'un nouveau tatoueur entre en scène et questionne l'esthétique de la machine et sa facilité d'utilisation. Percy Waters, tatoueur américain, dépose un brevet et vient ajouter plusieurs standards de construction à sa machine et une « innovation » majeure encore inspirée du passé.

Avant tout, il dissocie la machine d'un boîtier existant : elle n'est plus dans une boîte, il lui offre un cadre, sorte de support en métal qui soutient tous

les composants de la machine (bobines, ressort, vis de contact, etc...) Il réfléchit au poids de la machine, cherche à l'alléger. Il s'inspire du modèle d'Alfred Charles South de 1899 et vient placer un interrupteur sur le cadre de sa machine et un sur le corps de la buse. Il suffisait d'appuyer avec son index pour faire fonctionner la machine. A cette époque le tatoueur n'arrêtait pas sa machine entre deux changements de couleur... seul un boîtier type transformateur permettait de le faire.

Percy Waters se questionne encore sur le business que la standardisation peut lui rapporter en parallèle de son activité et développe en 1929 quatorze modèles de machine à tatouer qu'il dépose, des standards aux formes encore identifiables de nos jours.

Il ne dépose pas l'objet mais bel et bien sa forme : quatorze formes de cadre de machine au total qui permettront aux tatoueurs d'accéder à des machines différentes tant sur le plan esthétique que sur leur utilisation : *liner* / *shader* en fonction du style, du motif à tatouer.

Il crée ainsi des cadres à vendre pour monter, assembler soi-même sa machine avec de vraies avancées simplifiées quant aux réglages de la machine.

Ainsi, les tatoueurs pourront changer les buses plus facilement, régler l'angle de la vis de contact supérieure, une foule de détails qui feront passer du standard à la personnalisation des réglages pour un tatoueur.

Depuis cette période, d'autres tatoueurs se sont investis dans cette évolution et le dépôt de formes de cadre : Milton Zeis, Paul Rogers, Bill Jones, Owen Jensen.

Ce qui est surprenant et plaisant à la fois en plongeant dans cet univers c'est d'observer à quel point la recherche de performance s'est accrue au fil du temps dans cette approche de cet outil qu'est la machine à tatouer.

Pour autant, avec le recul, une chose me paraît claire désormais, c'est que la machine à tatouer n'appartient pas à une seule personne.

Certes il est toujours possible de revendiquer sa forme, son esthétique mais quant au reste de ses composants, il serait maladroit de vouloir en accorder la paternité à une seule personne.

Tout ce qui fait la machine à tatouer est issu de siècles de recherches, d'inventions auxquelles je n'ai pas participé, tout comme d'autres fabricants : je n'ai fait que récupérer ce que d'autres ont découvert par le passé. De leurs échecs, réussites et savoirs j'ai puisé ce qui m'a semblé le plus judicieux pour

poursuivre cette aventure^[2].

Et, si vous avez encore des questions sur ce qu'est une machine à tatouer, faites comme moi : creusez !

2. Je souhaiterais ici remercier ceux qui m'ont guidé depuis une dizaine d'années, à commencer par Karl Marc, ce magicien du Buzzz et du Smooth à qui je pense régulièrement. Merci à Hugo Fulop pour son approche de la coil en toute sensibilité, à Raphyo6.36 sans qui la machine serait encore une invention outre-Atlantique, et sans qui l'histoire de la bobine solénoïde ne serait pas. Merci également à Mike Schaefer pour son honnêteté critique sur le milieu des fabricants et toute l'ingéniosité qu'il partage avec humilité. Merci encore à toutes celles et ceux qui ont pris le temps d'enlever leurs gants entre deux clients pour me donner leur point de vue sur cet outil magique qu'est la machine à tatouer. Merci enfin à ceux qui n'ont pas voulu répondre à mes questions, car pour eux le métier n'est plus ce qu'il était et que tout change trop vite.

TATOUAGES, TATTOO AGE

Référence électronique

Bernard TOUATI

Touati B., (2025), « Tatouages, Tattoo Age », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/tattoo-age>

RÉSUMÉ

Les paradoxes de la démarche individuelle des sujets en nombre croissant qui se font tatouer sont abordés et développés, ainsi que le phénomène de société que représente la pratique dans une contraction du temps qui aspire à l'auto-engendrement, à la recherche illusoire de maîtrise du corps et de ses modifications. Les liens entre l'intime et la visibilité, l'impérieuse nécessité d'un mouvement salvateur, le phénomène de mode et l'accession au statut d'art sont également posés pour aboutir à un questionnement sur les mutations de l'être au monde.

MOTS CLEFS

Tatouage, Peau, Auto-engendrement, Visibilité, Mode

ABSTRACT

The paradoxes of the individual approach of the growing number of people who are getting tattoos are discussed and developed, as well as the social phenomenon represented by the practice in a time of contraction that aspires to self-engendering, to the illusory quest for mastery of the body and its modifications. The links between intimacy and visibility, the urgent need for a saving movement, the phenomenon of fashion and accession to the status of art are also explored, leading to a questioning of the mutations of being in the world.

KEYWORDS

Tattoo, Skin, Self-engendering, Visibility, Fashion

On se tatoue beaucoup de nos jours. De plus en plus pourrait-on dire. En même temps s'élargissent et se complexifient les significations ainsi que le regard porté sur les possibles modifications corporelles que quiconque se sent en droit d'imposer et d'opposer aux déterminismes biologiques, voire anatomiques.

« L'anatomie c'est le destin » (Freud, 1924^[1]). Sigmund Freud en citant, approximativement, Napoléon, ouvrait la voie à d'innombrables contradictions, favorisées par le développement même de la psychanalyse.

La peau est très liée aux éprouvés corporels et émotionnels. Beaucoup d'expressions en attestent : être à fleur de peau, être mal dans sa peau, avoir quelqu'un dans la peau... « Cinq et la peau » serait le nom d'un vin chinois qui emporterait tous les sens et la peau, laquelle en plus du toucher, les engloberait tous.

La peau momifiée, vieille de 5300 ans d'Ötzi, l'homme des glaces « Tyrolien » découvert en 1991, porte plus de 60 tatouages à valeur probablement plus médicinale qu'ornementale. Elle atteste de l'ancienneté de cette pratique et de ses valeurs culturelles, groupales et rituelles. Des preuves en ont été retrouvées sur l'ensemble des continents. Il ne s'agit donc nullement de réduire la signification des tatouages en les ramenant au champ psychopathologique ou à celui de dérives marginales et sociétales.

Mais on peut s'interroger. À l'ère des produits jetables et de l'obsolescence programmée, la multiplication considérable chez nos contemporains de la pratique du tatouage permanent, « marquage » théoriquement définitif de zones couvertes et/ou découvertes de la peau, est-elle preuve de liberté ou signe d'un conformisme qui se limiterait à la surface et à l'image ?

Le rite depuis l'origine, a de profondes racines dans le moi corporel et s'il déploie une multitude de significations, toutes demeurent insatisfaisantes et partielles, qu'on les considère sous l'angle de la démarche individuelle ou collective.

Ces quelques lignes ne prétendent bien sûr n'en aborder que quelques aspects.

À peine envisagé, le tatouage confronte à une série de paradoxes.

Phénomène obscur au déterminisme profond et inscription superficielle, résultant parfois d'une longue maturation mais projetant le sujet dans une transformation immédiate, se situant à la croisée du visible et de l'intime, de

1. S. Freud, (1992). « Quelques conséquences psychiques de la différence des sexes au niveau anatomique », (1925). In: Œuvres Complètes, t. XVII. Paris : PUF, 189-202.

l'exhibition et du secret. Étalage de l'indicible dans un raccourci, une formule définitive en risque de perte de sens une fois affichée, le tatouage est toujours un passage à l'acte dont la portée individuelle est incertaine.

MARGINALITÉ/APPARTENANCE/ RECONNAISSANCE

Cliniquement, il peut représenter un recours ultime et salvateur, dans des parcours personnels où le sujet doit s'énoncer, s'élancer, à partir de lui-même dans un fantasme d'auto-engendrement, de fabrique de soi, de nouvelle naissance. Ce mouvement est, en général, précédé d'un vécu traumatique non intégrable, d'une perte, d'un sentiment de non-appartenance au monde des autres. Dans ce sens, le tatouage a pu être le fait de populations marginales ou exclues socialement.

Dans le récit biblique, Caïn, meurtrier de son frère, est marqué par Dieu avant d'être banni. Les religions monothéistes ont toujours été très répressives à l'encontre du tatouage (risque d'idolâtrie, respect du corps comme œuvre de Dieu achevée donc intouchable...), sans toutefois le proscrire dans les dernières décades, certains aménagements étant possible, ce qui montre bien la force de diffusion inhérente à cette pratique « païenne », sur laquelle les religions ont été amenées à s'ajuster. Elle comporte d'ailleurs une part de rituel et de pensée magique lui faisant toucher au sacré dans le registre de l'animisme.

Marquage d'une rupture et d'un essai de reconstruction dans une histoire singulière (ou une perte de son histoire par le sujet), le tatouage peut se partager avec d'autres « parias » et acquérir une valeur groupale qui n'était pas présente dans la démarche personnelle d'origine, dont il était question plus haut.

Le jeu avec sa visibilité ou son invisibilité, en règle toute relative, indique son rapport au regard de l'autre, à l'identification groupale (gang, narcos, yakuza, vory V zacone russes, pop art, milieux sadomasochistes ...) et son passage au collectif le plus large, dont le tatouage est alors une émanation et qui pourrait à tort, le faire passer pour un simple mouvement de mode.

Il est remarquable que la vogue nouvelle du tatouage, à partir de la fin des années 1980, coïncide avec le développement du Street Art, des Graffitis et des Tags qui, sur des supports transgressifs, constituent des signes de reconnaissance et d'inscription de soi dans une recherche de « visibilité ». Ce dernier terme, utilisé également par de nombreuses minorités défendant leur droit à la différence, est en prise directe avec le monde de l'image, la publicité et l'affichage des marques, ce qui est probablement une composante essentielle du phénomène actuel et de son accélération. Mais pourquoi ce

passage au corps comme support et comment s'est effectuée la rencontre entre le monde des parias, le monde carcéral et la fabrique des illusions ?

DÉMARCATIION/ MARQUE / DÉMARQUE

Utiliser son corps comme une enseigne, y imprimer ce qui serait l'équivalent d'une marque, un logo, est devenu en quelques années un événement courant, grégaire pour une part, et qui se voudrait pourtant le signe distinctif de la plus pure et personnelle affirmation de soi, le triomphe affiché d'une singularité, cruellement mise à mal par le formatage des êtres et de leurs désirs dans nos sociétés consuméristes.

Avec la vague de tatoué·e·s dans des lieux où l'on se dénude plus volontiers, les bords de mer par exemple, la peau vierge d'autres baigneurs se trouve reléguée à l'état de pages vides en mal d'impressions. La signification de la démarche subit là une mutation décisive.

Porter « la marque » renvoyait à l'entaille, l'inscription sur le corps et à une certaine dramaturgie psychique, mais celle-ci peut se trouver réduite au fait de porter « de la marque », une étiquette, un signe d'appartenance à une firme, à une production d'objets prédéfinis, un « prêt-à-porter » directement sur la peau.

La marque risque de devenir une démarque, une façon de solder à bon compte, une identité en mal de reconnaissance, une dissolution ou un éparpillement de soi, là où le but premier était de se rassembler. Les thèmes s'appauvrissent ou se standardisent, se superposent, ressemblent à des brouillons irréfléchis, contredisant la permanence de l'inscription et se rapprochant là encore de la volatilité publicitaire. La marginalité est devenue une marque de fabrique.

Empruntée à l'origine aux bagnards, aux bannis, aux prisonniers, après avoir été celles des esclaves et des criminels dans l'antiquité, la marque constituerait-elle inconsciemment une forme d'enfermement collectif que les sujets s'infligeraient à eux-mêmes, par un mécanisme complexe d'identification à l'agresseur ?

TATOUAGE À TOUT ÂGE

On pourrait considérer que ce ne sont là que les éléments habituels de tout phénomène de mode. Porter le même vêtement, la parure, le maquillage ou la coupe de cheveux qu'une avant-garde ou supposée telle, constitue l'affirmation d'une existence propre se démarquant du conformisme étroit des générations précédentes. Cela s'associe généralement à l'appropriation de

conduites transgressives et à risque (alcool, drogues, provocations, violences, nouvelles formes de création...)

Mais, d'une part il ne semble pas s'agir là d'un conflit de générations et on peut même dire qu'à travers le tatouage se manifeste un effacement progressif des différences de génération (même si l'on commence à se tatouer de plus en plus jeune, on continue de se tatouer de plus en plus vieux) ; d'autre part, on voit aussitôt surgir de notables différences avec les phénomènes de modes, leur mobilité, et leur caractère éphémère : le tatouage est indélébile, inscrit dans le corps, quand on le décide c'est dans une optique définitive, ce qui lui confère d'ailleurs toute sa valeur et on sait les complications à l'effacer plus tard.

Les évolutions esthétiques, inhérentes à toute parure, vêtement, maquillage n'y ont pas leur place au sens littéral, le support cutané ayant une surface limitée et n'étant pas échangeable. L'identité stable recherchée initialement pourrait devenir définition rigide de soi, immobilité subie.

Le tatouage ne peut évoluer qu'en étant lui-même recouvert, noyé dans d'autres tatouages qui petit à petit gagneront du terrain jusqu'à envahir la surface matérielle du corps (avec à l'extrême, comme on peut le voir parfois, des parties totalement couvertes, noires, sortes de « pages blanches » inversées, contenant potentiellement toutes les figures de tous les tatouages, comme s'il y avait un collapsus de la représentation).

Cette tendance très fréquente, à partir d'un seul tatouage, à la répétition, le recouvrement de zones de plus en plus importantes de la peau, est à certains égards assimilable à une addiction. Le rituel, la douleur liée à l'aiguille, et le rapport idéalisant au tatoueur y sont présents, tout autant que le message iconique inscrit sur la peau. Celui-ci en effet n'apporte jamais l'apaisement durable ni la satisfaction absolue, et il faut recommencer, renouveler le rituel et l'expérience transformative, rechercher un nouveau motif à se faire tatouer comme on recherche avec passion une drogue, une nouvelle molécule prometteuse.

A noter que dans cette opération d'auto-engendrement, il y a pénétration de l'aiguille dans la surface réceptrice de la peau (équivalences bouche-œil-peau, ensemencement d'un champs fertile). On peut se demander si par le truchement de l'aiguille du tatoueur (ou de la tatoueuse) ne se réalise pas là un fantasme de bisexualité.

S'il ne s'agissait que d'un phénomène de mode, la mode du tatouage devrait être celle des tatouages éphémères tels qu'il en existe et qui peuvent décorer la peau pendant quelques jours, voire plusieurs mois. Or, jusqu'à présent, ceux-ci

n'ont, en comparaison, que peu de succès, ce qui confirme bien l'importance de l'inscription profonde et « définitive » sur le corps et sa composante narcissique fondamentale.

MALAISE / MA LAISSE DANS LA CIVILISATION^[2]

La diffusion du tatouage à des franges très diverses et larges de la population, sa visibilité assumée et expansive, alors qu'il renverrait à une démarche personnelle profonde et intime, font s'interroger sur ce qu'il saisirait et exprimerait d'un malaise collectif difficile à cerner.

Quel drame de notre civilisation se jouerait dans ce nouveau théâtre de la peau ?

Le regard naïf qu'on y porte ne peut ignorer une part inconsciente collective qu'il contiendrait, remontant aux premières représentations de l'Homme pour s'inscrire et se constituer dans une histoire, spécifier sa propre condition dans et hors du monde en réalisant ce qu'aucun (autre) animal n'est à même de se faire.

S'agirait-il alors d'une lutte devant l'incertitude et l'effroi de voir cette histoire s'interrompre, à la fois acte civilisateur et détour vers l'état sauvage ?

Dans cette hypothèse, la permanence du tatouage serait proclamation d'un message d'éternité.

Le sentiment d'une menace devant l'avenir se ferait de plus en plus aigu avec l'écroulement des certitudes propres à l'époque et la diffusion de plus en plus rapide de ce sentiment.

L'impuissance du tissu social et de la structure familiale à inscrire l'individu, en lui prodiguant une sécurité et une mobilité suffisantes dans les échanges et les assignations, contribuerait à de nouvelles formes d'aliénation dans lesquelles le lien devient un licol, une laisse qui relie au groupe. La recherche de singularité s'arrêterait à l'imitation.

La fragilité ou l'absence de valeurs fiables et durables, la faillite des idéalizations, les vacillements identitaires, ne trouveraient d'issues que dans l'inscription et le retournement sur soi de ce message. Un soi corporel, physique, dont on deviendrait l'auteur. L'image de soi transformée offerte à la vue serait un cri permanent pour briser le repli et la perte de sens.

2. Jeu de mots avec le titre de l'ouvrage célèbre de S. Freud (1930).

Le fait que le tatouage puisse être décidé sur une zone invisible pour autrui, montre bien qu'il ne s'agit pas que du regard des autres mais aussi la spécularisation pour soi par le sujet, comme tentative de reconstruction.

Sous l'angle individuel, la clinique nous a appris qu'il peut s'agir là d'une nécessité vitale chez un sujet en perte de repères, en risque de décompensation grave, souvent psychosomatique, qui pour se reconstituer narcissiquement doit se réengendrer symboliquement et le plus souvent secrètement, quelle qu'en soit la visibilité.

DU CORPS ASSERVI / D'ŒUVRE D'ART

Cette adresse à l'éternité de soi par une marque voulue sur le corps tel qu'il est donné à la naissance, un corps dont la limitation au seul ordre de la nature est déniée, ne comporte pas seulement une affirmation d'omnipotence. Elle signe le besoin de remédier à une incomplétude, la peau vide, « vierge », en quelque sorte déssexualisée étant un rappel à l'angoisse de castration, dans des configurations diverses.

Mais il y a plus grave quand la peau si elle n'est pas modifiée, colorée, animée par l'inscription tatouée, paraîtrait désertifiée, muette, neutre, signe d'un risque de mort psychique, d'un danger quant au sentiment d'existence.

Instrument de parure et de parade, le tatouage peut rétablir une érotique du corps, défailante jusque-là, et lui restituer un poids charnel et fantasmatique. Mais la détresse n'est jamais loin.

La liberté du corps ne se situe pas dans celle de tout lui faire subir, et l'on voit se profiler l'asservissement et la fixité, là où l'on viserait plasticité et transformations relationnelles. Que l'on y prenne garde, à trop traiter le corps comme un jouet on risque fort de le casser.

Les interventions d'effacement de tatouages, techniques aléatoires, très douloureuses et couteuses, représentent une fraction de plus en plus importante des demandes, au fur et à mesure que les tatouages touchent des franges plus larges de la population. Les sujets vivent alors avec obsession et désespoir, cette marque corporelle, corps étranger qui résiste au temps, trace d'un « égarement » passager, qui se refuse au travail de refoulement et de décondensation que le psychisme a été capable d'accomplir. Autre paradoxe : il y avait du « *no future* » dans l'instant de décision de se (faire) tatouer pour toujours.

Mais à l'opposé, dans nombre de cas, le tatouage devient le corps lui-même, s'y intègre et perd son statut de « corps étranger ». Et le malaise premier se résout.

La question se posera d'une identité stable ou non. Pour certains une aventure nouvelle se profile et la créativité trouve à s'exprimer ou à s'imprimer, sur des supports autres que le corps, le phénomène perdant son statut d'irréversibilité.

Pour d'autres le devenir du tatouage se rapprochera de la chirurgie plastique avec le même destin d'irréversibilité et la même tendance à la répétition qui amène à aller toujours plus loin dans les modifications corporelles. Y a-t-il dans cet acharnement une volonté de rupture, une atteinte omnipotente au corps donné par la mère ou plus largement par les parents ?

Si l'on se place à un autre niveau, une autre visée, à chaque nouvelle tentative de satisfaction que représenterait une nouvelle inscription, la satiété ne peut jamais être atteinte.

Quant à la recherche esthétique, elle est souvent mise en avant et les tatoueurs sont les premiers à revendiquer leur exercice comme un art. Chez les tatoués le culte du corps comme œuvre d'art, « œuvre de soi », dont ils sont les maîtres d'ouvrage, et le tatoueur le maître d'œuvre est une composante essentielle de l'assomption narcissique que représente la mise en acte.

EN GUISE DE CONCLUSION

Ces brèves réflexions sont nées d'interrogations et d'étonnements devant les phénomènes de transformation de l'être humain dont le tatouage est un révélateur. Ces phénomènes vont en s'accéléralant, parallèlement aux importantes mutations que nous vivons avec les nouvelles technologies et la diffusion fulgurante des informations et des images dans ce siècle de mondialisation.

D'après les chiffres qui ne peuvent être qu'approximatifs et donnés à titre d'exemple, un Français sur cinq, plus d'un Américain sur trois, et un Italien sur deux seraient tatoués^[3].

Parmi eux, combien de « vrais » et de « faux » si l'on s'en tenait aux critères des puristes de la vieille école ? L'inscription lentement murie, devenue une nécessité impérieuse, étant opposée par eux à la parure, la décoration pour faire comme si, ou le simple effet de mode.

Dans le tatouage actuel cette différenciation paraît de moins en moins pertinente.

3. «La France tatouée» reportage d'Aurélien Colly, France Inter, 22 octobre 2023), et World Atlas.com.

Il est intéressant que petit à petit le corps paraisse impuissant et limité en surface par rapport à la multiplicité des états, des pensées, des tableaux qu'on voudrait lui faire afficher.

Il y a du récit dans le tatouage, mais c'est le plus souvent une promesse de récit non encore advenu, comportant une part d'illusion anticipatrice, une image sans légende.

La matérialité même du support cutané paraît insuffisante en tant qu'inscription visible, et c'est bien un langage entier, épais, propre aux glissements de sens, et créateur de zones d'ombre qui serait nécessaire pour atteindre le but achevé du tatouage, un langage du corps qui transcende la temporalité immédiate de l'image qui est donnée à voir. La peinture, la danse, la musique procèdent d'un déplacement du support des projections qui naissent en nous et impliquent profondément le corps tout en s'offrant à la multiplication de l'expression des émotions et de leurs transformations dans le temps.

Mais la promesse suspendue d'une histoire de soi que recèle le tatouage pourrait permettre de redécouvrir l'inscription littéraire, le conte oral ou écrit, le récit, comme incomparable instrument du dire, de la production d'images et de la possibilité de s'inventer d'autres existences.

BIBLIOGRAPHIE

Freud S., (1992), « La disparition du complexe d'Œdipe ? », *La vie sexuelle*, Paris : PUF, 25-53. Première édition 1924.

Freud, S., (2010) *Le Malaise dans la civilisation*, traduction : Bernard Lortholary, présentation et notes par Clotilde Leguil, Paris : Points Essais n° 63. Première édition 1930.



La peau
de l'autre

TATOUER

SCULPTER LE CORPS DE L'AUTRE ?

Référence électronique

Amir ROTI

Roti A., (2025), « Tatouer. Sculpter le corps de l'autre ? », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne]
URL : <https://lapeauologie.fr/tatouer-sculpter>

RÉSUMÉ

Issu d'une famille de sculpteurs, l'auteur évoque son parcours artistique entre sculpture et tatouage, deux pratiques complémentaires et anciennes.

MOTS CLEFS

Sculpture, Tatouage

ABSTRACT

Coming from a family of sculptors, the author tells his artistic journey between sculpture and tattoo, two complementary and ancient practices.

KEYWORDS

Sculpture, Tattoo

J'ai un passif de sculpteur toujours actif : issu d'une famille de sculpteurs marbriers, dans mon enfance, j'ai vécu entouré d'outils et de mains, de mains intelligentes qui expriment des émotions au-delà et mieux que les mots. De par mon parcours libertaire, j'ai été naturellement attiré par le tatouage, au travers de mon expérience de la sculpture lapidaire. Je me suis aperçu qu'il s'agissait de deux pratiques complémentaires, liées depuis des siècles, pour ne pas dire plus. Cette relation entre le tatouage et la sculpture a évolué selon les techniques, les outils, les échanges et les voyages.

Alors, tatouer est-ce sculpter le corps de l'autre ? Oui et non. Cela pose surtout la question du *comment*. Outre la sculpture, la gravure est souvent comparée à l'acte de tatouer, comme dans le tatouage traditionnel japonais *irezumi*, qui signifie « introduire l'encre »^[1]. Il consiste en de grands motifs recouvrant le corps entier, dont la peau est martelée comme un objet. Il en va de même dans dans les cultures des Samoa, de Bornéo ou de la Polynésie : avec des outils plus larges qu'un ciseau et l'aide d'un apprenti qui tend la peau, on travaille vraiment à sacrifier le corps vivant, avec toute l'épaisseur de ses cuirs vivants. Une fois déposée, on assiste à la floraison de l'encre. Chez les Samoa, il y a la violence de la scarification et il faut que le sujet soit totalement voué à dépasser la douleur physique et morale. À Bornéo, on atteint une incroyable finesse grâce à un marteau canalisé par un lacet de cuir qui amortit et précise le tracé. Les noirs sont d'une beauté inégalable, avec une sublimation de la matière. Cette technique se révèle fort différente de celle des dermographes modernes présentés par Rodolphe Cintorino ; en somme, malgré son archaïsme, elle s'avère plus rapide !

Le corps est donc le premier espace, le premier temple. Ces tatouages sur l'intégralité du corps requièrent une détermination inébranlable, une préparation physique athlétique. L'équilibre et l'hygiène de vie, la sérénité du mental sont des qualités nécessaires pour le tatoueur qui doit supporter les contraintes et les fatigues pour réaliser son œuvre. Et c'est la même chose pour la taille de la pierre.

Je voudrais aussi souligner le rôle de la lumière et les jeux sur la transparence de la peau, éléments fondamentaux à l'acte de tatouer. Car l'épiderme est translucide : la lumière doit être suffisamment forte pour que l'on contrôle comment l'aiguille pénètre le derme, comment l'encre se dépose dans les sous-couches. La lumière continue d'imprégner la peau, faisant vivre le tatouage qui évolue tout au long de l'existence.

1. *L'horimono*, quant à lui, signifie « chose gravée » et désigne uniquement les tatouages décoratifs, ornementaux.

Fabio Viale, magnifique artiste issu du vivier des tailleurs de pierre de Carrare, réalise des tatouages sur des sculptures classiques avec un ensemble de patines particulières, extrêmement sensuelles. En greffant des tatouages *yakuzas* sur une tradition artistique occidentale, il dénonce une certaine « omerta » qui pèse sur le corps tatoué, du côté de la criminalité. Le corps se marque pour expulser, pour *exhausser-exaucer* l'idée que l'esprit projette.

La société peut être assimilée à un organisme. Au moment de la révolution ukrainienne en 2013 (*Euromaidan*), j'ai façonné un bloc horizontal sculpté de 5 tonnes en l'honneur des manifestants. Les chefs de barricades l'ont accepté et installé près de la colonne de l'Indépendance place Maïdan. Durant les trois jours funestes de février 2014, des mercenaires ont tué des innocents à cent mètres à la ronde de ce bloc. En conséquence, il est devenu une sorte de mausolée. Il y a même eu un bataillon de l'armée ukrainienne pour le protéger. On peut le considérer comme un *tattoo*, une marque sur le corps social, sur le corps de la ville de Kiev, pour canaliser les espoirs et expier les fautes, exorciser la mort et favoriser la résilience.

TATTOO IN MUSEUMS

CONDITIONS AND LIMITATIONS OF ACCESS TO CULTURAL INSTITUTIONS

Référence électronique

Valérie ROLLE

Rolle V., (2025), « Tattoo in Museums. Conditions and Limitations of Access to Cultural Institutions », *La Peauologie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeauologie.fr/tattoo-museums>

ABSTRACT

The scientific literature on tattoo has adopted the terminology used in the world of tattooing to qualify the practice, and although analyses of the professional side of tattooing have improved since regulations came into effect, research on its social acknowledgement as an art form outside the tattoo world is rare. Broad cultural shifts have played a part in bringing tattoo into the museum space, which has given certain tattooists a new platform to exhibit their work. To gain a deeper understanding of this recent access, the present paper will address the changes in cultural consumption and cultural policies that, since the 1980s, have partially blurred the cultural boundaries. It will then examine the dual movement that has developed as a result of these blurred lines: artistic appropriation of formerly marginalized or devalued working-class practices such as tattooing, and the call for artistic recognition from “art outsiders”. From this perspective, it will show how cultural hierarchies are producing social domination despite being reshaped.

KEYWORDS

Tattoo, Popular culture, Access to museums, Cultural shifts, Cultural hierarchies

RÉSUMÉ

La littérature scientifique a adopté la terminologie utilisée dans le monde du tatouage pour qualifier la pratique. Bien que les analyses sur le pan professionnel du tatouage se soient développées depuis l'entrée en vigueur d'une réglementation des studios, les recherches sur la reconnaissance sociale du tatouage en tant que forme d'art restent rares. En l'occurrence, des changements culturels plus larges semblent avoir joué un rôle dans l'introduction du tatouage au musée, offrant à des tatoueurs un nouvel espace d'exposition. Pour mieux comprendre cet accès récent, le présent article explore d'abord les changements relatifs à la consommation et aux politiques culturelles qui ont, depuis les années 1980, partiellement estompé les frontières culturelles. Il examine ensuite le double mouvement qui s'est développé dans le sillage de ce brouillage : l'appropriation artistique de pratiques populaires autrefois marginalisées ou dévalorisées comme le tatouage et la quête de reconnaissance artistique d'« outsiders de l'art ». Dans cette perspective, la conclusion interroge la manière dont les hiérarchies culturelles continuent à produire de la domination malgré leur recomposition.

MOTS CLEFS

Tatouage, Cultures populaires, Accès aux musées, Transformations culturelles, Hiérarchies culturelles

Since Clinton Sanders' pioneering study on contemporary tattooing in 1989, the literature has adopted the terminology used in the "tattoo world" to qualify the practice as an "art form" and its practitioners as "tattoo artists". With the growing enthusiasm for tattooing since the mid-1990s, research has focused on the socio-historical processes popularising the practice (Caplan, 2000 ; DeMello, 2000), and generated and extended knowledge on the unprecedented feminization and the gendered consumption of this body modification (Atkinson 2002 ; Gill, Henwood & McLean, 2005). The mass media have helped to build an image of "middle-class individuals with fine art tattoos" (DeMello, 1995), but despite this representation, it remains a predominantly popular practice that has never been entirely disassociated from its working-class and deviant roots. This points to a dichotomy between mainstream users who need to morally justify getting a tattoo (Irwin, 2001) and the "artistic value" of the inked images invoking a "positive form of deviance" (Irwin, 2003) among "tattoo collectors" (Vail, 1999). In any case, praise for the "artistry" of professional tattooists seems to contribute to the legitimization of the now customized body modification.

According to Mary Kosut (2013), in recent decades the profession has become segmented through an "inner artification" process that increasingly distinguishes academy-trained middle-class "tattoo artists" and working-class self-taught "old-timers"; the former are more likely to seek artistic recognition, especially since tattooing has become an alternative career to the crowded fine arts market they initially aspired to join. They also relate to tattoo aesthetics in different ways. Although the stratification of tattooing is clearly shaped by generational and educational gaps, it is also based on a commitment to an alternative lifestyle (Rolle, 2016). Such involvement acts as dominant and informal selective criteria for entering a market that is still informally organized and also partially regulated (the government policies in place only cover sanitary matters)^[1]. Since the mid-2000s, more and more academically trained professionals (in applied or visual arts) have been joining the profession, but they have not significantly challenged the current structure and its functioning. And despite promoting iconographic innovations that appeal to new customers who were previously uninterested in tattooing, they have not yet overturned the prevailing aesthetic in the tattoo world. The differentiation between a "tattoo artist", a "good tattooist" and a

1. For Michelle Lee Maroto (2011), even though industry insiders are generally against imposed professionalization, the lack of a trade union to defend the interests of the tattoo profession and its practitioners can be explained by the fact that inking practitioners identify as artists. In the French case, on the other hand, such self-identification has been the driving force behind union struggles against the drastic regulation of tattoo studios. For example, the national tattoo artist trade union seeks the lower tax rate of 5.5% usually reserved for artists instead of the current 20% applied to service providers (Rolle, 2011).

“bad tattooist” mainly acts as a distinction between professionals in a highly competitive market in which skill enhancement supersedes art production to satisfy client wishes, the majority of which are for figurative and popular worldwide designs (Rolle, 2013).

In Western countries, analysis of professional tattooing has improved since regulation processes were put in place, yet art historians^[2] are just beginning to address the subject of the social acknowledgement of tattoo as an art form outside the world of tattoo. Through adopting and championing the indigenous terminology in this sphere, academics have become instrumental in extending the discourse and deepening the understanding of the field. Tattooing is becoming a legitimate research field in a context of considerable growth, media exposure and institutional exhibition, all of which promote tattoo as an “art form”. Nevertheless, it remains associated with a lowbrow body modification by the intellectual fractions of higher and liberal professions who regard the practice with disdain (Rolle, 2016). This begs the question of whether “artification” (Heinich & Shapiro, 2012) of the tattoo is indigenous or whether it has taken place externally. In France, broad cultural shifts have contributed to bringing the tattoo into the museum space, a move which has allowed the work of certain tattooists” to be exhibited. In order to understand this access, the first section of this paper will address changes in cultural consumption and cultural policies that, since the 1980s, have partially blurred the highbrow-lowbrow boundaries established in the 19th century (Levine, 1988). Formerly marginalized or devalued working-class practices have thus been popularized and moved up the social hierarchy to be exhibited in established cultural institutions. The second section will discuss this access with reference to tattoo. Indeed, the fuzzy definition of culture has created a dual movement: appropriation by contemporary artists, and claims for artistic recognition by tattooists and new supportive intermediaries, the logic and impacts of which must be analysed. To this end, the conclusion will show that cultural hierarchies, albeit reshaped, are still producing social domination.

2. See the contributions of Sarra Mezhoud and Alix Nyssen on this issue.

BOTTOM-UP. THE SOCIAL AND CULTURAL SHIFTS CONDITIONING THE UPWARD CIRCULATION OF POPULAR CULTURE

From the end of the 19th century, sociological studies – such as Thorstein Veblen’s model of “conspicuous consumption” and Georg Simmel’s fashion theory – assume that consumption trends follow a top-down movement. What people buy and use sends a social membership signal and serves a dual distinction process: it helps to set the upper classes apart from the lower social classes, and distinguishes individuals from their peers. This understanding also underlies Pierre Bourdieu’s 1970s theory of social stratification based on cultural taste, that states while social distinction is played out between the upper and lower classes, it mainly happens on a smaller scale within each social class that is itself further subdivided into various “class fractions”, some of which dominate others. Individuals from the lower-class fractions tend to show “cultural goodwill” by modelling their practices and lifestyle on the prevailing taste patterns of the higher class fractions. In a nutshell, the ruling class fractions compete to impose their cultural perceptions and appreciations, thus enabling them to distinguish themselves from others, derive benefit from this distinction, and in turn create desirable social norms. Working-class lifestyles are need-driven (lack of cultural and economic capital), thus creating a “taste of necessity”, which in turn translates into “autonomous” tastes and lifestyles that are separate and therefore primarily outside of these “games of distinction” (Bourdieu, 1996 [1979]). This theoretical framework has since been criticized, in particular for its “miserabilist” or “populist” view about the working classes that for Gérard Mauger (2013), sometimes reflects the ambiguous relationship academics have with that social entity^[3]. Nonetheless, it is a model that is still relevant today and has been widely remodelled.

Social structure transformations in Western societies, in addition to shifts in modes of exposure to culture, have fostered less compartmentalized consumptions between “refined” and “plebeian” products. Along with the rise of mass education, the expansion of the tertiary sector led to greater upward social mobility in France during the “Glorious Thirties” following the Second World War (Fridman & Ollivier, 2004). The development of mass communication, from television to cyberspace, has no longer allowed the upper classes to live in almost cultural self-reliance (Pasquier, 2005a). These changes have increased the simultaneous consumption of highbrow and lowbrow goods. However, they have not led to the cultural relativism

3. Monique de Saint-Martin (2013), who worked closely with Pierre Bourdieu, highlights how the lack of survey respondents from working class categories hinders the provision of a refined statistical representation of popular tastes and lifestyles.

predicted by postmodernism. Cultural hierarchies have not vanished. Social distinctions are reshaped by diversified and unequally valued patterns of consumption and the ways in which the same activity or product is being consumed. The idea that “omnivore” tastes would be a high-status prerogative is contradicted by recent studies in France as well as in the UK (Coulangeon & Duval, 2013). Although fee-paying high cultural practices remain scarce among working-class people with low levels of education and income, cultural consumption extends to a broad range of interests in this social category. But this eclecticism usually differs in its content from upper and middle-classes, except in the case of the ascending trajectory in which the same cultural activity may be practiced in a “universe of meaning” that remains close to the individual’s original social class (Siblot et al., 2015). Thus, practices that transcend classes do not necessarily reflect a common way of life for all members unless working-class people fully acculturate to their new social class.

The same practices are used by different social groups and this hampers the quantitative analysis of cultural consumption, nevertheless, distinction games and taste hierarchies have not disappeared when observed on a qualitative level. Subtler than before, cultural inequalities operate on multiple levels aside from wealth: social origin, education, occupation, gender, ethnicity, age and sociability. Therefore, it cannot be said that “high culture” (opera, theatre, literature) does not still epitomize respectability, however, it has lost its ability to embody a single and dominant model of consumption. As a consequence, popular culture has become more widely celebrated and is consumed shame-free. However, this shift reflects not only how the changes in symbolic goods are received but also how they are politically framed.

In France, cultural policies have significantly supported culture (in particular museums and heritage institutions, fine and performing arts) since the creation of the Ministry of Culture in 1959. In 1981, there was a second phase of institutionalization when the socialists came to power, which was characterized by an interconnected process of professionalization and the broadening of cultural action (Dubois, 2009 [1999]). The will to reconcile economy and culture, echoing a wider movement promoting culture as an economic sector, has led to a “managerial turn” (private model applied to public sector)⁴. New employment policies have resulted in substantial budget growth and the professionalization of cultural management. The increase in specialized training has nevertheless failed to unify the profession whose

4. Vincent Dubois states that unlike the United States (followed by the UK), subsidization has not been fundamentally challenged in the French model. However, it is a shift that blurs the public-private boundaries and at the same time pushes towards a greater partnership.

outlines reproduce the fuzzy definition of culture. The empirically proven unsuccessful effects of “cultural democratization” on consumption, linked to elite culture proselytization during the first institutionalization phase of cultural action, has been joined by a relativist principle of “cultural democracy” that exists alongside it. Cultural policy has thus extended the market to alternative, popular, regional, and traditional cultural productions that were previously marginalized or excluded from the framework and from now on are regularly incorporated in social inclusion policies.

These transformations have led to the spread of an “entrepreneurial culture” (Poulard, 2007), particularly within big museums and institutions who appoint managers or senior officials instead of scientific curators. This new management mindset is on the rise and uses marketing tools to target new audiences through cultural mediation and rehabilitated cultural forms, the results of which have so far been less successful than hoped according to Vincent Dubois (2009 [1999]). Using quantitative attendance assessments to legitimize the allocation of financial resources, it helps to promote project-based work in museums, is often adopted for missions that exceed the museum’s original cultural scope, and is a managerial shift that has given rise to more temporary exhibitions. In this context, museums call on independent curators to work with museum staff (Poulard, 2007). Nowadays, half of curating positions are filled by freelancers, of which three-quarters combine curating with another core function such as artist, art director, art teacher, art school director, gallery owner or employee, art critic, etc. Most have upper-middle class backgrounds and are highly educated and cultivated (Jeanpierre & Sofio, 2009). It can be assumed that there are more freelancers curating in sectors that are less legitimized than fine arts, and that their social and professional profiles vary, for example, journalists and collectors with specialist knowledge in a narrow field of expertise that is not covered by the museum’s standard cultural scope.

The fact that culture is a broad and elusive category of public action enables the diversification of products, subsidized practices, professionals, and targeted (but not necessarily reached) publics. As a result, there no longer seems to be a hierarchy between “insider” and “outsider” art and “highbrow” and “lowbrow” culture. The so-called “relativism”, “neutral expertise” and “social diversity” advocated for have not depoliticized cultural action, observes Vincent Dubois, but rather obscured power games behind more complex interrelationships between a larger set of cultural actors. It is therefore necessary to clarify the differentiated effects of cultural circulation patterns, given that they usually take two main forms: first, when established artists borrow images from popular culture to produce art, and second, the well-studied pattern of cultural circulation linked to rehabilitation processes. The former, Pop Art,

was the first collectively organized and institutionally recognized movement explicitly playing with commercial and lowbrow products. As shown by Joni Cherbo (1997), it reactivated the recurring question of “what is art?” or, more precisely, reshuffled who was entitled to label and value art. The market and a new wealthy upper-middle class fraction associated with gallery owners had challenged the previously unilateral power of museums and art critics. For the latter, artistic recognition of a cultural practice requires an active process of promotion. Howard Becker (1988 [1982]) notes that “artist-craftsmen” become distinguished from “ordinary craftsmen” by attempting to place all or part of their work (produced according to beauty and artistic standards rather than utility and virtuoso skill) in “minor art worlds” they contribute to setting up or in established art worlds through the support of gatekeepers.

Recently, more attention has been given to the role of the wide range of symbolic transformations and cultural actors involved in the transition of non-art to art. A process of “artification” (Heinich & Shapiro, 2012) is fostered by changes in content and production criteria (aesthetic purposes), new identification modes (artistic labelling), access to institutionalized spaces (exhibitions in museums, galleries), public dissemination exposure (publishing books, trade magazines, media) and comments (critique, scientific study). These pragmatic approaches underline that the same activity can be performed at the artistic and ordinary level, thereby creating spaces of production and visibility in which practice and meaning coexist alongside one another. However, this literature does not take into account how these processes simultaneously reproduce and rework social and cultural hierarchies^[5]. With this in mind, the next point examines that dual movement of circulation – artistic appropriation and claims for artistic recognition – in the case of tattooing, and more generally, the logic underlying these movements, and the shifts they reflect in the organization of the artistic field and the tattoo world.

5. For Dominique Pasquier (2005b), *Cultural Studies* missed the opportunity to analyse the social influence of popular culture by overemphasising its oppositional purpose and autonomy, while Pierre Bourdieu’s theory of legitimacy neglected the bottom-up diffusion of practices.

THE OTHER SIDE OF THE COIN. HOW TATTOO REMAINS TRIVIALIZED DESPITE ITS PRESENCE IN THE CONTEMPORARY ARTS AND MUSEUMS

Tattooing only started being used by contemporary artists from the late 1960s onwards, when the range of artistic medium expanded and there was a coincident reaction challenging the early 20th century minimalist aesthetic – which had become the dominant norm – in contrast to the logic of ornament (Golsenne, 2013). These uses are rarely studied, remaining one-offs and episodic, however, they have one thing in common: they play with the dishonourable and elective power of body marking which in turn acts as a boundary between the self (the individual), the alike (the community) and the others (the society)^[6]. From the 1990s onwards, some artists have, implicitly or explicitly, brought into play the working-class grassroots of tattooing to call cultural hierarchies into question. Jean-Luc Verna – a French artist who is part of the punk movement and has an art school background – poses naked for a series of photos inspired by fine art painting and sculpture, and rock or punk live performance. One such example is *Crucifixion* (2011), which is the artist's interpretation of Goya's *Christ Crucified* (1780) and the Queen singer Freddie Mercury being cheered by the audience at Wembley stadium in 1986. The erudite and popular collide, with a collective memory and his personal trajectory often being displayed in such a way that it also troubles gender. His work as a painter and performer is more broadly aimed at challenging the cultural, heterosexual and social norms linked to the religious legacy he inherited from his upper-class family and broke away from. His tattoos embody this state of mind and, without being claimed as an artistic medium, contribute to his performances and the construction of his artistic persona.

For Belgian plastic and visual artist Wim Delvoye, tattooing does not relate to a personal lifestyle but to a medium that transgresses artistic boundaries. Famous for *Cloaca*, an excrement-producing machine replicating the human digestive tract (a work he later duplicated in several versions), he is on an endless quest to push the limits of art, which he pursues through the transgression of cultural hierarchies: the bourgeois set against the working class, luxury against mass production, sober against decorative, and cleanliness against dirtiness. Waste and ornament are thus treated on the

6. Besides the speech given by art historian Thomas Golsenne at the first French symposium on tattooing in 2013, various examples can be found in the artists-in-residence catalogue from the Pavillon (research laboratory) of the Parisian Palais de Tokyo, directed by Sang Bleu & Emmanuelle Antille (2008), as well as the article by art critic Natacha Wolinski published in a 2001 edition of *Beaux Arts magazine*. The author of the present paper ultimately chose to discuss the case of Jean-Luc Verna.

same footing because they breach the minimalist aesthetic associating beauty with purity, without breaking from the non-utilitarian definition of art that has defined it since the 19th century. In this manner, Delvoye opened *Art Farm* (2003–2010) in China. It was a place where live piglets would be inked with traditional tattoo designs – usually referring to popular or alternative cultures (such as skulls, Madonnas, and Japanese patterns), cultural industry icons (like Walt Disney characters) or commercial and luxury brands (such as Harley Davidson and Louis Vuitton) –, grow up under the scrutiny of cameras and die of old age before being tanned or stuffed and sent back to their buyers. In 2008, the artist went one step further and sold a human back. Tim Steiner's back (see Delvoye's Tattoo Works on his website) was almost entirely tattooed by tattoo artist Matt Lindsey (subcontracted for the project) and then sold to a German art collector for €150,000. The sale agreement stipulates that the then 32-year-old Swiss musician must display his tattoo three times a year in galleries or museums, and also provides for the removal of the skin after death to allow the circulation of the piece on the art market (Rolle, 2020)^[7].

However, non-utilitarianism does not go with an ethic of selflessness. Wim Delvoye states that the artistic value of an object depends on its sale on the art market and public recognition. Apart from the actual making of the piece of art, that he usually delegates to highly skilled craftspersons, he always seeks out innovative ways of negotiating the financial value of his artwork on the market. In the past, this has consisted of printing convertible bonds to propel *Cloaca* on the stock market, creating a company limited by shares for *Art Farm*, or having recourse to the law authorizing prostitution (e.g. a corporeal service delivery) in Switzerland to allow the sale and display of *Tim*. Delvoye challenges as much as he overtly (some would say cynically) uses an art field logic. He rejects the romantic notion of the lone and accursed artist and has built a thriving company creating branded art products – in this respect, see the imitation of the Walt Disney corporate signature. Indeed, it is no longer the virtuoso skills demonstrated in the artwork that make the artist but his power, as a labelled artist, to promote the goods he conceptualises as artworks (Moulin, 1997) – in this particular case, the mixing of high technology or

7. As stated in a recent paper (Rolle, 2020), it is somewhat reminiscent of the French comedy *Le tatoué* (Denys de la Patellière, 1968) depicting the greed of a gallery owner (played by Louis de Funès) for a Modigliani work adorning the back of a penniless legionary (played by Jean Gabin). At the time, this seemed unlikely enough for a comedic plot. Audrey Dubois (2014) stresses that such an option is excluded by French case-law dating from the beginning of the 1970s. "An individual may only choose to donate his body to science (and not to art), the "recipient" must use it for scientific or medical purposes as prescribed by law" (p. 528). The highly controversial and still internationally touring exhibition "Body Worlds" by German anatomist Gunter von Hagens has played on this ambiguity since the first exhibition in the mid-1990s.

decorative and physical popular arts with trivial daily and bodily matters. This transubstantiation, a belief that the artist compares to religious faith, is triggered by the simultaneous complicity and competition connecting cultural and economic actors on the art market, as well as the judiciary power embodied by the attorneys:

“In fact, I thought that the real artisan in *Tim*’s case wasn’t the tattooist, me and someone else, but rather the lawyers. Thanks to them I could sell that work. And it’s by means of this sale that *Tim* has become a piece of art for the media and thus the public.” (Bruno, 2014, 128)^[8]

Similar to Jeff Koons, Damien Hirst or Ai Wei Wei, Wim Delvoye’s case testifies to the progressive shift from the “vocational regime”, which prevailed over the “academic regime” in the 19th century, towards an “entrepreneurial regime” in current contemporary art (Borja & Sofio, 2009). Embracing the neoliberal principles of a new capitalist state, he still conforms to the “ideology of a continuous overtaking” (Moulin, 1997) leading to the perpetual question of what is art and who is entitled to label art. In this regard, the use of lowbrow appears to be legitimate as it is associated, by the artist and by art critic Pierre Streckx (2007), with a “basic aesthetic”, referring not to a “primitive” otherness but to popular culture. Lowbrow products would have a stronger emotional appeal, be instantly understandable and more “democratic” than highbrow products which could potentially be seen as harder to access aesthetically^[9]. Identified with “folk art”, tattoo is seen as simplistic, and even if it is praised in a context that lauds “cultural democracy”, this characterization has far from broken with hierarchies of cultural legitimacy. Furthermore, tattoo remains assigned to museums of “cultures and civilizations” created in the aftermath of the crisis that hit “ethnological museums” during the 1990s. In that context, parts of the Musée de l’Homme collections were transferred to new institutions (the Quai Branly Museum in Paris and the Museum of European and Mediterranean Civilisations in Marseille) in a bid to promote “dialogue between cultures and civilizations”, through an aesthetic rather than a strictly scientific lens. Political authorities struggling with France’s colonial past pushed for this move (Mazé, Poulard & Ventura, 2013).

8. Translation of all quotations (from French to English) are the authors own. The list of Wim Delvoye interviews is too long to be cited here, but the interested reader may refer in particular to the article dated 25 August 2005 in French newspaper *Le Monde*.

9. In the book *Le devenir-cochon de Wim Delvoye*, Pierre Streckx (2007) praises the artist for his ability to mix “the order of beauty from above with the horrors down below” in such a way that it produces the “vanguard of experimental art”. The subtlety of the artwork would thereupon only be discerned by an eclectic and informed eye. The texts published in the exhibition catalogue *Wim Delvoye* (2010) of the Nice Museum of Modern and Contemporary Art (MAMAC) relegate tattooing into a similar pigeonhole despite the respective political and postmodernist lens adopted on the practice.

In this respect, the temporary *Tatoueurs, tatoués* exhibition hosted at the Quai Branly Museum inaugurated in 2006 by former French president and strong supporter of “primary arts” Jacques Chirac seems exemplary. Lasting for an exceptional 530 days (from 6 May 2014 to 18 October 2015), the exhibition was directed by freelance curators Anne Richard and Julien Deflisques (known as Anne & Julien). Its purpose was very similar to that of their previous exhibitions “Hey! Modern art & pop culture”, held in 2011 and 2013 at the Halle Saint Pierre (a former covered market and now a museum of “raw”, “outsider” and “naïve arts”). The aim was to give artistic merit to alternative scenes by bringing together lowbrow arts (underground comics, pop surrealism), outsider arts, and also street art and tattoo^[10]. Up until then, tattoo had been labelled as an “immemorial” custom of body modification, and tattooing was restricted to an anthropological lens. In France, the private museum Dapper, specialized in African, Caribbean and diaspora cultures and arts, was the first to juxtapose tattoo as a collective rite of passage in traditional societies and a new form of self-expression in postmodern societies (*Signes du corps*, 23 September 2004 to 3 April 2005).

In any event, that tattooing only gets a rightful place in institutions dealing with various forms of less legitimate “primitive” cultural matters implies a sense of simplicity (early stages of human creation) and instinctiveness (creation out of cultivated knowledge). Trying to defy these preconceptions leads to a distancing from an ethnological approach. Even if the latter still underlies the display of tattoo in museums, the rhetoric focuses on the aesthetic powerfulness of tattoo art. The curators’ discourse echoes the Quai Branly Museum’s “polyphonic rhetoric” (Ventura, 2013) that became implemented and stabilized from the very start, dissociating art from science to better underline a pure aesthetic appreciation that would be fully accessible only to enlightened amateurs. Anne & Julien are certainly introducing themselves as “field journalists” and first-hand observers of the transition of

10. In the introduction of the documentary *Hey! Movie* about Anne & Julien’s occupations between 2011 and 2012 (exhibition, art journal and alternative circus festival set up under the trademark *Hey!* and registered in 2009), Anne states: “We refuse the society in which we live. Let us be perfectly clear. We have all positioned ourselves intimately about it. It occurs that there are other people like us using different mediums expressing exactly the same thing. A love of singularity, a celebration of singularity, a prideness (sic) of living underground on the fringe, a way to perpetuate this statement but also a desire to communicate the respect due to those outsiders, because all of them in fact are warriors.” (Damien D. Richard & Christophe Antonin, 2013.) Besides that film, the following analysis is based on various oral and written data, notably: the talk given by freelance curators at the first French scientific symposium on tattoo organized in September 2013 by anthropologist Sébastien Galliot (scientific advisor of *Tatoueurs, tatoués* on Pacific and Oceanian tattoo), the Quai Branly accompanying exhibition catalogue (2014) and the special edition of the magazine *Connaissance des arts* (2014) as well as the media coverage of the event.

tattoo from “handicraft” to “artistic gesture”^[11]. “Bookish knowledge” is thus compared with “real-life experience” and authorizes the curators to speak up for a community they claim to belong to and share in their lifestyle. As a matter of fact, insiders (“great tattoo artists”) fully support their “mission”: to explain the truth about the artistic history of tattoo, which they root in the 19th century. During the 20th century, they produced various “artistic movements”. Tattoo styles defined by successive groups’ appropriation of the practice over time may then be ignored in favour of “pictorial schools” (the so-called traditional, realistic, Japanese, tribal or abstractionist)^[12].

Daily newspapers acknowledge the disjunction drawn by the invited curators. However, depending on the particular editorial policy, media coverage emphasizes either the “artification” of tattoo or its anthropological nature. In the article “Les tatoués au musée” (*Le Monde*, 27 July 2013), Stéphanie Lemoine observes the “rise of a new generation [of tattooists] less concerned about technical ability than self-expression”. According to tattoo experts, true “artists” are a minority among what is still a “folk art”. Other national newspapers focus on the “several thousand-year” history of a “universal” practice. Taking a postmodernist stance, Véronique Prat (“L’art à fleur de peau”, *Le Figaro Magazine*, 2 May 2014) talks about the personal meaning of body modification in relation to social dislocation, while Stéphanie Estournet (“Les tatoués, encre au musée”, *Libération*, 6 June 2014) describes with irony a “scientific” exhibition showing a lack of “pop spirit”.

The academic world both rejects and reinforces this divide, calling for tattooing to be examined as a “social marker” as well as a “graphic practice and a plastic art with its founding fathers, masters, “schools”, technical revolutions, and so on.” (Foreword to the workshops *Le tatouage au prisme des sciences sociales et de l’histoire de l’art*, 26-27 September 2013). In that respect, the roles are clearly assigned and delineated by disciplinary boundaries of legitimacy. In the field of anthropology, which has a dominant position because of its long-standing research tradition (Rolle & Galliot, 2022), there is the analysis of cross-cultural distribution, production, circulation and appropriation of technical tools, images and uses of the practice. For art history, a field in which tattoo appears to be a challenging investigative subject due to its cultural vulgarity: examination of the crossover from a craft

11. They both used to be columnists for various national and specialized mass media on an area of expertise covering counter-cultural movements. Julien Deflisques notably worked as music programmer for nationwide radio France Inter.

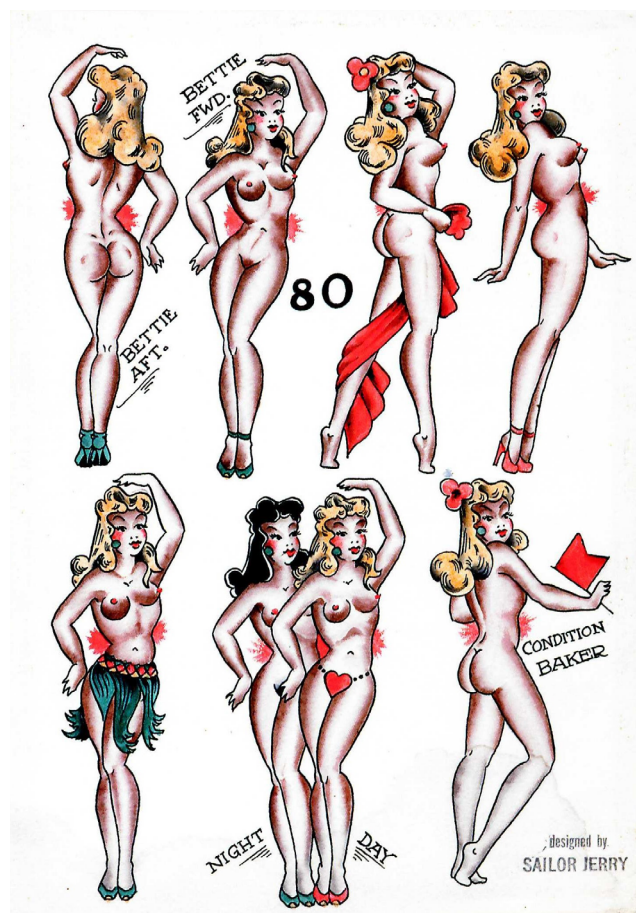
12. In Anna Friedman’s (2016) critical points of view about the exhibition, the museum privileged a “blockbuster show” about popular culture “to get people in the door” over a scholar-informed curatorial exhibition focusing “on design over content”. It was also sometimes grossly inaccurate about the history of Western tattoo.

to an art form and the study of the figures, schools and period that had a strong imprint on the formation and succession of aesthetics. For sociology: specialized in social settings, the contemporary study of the social and cultural rehabilitation of the practice, its appropriation by a recomposed population and the professionalization of the field. In that prospect, barristers have only recently entered the debate to clarify the legal and fiscal status which applies to tattoo artists and their artworks based on present legal frameworks.

Stéphane Martin (former senior civil servant at the French Ministry of Culture and instrumental in the creation of the primary art museum Musée du Quai Branly where he was subsequently appointed director) there is more to the financing and hosting of a tattoo exhibition than this “second life as art” (linked to “renewed aesthetics”, “artistic movements” and “renowned artists”). He legitimates that tattoo comes under the museum’s umbrella through its popularity (20% of 25-34 years old are tattooed nowadays according to a media poll), which is spread over various social spheres (fashion, design, advertisement, museums), and has the status of an ancestral custom (crossing cultures and times). Throughout the exhibition, the visitor is immersed in a historical and anthropological approach covering past and present uses of tattoo in Western, Asian and Oceania countries, with the artistic dimension provided by the commissioned tattooists’ work. Indeed, the creation ex nihilo of paintings on linen canvas, on the one hand, and of synthetic volumes reproducing body parts (torso, arms, legs), on the other, ensures the dissociation of the practice from a corporeal matter which always threatens to reduce it to a service industry¹³.

There are three categories of tattooists that have accessed the museum space: historical tattoo figures (“pioneers” or “heroes of modern times”), undisputed skilled professionals in various tattoo styles (“masters of the art”) and innovators of new iconographic conventions (“visionary” tattooists). For example, tattoo flash designed by Sailor Jerry, a former US Navy conscript, is no longer just a reference offering standardized patterns to customers in tattoo studios. Such highly sought-after collectables in the tattoo world – where commodities have not been systematically archived because of the practice’s daily, popular, hedonistic and dissenting roots – have become rare pieces of art when displayed in a museum. Their value is also based on their influence over generations of tattooists.

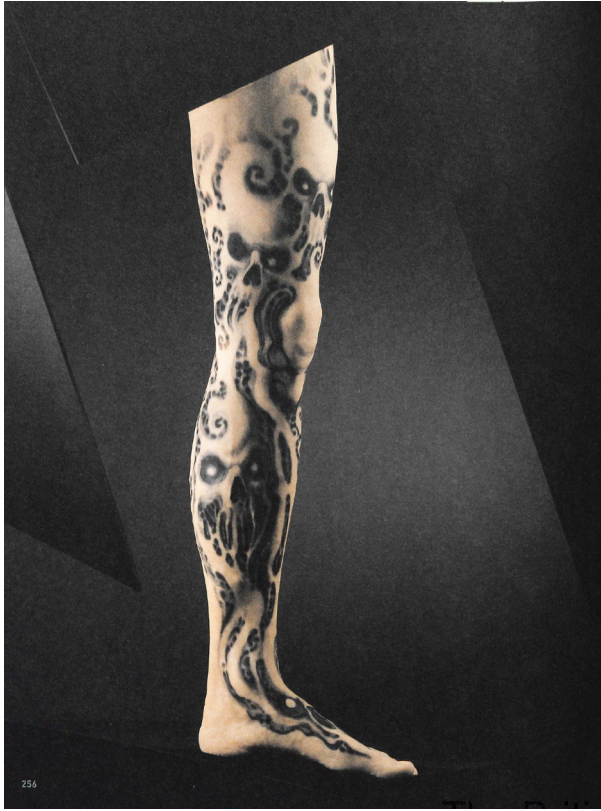
13. The curators recycle the Guy le tatoueur’s idea to tattoo silicone arms. Framed as a painting, the item intends to “champion the idea to represent the tattooist’s work in a different way” in the tattoo studio with the hope of stimulating “tattoo projects that the artist would love to complete” (Exhibition catalogue, *Hey! Modern art & pop culture*, 2011, 104).



Piquet de flashs (modèles dessinés de tatouages). Sailor Jerry, États-Unis, ^{er} siècle. 30 x 18 cm. Peinture sur papier. Collection particulière, William Grant & Sons.

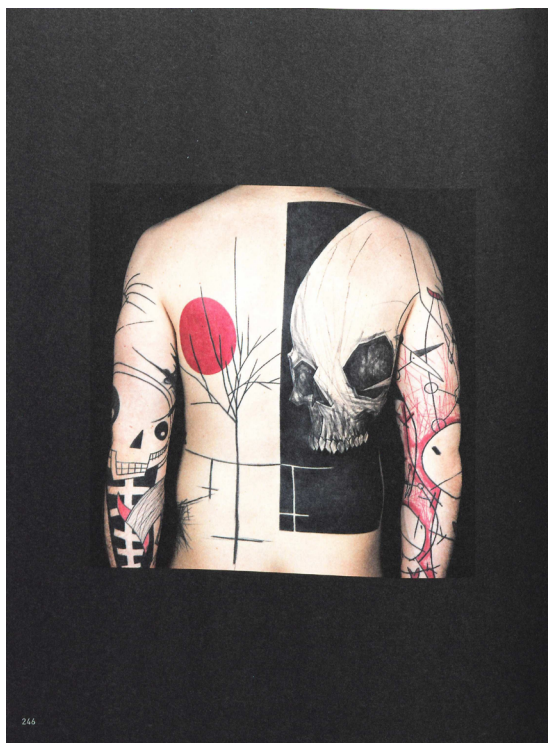
Tattoo flash designed by Sailor Jerry, exhibited and published in the exhibition catalogue *Tatoueurs, tatoués* (2014, 131)
© William Grant & Sons.

Similarly, contemporary tattooists who are copied by their peers appear as prominent figures by actively working towards the elevation of tattoo to art, and by embodying the attributes that give an artist their singularity (a particular trajectory, behaviour and lifestyle). This is the case of Paul Booth, an American second-generation tattooist with art school experience (Kosut, 2013) and specialized in “dark” works. Booth’s “biomechanical” tattoo style and his applied technique of subtly shaded lines are inspired by Hans Ruedi Gyger’s airbrush paintings and “transhuman” artwork (Gyger designed the creature from Ridley Scott’s 1979 film *Alien*).



Silicon leg tattooed by the American tattooist Paul Booth, exhibited and published in the exhibition catalogue *Tatoueurs, tatoués* (2014, 256)
© Paul Booth.

Lastly, a new generation of tattooists are entering the scene. Graduates of fine or applied art schools, they have joined the ranks of renowned practitioners, albeit to varied degrees of admiration because they challenge the prevailing figurative conventions of the most praised aesthetics in the tattoo domain. Yann Black (a French tattooist classically trained in illustration and animation) was the first recognized tattooist to deconstruct the elementary principles such as clear continuous lines, steady shading, sophisticated and realistic designs. Displayed in museums, his tattoo work is at the forefront of an “avant-garde” movement. In the tattoo market he risks being labelled a “scribbler” (a bad drawer) as opposed to a “scratcher” (a bad tattoo machine handler), but he is also exposed to the stigma of the tattooist thinking of themselves as an “artist” as opposed to behaving like a “good tattooist” (by satisfying customers’ wishes with customized patterns) or a “tattoo artist” (by composing original designs) (Rolle, 2013).



Work of the French tattooist Yann Black, exhibited and published in the exhibition catalogue *Tatoueurs, tatoués* (2014, 245)

© Yann Black.

For this exhibition, the selected tattooists reflected distinctions in the tattoo market. As with industrial design (Dubuisson & Hennion, 1995), commercial success appears to be a prerequisite for gaining aesthetic complexity and freedom. “Tattoo artists” are thus able to collect new honours by entering museums. However, there is no guarantee that the most aesthetically skilful work will be displayed, as the selection process is complex, multifaceted and still needs to be thoroughly analysed. First, recognition depends on customers, peers and also influential intermediaries (specialized media, tattoo convention organizers) in the tattoo world. Second, matches are based on social and aesthetic affinities between the most highly praised tattooists and the cultural gatekeepers, whose social profiles have changed with recent shifts. The mechanisms of elective pairings bring into play qualities at the relational (ability to evolve in networks), cultural (artistic knowledge, aesthetic tastes), professional (skills, rules and work environment control) and broader social (commitment to moral values and to a lifestyle) level through familial socialization, educational training, professional career path and a larger social trajectory.

Indeed, the most socially skilled tattooists seem to have easier access to established reputation and museums. Gallery access is beyond the scope of this paper but the following point is worth noting: after launching their own gallery to temporarily sell work by “outsider pop artists” Anne & Julien developed partnerships, first with the online platform ArtJaws that is now exclusively specialised in digital art, and then with the Parisian gallery Arts Factory dedicated to graphic arts. The brand *Hey!* is organizing a special exhibition and sale at the Halle Saint-Pierre’s Galerie du bas. In this sector, there are very few prominent figures who simultaneously produce, curate, comment on, promote and sell artworks, which reinforces the power of the few appointed “tattoo artists” in the service industry whose core activity is still tattooing. This accentuates the distinction between the renowned practitioners with long waiting lists and high street practitioners who rely on more day-to-day bookings. This contributes to the perception that the former as opposed to the latter are driven more by aesthetic than financial considerations, even though both make their living from the marketization of tattoo. In the end, the practitioners and intermediary actors who derive the most benefit from their position as multi-positional players are leading successful companies with both financial profits and symbolic rewards in a “minor art world” (Becker, 1988 [1982]) in its initial stages of creation, which ultimately explains their domination in the field.

BEYOND THE RESHAPING OF ARTISTIC BOUNDARIES LIES THE REPRODUCTION OF CULTURAL LEGITIMACY AND SOCIAL HIERARCHIES

Art boundaries have always been subject to negotiation, as shown by Michael Baxandall (1985 [1972]) with the case of Renaissance painters beginning to sign works and using arithmetic and geometrical rules to be attached to “liberal arts” instead of “applied arts”. Of course, such transition requires broader conditions of possibility. For instance, the recent entry of various popular cultures in established institutions responds to shifts that have occurred in the cultural field. The economic and ideological shift (art as “creative economy” oriented towards “cultural diversity”) in cultural policies from the 1980s onwards largely ushered in practices such as the exhibition of tattoo in museums. But it also triggered new managerial and entrepreneurial practices that gave rise to uncertainty and increased precariousness in cultural funding (increased dependence on private or own resources) and employment (growth of outsourcing to freelance workers). Furthermore, the access of popular practices to museums, far from levelling cultural hierarchies, remains restricted to institutions who are dominated in the art field. The legitimacy

to propel the vulgar into cultural institutions thus entails distinguishing the prosaic from the refined. In turn, this strengthens the elevation of inner artistic and moral segmentation in the world giving new advantages to those who are already the most privileged. This small “elite” finally reproduces on the “plebeian” professional segments the cultural and social domination they used to decry because they are torn between preservation of the countercultural values defining its autonomy and claims for social respectability through their recognition as an art form that must take place in dominant social spaces, that is, in established cultural, mass media and academic institutions.

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to warmly thank Catherine Davies for her valuable English proofreading work.

SCIENTIFIC REFERENCES CITED

Atkinson M., (2002), “Pretty in ink: Conformity, Resistance, and Negotiation in Women’s Tattooing”, *Sex Roles*, 47/5/6, 219-235.

Atkinson M., (2003), *Tattooed. The Sociogenesis of a Body Art*, Toronto: University of Toronto Press Inc.

Baxandall M., (1985), *L’œil du Quattrocento. L’usage de la peinture dans l’Italie de la Renaissance* (Traduit de l’américain par Yvette Delsaut), Paris : Gallimard.

Baxandall M., (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford: Oxford University Press.

Becker H. S., (1988), *Les mondes de l’art*, (traduit de l’américain par Jeanne Bouniort), Paris : Flammarion.

Becker H. S., (1982), *Art Worlds*, Berkeley: The University of California Press.

Borja S., Sofio S., (2009), « Productions artistiques et logiques économiques : quand l’art entre en régime entrepreneurial », *Regards Sociologiques*, 37/38, 23-43.

Bourdieu P., (1996) [1979], *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Minuit.

Bourdieu P., (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (English translation by Richard Nice), Cambridge: Harvard University Press.

Bruno C., (2014), « Entretien avec Wim Delvoye. “Le seul portrait que je sais faire d’un être humain, c’est Cloaca” », *Psychanalyse*, 29/1, 117-129.

Caplan J. (dir.), (2000), *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*. London: Reaktion Books Ltd.

Cherbo Joni M., (1997), "Pop Art: Ugly Duckling to Swan", in : Vera L. Zolberg, Joni M. Cherbo (dir.), *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 85-97.

Coulangeon P., Duval J. (dir.), (2013), *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*, Paris : La Découverte.

Darras E., (2012), « Un lieu de mémoire culturelle : le tuning », *Sociologie de l'art*, 21/3, 85-109.

DeMello M., (1995), "'Not Just for Bikers Anymore': Popular Representation of American Tattooing", *The Journal of Popular Culture*, 29/3, 37-52.

DeMello M., (2000), *Bodies of Inscription. A Cultural History of the Modern Tattoo Community*, Durham: Duke University Press.

De Saint-Martin M., (2013), « La tentative de construction de l'espace social, d'"Anatomie du goût" à *La Distinction*. Quelques repères pour l'histoire d'une recherche », in : Ph. Coulangeon, J. Duval (dir.), *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*. Paris : La Découverte, 29-44.

Dubois V., (2009) [1999], *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin.

Dubuisson S., Hennion A., (1995), « Le design industriel, entre création, technique et marché », *Sociologie de l'art*, 8, 9-30.

Fridman V., Ollivier M., (2004), « Goût, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus », *Sociologie et Sociétés*, 36/1, 3-11.

Friedman A., (2016), "Spectacle over Scholarship: Three Museum Tattoo Exhibits", *tattoohistorian.com*, [Online], <https://tattoohistorian.com/2016/10/20/spectacle-over-scholarship-three-museum-tattoo-exhibits/#more-544>

Garcia M.-C., (2015), « La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles populaires », *Informations sociales*, 190/4, 92-99.

Gill R., Henwood K., McLean C., (2005), "Body Projects and the Regulation of Normative Masculinity", *Body & Society*, 11/1, 37-62.

Golsenne T., (2013), « De l'infamie à l'élection. Le tatouage dans l'art contemporain », Journées d'études *Le tatouage au prisme des sciences sociales et de l'histoire de l'art*, INHA, Paris, 26-27 septembre 2013.

Heinich N., Shapiro R. (dir.), (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Editions de l'EHESS.

Irwin K., (2001), "Legitimizing the First Tattoo: Moral Passage through Informal Interaction", *Symbolic Interaction*, 24/1, 49-73.

Irwin K., (2003), "Saints and Sinners. Elite Tattoo Collectors and Tattooists as Positive and Negative Deviants", *Sociological Spectrum*, 23, 27-57.

Jeanpierre L., Sofio S., (2009), *Les commissaires d'exposition en France. Portrait social*, rapport d'enquête remis à l'association Commissaires d'exposition associés.

Kosut M., (2006), "Mad Artists and Tattooed Perverts: Deviant Discourse and the Social construction of Cultural Categories", *Deviant Behavior*, 27/1, 73-95.

Kosut M., (2013), "The Artification of Tattoo: Transformations Within a Cultural Field", *Cultural Sociology*, 8/2, 142-158.

Lee Maroto M., (2011), "Professionalizing Body Art: A Marginalized Occupational Group's Use of Informal and Formal Strategies of Control", *Work and Occupations*, 38/1, 101-138.

Lebois A., (2014), « Droit d'auteur et corps humain : le corps comme support d'une œuvre de l'esprit », in : C. Bernault, (dir.), *Mélanges en l'honneur du professeur André Lucas*. Paris : LexisNexis, 519-532.

Levine L. W., (2010), *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis* (Traduit de l'américain par Marianne Woollven et Olivier Vanhée), Paris : La Découverte.

Levine L. W. (1988), *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard: Harvard University Press.

Mauger G., (2013), « Bourdieu et les classes populaires. L'ambivalence des cultures dominées », in : Ph. Coulangeon & J. Duval (dir.), *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*, Paris : La Découverte, 243-254.

Mazé C., Poulard F., Ventura C., (2013), « Démantèlement, reconversions, créations. Contribution à l'analyse du changement institutionnel », in : C. Mazé, F. Poulard, C. Ventura (dir.), *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 9-34.

Pasquier D., (2005a), « Penser la culture comme activité sociale », in : E. Maigret & E. Macé (dir.), *Penser les médiacultures*, Paris : Armand Colin/INA, 60-69.

Pasquier D., (2005b), « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès*, 42/2, 60-69.

Poulard F., (2007), « Diriger les musées et administrer la culture ». *Sociétés contemporaines*, 66/2, 61-78.

Rolle V., (2011), « “Professionnels” et “artistes” sans l’être. La réglementation du métier de tatoueur », in : A. Ducret (dir.), *A quoi servent les artistes ?*, Zurich : Seismo, 61-83.

Rolle V., (2013), *L’art de tatouer*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l’Homme.

Rolle V., (2016), « Les corps professionnels en jeu. Quand le tatouage révèle les hiérarchies des univers enquêté et enquêteur », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 104, 115-132.

Rolle V., (2020), « Le tatouage occidental : des marges vers la professionnalisation », in : M. Jaoul & D. Tharaud, *Le tatouage & les modifications corporelles saisis par le droit*, Montpellier/Limoges/Toulouse : Éditions l’Épitoge, 17-31.

Rolle V., Galliot S., (2020), “Body Modification”, *The International Encyclopedia of Anthropology*, John Wiley & Sons, [Online], <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781118924396>

Sanders C., (1989), *Customizing the Body. The Art and Culture of Tattooing*, Philadelphia: Temple University Press.

Siblot Y., Cartier M., Coutant I., Masclet O., Renahy N., (2015), *Sociologie des classes populaires contemporaines*, Paris : Armand Colin.

Vail D.A., (1999), “Tattoos Are Like Potato Chips... You can’t have just one: The Process of Becoming and Being a Collector”, *Deviant Behavior*, 20, 253-273.

Ventura Ch., (2013), « Les “polyphonies” du musée du quai Branly ou l’art d’acclimater les discours », in : C. Mazé, F. Poulard, C. Ventura (dir.), *Les Musées d’ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 71-100.

OTHER REFERENCES CITED

Anne & Julien, (2011), *Hey ! Modern art & pop culture* (Catalogue de l'exposition au Musée de la Halle Saint Pierre, Paris), Roubaix : Ankama Editions.

Breerette G., (2005), « Je cherche à donner une cotation à l'art », *Le Monde*, 25 août [online], http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/25/wim-delvoye-je-cherche-a-donner-une-cotation-a-l-art_682535_3246.html

Estournet S., (2014), « Les tatoués, encre au musée », *Libération*, 6 juin [online], http://next.liberation.fr/arts/2014/06/06/les-tatoues-encre-au-musee_1035654

Gros de Beler A., (2014), *Tatoueurs, tatoués, catalogue d'exposition*, Paris : Musée du Quai Branly – Actes Sud.

Lemoine S., (2013), « Les tatoués au musée », *Le Monde*, 27 juillet, 3.

Musée du Quai Branly, (2014), « Tatoueurs, tatoués », *Connaissance des arts*. Hors-série, 624.

Perlein G., François R., (2010), *Wim Delvoye*, (Catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice), Paris : Skira Flammarion.

Pierrat J., (2008), « Editorial ». *Tatouage magazine*, 65.

Prat V., (2014), « L'art à fleur de peau », *Le Figaro Magazine*, 2 mai, 66.

Richard D. D., Antonin Ch., (2013), *Hey ! Modern art & pop culture* (50 minutes). Les Instinctifs & C'est au Quatre, [online], <https://vimeo.com/heylefilm>

Sang Bleu, Antille E., (2008), *Le Pavillon du Palais de Tokyo*, (Catalogue d'exposition, SNEL) Belgique : Sand Bleu & Le Pavillon – Laboratoire de création du Palais de Tokyo.

Streckz P., (2007), *Le devenir-cochon de Wim Delvoye*, Bruxelles : Editions de la Lettre Volée.

Wolinski N., (2001), « Peintures sur soi », *Beaux-Arts magazine*, 203, 70-77.



Témoignage

TATOUER LA PEAU DES YAKUZAS

UN FRANÇAIS À L'ŒUVRE

Référence électronique

David CARDOSO

Cardoso D., (2025), « Tatouer la peau des Yakuzas. Un Français à l'œuvre », *La Peaulogie* 12, mis en ligne le 14 février 2025, [En ligne] URL : <https://lapeaulogie.fr/peau-yakuza>

RÉSUMÉ

Le tatouage traditionnel japonais (tebori), réalisé sans machine, est un véritable artisanat où l'artisan sculpte la peau et prépare l'encre et les aiguilles à la main. Après plusieurs années de persévérance, l'auteur est devenu l'élève de maître Honda, et sa formation incluait des rituels spirituels et une immersion dans le milieu des yakuzas, où les tatouages jouent un rôle symbolique important. Le tatouage traditionnel japonais est rare, surtout après l'introduction de la machine et les lois répressives au Japon.

MOTS CLEFS

Tatouage traditionnel, Tebori, Japon, Yakuzas

ABSTRACT

The traditional Japanese tattoo (tebori), made without a machine, is a true craft where the artisan sculpts the skin and prepares ink and needles by hand. After several years of perseverance, the author became a student of Master Honda, and his training included spiritual rituals and an immersion in the yakuza world, where tattoos play an important symbolic role. Traditional Japanese tattoos are rare, especially after the introduction of the machine and repressive laws in Japan.

KEYWORDS

Traditional tattoo, Tebori, Japan, Yakuzas

Mon nom est David Cardoso Aka David Raspoutine. Je suis l'élève « Deshi » depuis plus de 12 ans de maître Honda Tsuyoshi, en tant qu'artisan tatoueur qui travaille à la main sans machine, au « Tebori ». Le tatouage « traditionnel japonais » est une forme de tatouage qui ne se pratique qu'à la main.

J'ai été formé au Japon pendant de longues années.

Je parle d'artisanat car le maître me disait : « Nous ne sommes pas des artistes, mais des artisans, nous sculptons la peau ».

Nous n'avons pas de machines, nous travaillons à la main, et l'on doit façonner nos outils (bâtons en bois précieux)

Nous travaillons l'encre pour obtenir la densité que l'on désire, les teintes de noirs, de gris, etc, la dilution des pigments, le montage des aiguilles.

Chaque pièce tatouée est faite à la main de la ligne au remplissage.

Nos aiguilles sont montées à la main ! Ce sont les fameux « tebori ».

J'ai été formé à la technique du sud du Japon (provenant de la presqu'île de Kyushu), qui est une technique différente de celle du Nord du Japon.

J'ai rencontré le maître, par hasard, sur les réseaux sociaux. C'était un profil anonyme qui mettait des likes sur les photos de mes tatouages. Je l'ai remercié en message privé et il m'a répondu qu'il était lui-même élève. Mais je n'y croyais pas tellement, car les photos de ses tatouages postés sur les réseaux étaient énormes ; englobant pratiquement tout le corps ; c'était beau et grand. Un jour, je vois une photographie de maître Nakamura, très connu dans le monde du tatouage. À côté se trouvait maître Honda Tsuyoshi, et j'apprends à ce moment-là que c'était son élève depuis plus de 25 ans.

Dans ce milieu, on ne fait pas un apprentissage comme on le ferait dans un milieu moderne. Faire un apprentissage s'apparente à entrer dans une famille. Pour moi, le Maître Honda a mis 2 ans et demi avant de m'accepter. Je lui demandais tous les jours de devenir apprenti, dès lors que j'ai su qu'il était élève de maître Nakamura.

Durant toute cette période, le refus était irrévocable. Évidemment devenir tatoueur dans ce milieu « Yakuza » n'est pas sans conséquences. Puis c'est maître Honda qui m'a demandé si vraiment c'était ce que je voulais faire et si je savais dans quel milieu j'allais entrer. J'ai tout de suite accepté sans savoir

vraiment. Il m'a expliqué qu'il en parlerait à son maître et qu'en fonction de sa réponse cela serait définitif. J'ai attendu une semaine. Il a accepté mais je devais être au Japon dans un mois !

A mon arrivé, j'ai logé dans un hôtel pendant 3 jours seul. Puis le maître Honda est venu me chercher, m'a fait visiter un temple. Ne parlant pas le japonais et lui mal l'anglais, la communication était difficile. Puis un soir, on m'a dit : « Tu dois faire tes valises, on vient de chercher demain matin à 7 heures à l'hôtel ».

J'ai cru que j'étais renvoyé. En réalité, on m'a emmené dans la banlieue de Fukuoka dans son appartement. Je l'ai compris plus tard mais il fallait d'abord qu'ils me jugent et me donne leur confiance avant de me faire pénétrer dans leur intimité.

Au domicile du maître Honda, j'avais un futon, des kimonos neufs : c'est là que j'allais vivre, dormir et accomplir les tâches d'un « deshi », c'est-à-dire faire les tâches ménagères, regarder, observer, et surtout, me taire.

Cela a commencé ainsi.

Puis il y a eu la première rencontre avec les yakuzas, un peu stressant mais sans plus, de toutes façons, c'est l'ensemble qui est stressant : on ne comprend pas la langue.

Au-delà du tatouage on est formé à une culture et plus particulièrement aux codes de ce monde yakuza, le Ninkuyodo (le code éthique des yakuzas).

Dans la hiérarchie yakuza, j'étais devenu comme le fils de maître Honda Tsuyoshi.

Ma formation était gratuite, mais je devais m'acquitter des tâches ménagères. Il y avait aussi les rituels, la prière shinto le matin, et les séances de tatouage du maître l'après-midi.

Je pouvais le regarder à une certaine distance, et petit à petit j'étais autorisé et formé à lui préparer son plan de travail, accueillir les clients, préparer l'encre, les aiguilles.

La clientèle du maître est à 100% de yakuzas. Il y a donc aussi la pression sociétale d'un monde qui m'était jusqu'à lors inconnu et que j'ai dû vite intégrer.

Effectivement beaucoup de gens connaissent le fameux rituel de sanction qui est l'ablation de la phalange pour expier une faute.

J'y ai échappé une fois ... Pour une faute commise malgré moi sur une erreur de traduction.

Le yakuza doit faire preuve de pénitence face à un rituel durant lequel il se coupe lui-même la dernière phalange de son petit doigt (si la faute est plus grave cela peut aller jusqu'à l'ablation du pouce de la main directrice) et le présente à son oyabun (chef de clan) en signe de rédemption : c'est le rituel du « Yubitsume ».

Au Japon, le tatouage est considéré comme un suicide social. Le tatouage traditionnel japonais est interdit. L'empereur Meiji (1852-1912), considérant le tatouage comme un acte barbare, l'a interdit, afin de le cacher au monde occidental, et pouvoir ainsi être considéré sur la scène politique internationale comme une nation civilisée.

Les criminels, à cette époque, étaient frappés d'une marque infâmante indélébile par le biais du tatouage. C'est justement pour la cacher que les yakuzas ont pris l'habitude de grandes pièces surtout le corps. Faisant par là même un pied de nez aux institutions.

Avant l'ère Meiji, la classe moyenne se faisait souvent tatouer. Certains corps de métiers se faisaient tatouer comme les pompiers, qui avaient un dragon, animal d'eau (afin de se protéger contre le feu), les charpentiers aussi etc...

Mais suites aux lois votés par l'empereur Meiji, les temples et les bains publics leur étaient interdits. Aujourd'hui encore, ces interdictions ont court même pour des tatouages modernes.

Jamais au Japon, je ne montrerai mes bras tatoués. Il ne s'agit pas d'embarrasser le maître ou ceux qui l'accompagnent en les désignant comme yakuzas.

J'ai commencé à travailler au dermatographe 8 ans auparavant, j'avais tatoué pas mal de motifs japonais. Pour ce faire, j'avais beaucoup lu sur les tatouages japonais, leurs significations, etc... Mais beaucoup de mes connaissances étaient erronées. Mon arrivée au Japon a été un choc. Par exemple, le maître me demande de faire une carpe dirigée vers le bas d'un bras et j'avais lu que les carpes se dirigeant vers le bas était porteur de mauvais augure.

Lui posant la question, il m'emmena voir un bassin dans un temple et me demanda de regarder les carpes :

« Vont-elles toutes dans le même sens ? »

Le corps est un espace libre, on va le recouvrir d'une estampe mais le corps bouge, cela va dans tous les sens. Les motifs du tatouage traditionnel ne sont pas proprement yakuzas, mais ils en ont conservé le patrimoine : les contes et légendes, les mythes et les récits qui ont fondés le Japon.

Notamment le conte « au bord de l'eau » avec les brigands, les combats, les samouraïs, les yokaï (spectres et monstres de la culture populaire du Japon médiéval).

Il peut y avoir des membres de certains clans qui se font tatouer le logo « kamon » de leur clan ! Mais en général, le yakuza choisit son motif et en discute avec le maître tatoueur. Mais cela peut-être son oyabun, (le chef du clan) qui choisit pour ses hommes. Les nouvelles générations ne se font d'ailleurs plus autant tatouer, et de moins en moins à la main, car premièrement il ne reste plus beaucoup de maître capable de tatouer de la ligne au remplissage tout à la main, et puis il y a eu l'introduction de la machine après la seconde guerre mondiale et beaucoup d'artisans ont arrêté de travailler au « tebori ».

Quand le maître Honda, est venu me voir en France pour la première fois, il se sentait libre de pouvoir se mettre en short sans que l'on ne lui reproche ses tatouages. Mais il ne comprenait pas ce qui se passait dans un salon de tatouage complètement ouvert, où on fait tout et n'importe quoi, alors que le tatouage japonais traditionnel, est confiné, dans un appartement ou un autre lieu tenu secret pour éviter toutes représailles.

Question : Vous ne travaillez plus pour les yakuzas maintenant ?

Je n'ai jamais travaillé pour les yakuzas, mais il se trouve que j'ai tatoué un certain nombre de yakuzas. J'ai ouvert le shop Bunshin, atelier de tatouage traditionnel japonais à Nice et je suis Président fondateur de l'association Bunshin, association de promotion du tatouage traditionnel japonais.

Je voulais que le maître vienne et montre ses travaux librement. Il est venu pour l'ouverture, mais aussi pour continuer mon apprentissage, à savoir que cet apprentissage durera toute ma vie. Il a pris sa retraite depuis 2022. Quand je vais au Japon, je tatoue des personnes de son entourage.

On peut compter sur les doigts des deux mains les maîtres tatouant au Japon au tebori, tous vieillissant, et je n'ai pas entendu parler d'un autre occidental que moi qui l'ai fait dans ce milieu.

Question : Que pensez-vous de ceux qui pratiquent une technique moins traditionnelle, comme le handpoke, aussi réalisé à la main ?

Je l'ai découvert en Convention et festivals de tatouage, avec les Maoris, mais aussi avec les spécialistes du tatouage thaïlandais et khmer « le sakyant ». On a échangé entre autres sur le montage des aiguilles. Nous on les monte nous-mêmes, ce qui était fait aussi à l'époque par les tatoueurs, mais il est plus simple aujourd'hui d'utiliser des aiguilles stériles déjà pré-soudées pour les machines, en détournant leur utilisation sur diverses baguettes ou autre support.

Concernant les techniques à la main sans machine nous allons trouver beaucoup de préjugés, concernant la douleur entre autres. Mais, cela reste faux.

Après un tatouage reste un tatouage. Mais on peut y voir entre autres, concernant la cicatrisation qu'elle se fait à sec. Il n'y a pas besoin de mettre de crème après le tatouage pour la simple et bonne raison que cette technique agresse beaucoup moins la peau. Il n'est pas possible à la main de piquer aussi rapidement qu'une machine. Une machine pique entre 40 et 60 fois par seconde alors qu'à la main je suis sur un rythme de sept piqûres par seconde. Ce qui par conséquence irrite et lèse moins ma peau.

Le futur du tatouage traditionnel japonais et assez sombre, le maître Honda lors de nos nombreux échanges m'a dit qu'il pense que celui-ci disparaîtra d'ici 15 ans. Du fait qu'il ne reste plus que six grands maîtres au Japon, capable de former au code et aux règles du tatouage traditionnel japonais, ainsi que le montage des aiguilles à la main. Cet apprentissage est de minimum dix ans. Sans compter le fait que cet acte de tatouage est interdit au Japon. Cet ensemble étant la raison ou les raisons de la disparition programmée du tatouage traditionnel japonais.

La Peaulogie
n°12 • Février 2025

CRÉATEUR
DIRECTEUR DE PUBLICATION

Stéphane Héas

COMITÉ ÉDITORIAL

Christine Bergé

Alexandre Dubuis

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Bernard Andrieu

Grégory Beriet

Christian Bromberger

Philippe Charlier

Anne Chassagnol

Adeline Grand Clément

Camille Gravelier

Arnaud Halloy

Claire Lahuerta

David Le Breton

Annick Le Guérer

Philippe Liotard

Christophe A. Marquette

Pierre Philippe-Meden

Irène Salas

Juliette Smeralda

MISE EN PAGE

Maude Kerichard Héas

ILLUSTRATION DE COUVERTURE

©David Raspoutine



CONTRIBUTRICES ET CONTRIBUTEURS

Noura Amara-Lebret, avocate au barreau d'Angers. Diplômée en Droit de l'Art et de la Culture et de la Propriété Intellectuelle.

Dominique Aris, cheffe du département de la Création Artistique et cheffe de projets pour l'Art dans l'espace public, Ministère de la Culture (2010-2020), membre d'honneur de la Fédération de l'Art Urbain et administratrice du Centre National des Archives de l'Art Urbain (Arcanes), Paris, France.

Martine Bagot, professeur des Universités-Praticien hospitalier, Chef du Service de dermatologie de l'Hôpital Saint-Louis, Paris.

Alexandra Bay, tatouée, Photographe, Auteure du livre « Le tatouage traditionnel Américain ». Co-fondatrice du fanzine *Free Hands* et créatrice du fanzine *Tattoo Stories*, Paris. France.

Charles-Edouard Bucher, professeur de droit privé, Nantes Université, directeur du diplôme d'Université Droit de l'art et de la culture, Membre du Comité scientifique de l'Institut Art & Droit.

David Cardoso, tatoueur de Yakuzas.

Rodolphe Cintorino, performer plasticien et fabricant de matériel pour tatoueur·euse·s.

Fabrice Cokney, artiste.

Ophélie Dantil, avocat spécialiste en droit fiscal. Membre de l'institut Art & Droit.

Thierry Dufrene, professeur d'histoire de l'art à l'université Paris-Nanterre (Centre de recherches Histoire des Arts et des Représentations -HAR).

Valentine Hervé, psychologue et psychanalyste.

Clémence Lapôtre, avocate en droit de la propriété intellectuelle, de l'art et des données à caractère personnel. Associée, Barnett Avocats, Paris, France.

Delphine Martin, maître de Conférences à l'Université de Franche-Comté, Membre du CRJFC et de l'Institut Art & Droit.

Laurence Mauger-Vielpeau, professeur à l'Université Caen-Normandie, membre de l'ICREJ (Institut caennais de recherche juridique) et membre de l'Institut Art & Droit.

Sarra Mezhoud, doctorante en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École Doctorale Histoire de l'art (ED 441), Centre de recherche Histoire Culturelle et Sociale de l'Art (HiCSA).

Alix Nyssen, assistante doctorante, Université de Liège (Belgique). Unité de recherche Art, Archéologie, Patrimoine (ULiège) / Groupe de contact FNRS « Musées et art contemporain » (ULiège) / Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO (Collections et Impératif événementiel/The Convulsive collection - Université de Montréal). Liège, Belgique.

Valérie Rolle, maître de conférences, Nantes Université, Centre nantais de sociologie (CENS - UMR 6025).

Amir Roti, artiste.

Bernard Touati, psychiatre, psychanalyste, psychodramatiste, membre de la Société Psychanalytique de Paris.

La Peaulogie

© 2025, N.12

ISSN 2646-1064

ISBN 978-2-491080-13-6

Dépôt légal : mai 2025

Imprimé par Université Rennes 2

Le tatouage L'art aura-t-il ta peau ?

Actes de la journée d'études organisée par l'Institut Art & Droit

Mercredi 7 juin 2023

Institut National d'Histoire de l'Art – INHA

<https://artdroit.org/>

Phénomène de société, le tatouage, marque encreée sur la peau, resté pendant longtemps invisible, interrogé. Comment l'appréhender ? D'où vient-il ? Pourquoi un tel engouement ? Peut-on l'exposer ? Est-ce une œuvre d'art ? Est-il dangereux pour la santé ?...

Une journée d'études, organisée par l'Institut Art & Droit le 7 juin 2023 dans l'auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art, se proposait d'apporter quelques réponses, mais surtout de susciter la réflexion en confrontant le point de vue de l'histoire de l'art, de la sociologie, de la littérature, du droit, de l'art, du tatoueur et de la médecine.

Cet ouvrage est issu des actes du colloque.

Avec les contributions de : Noura Amara-Lebret, Alexandra Bay, Dominique Aris, Martine Bagot, Charles-Edouard Bucher, David Cardoso, Rodolphe Cintorino, Fabrice Cokney, Ophélie Dantil, Thierry Dufrène, Valentine Hervé, Clémence Lapôtre, Delphine Martin, Laurence Mauger-Vielpeau, Sarra Mezhoud, Alix Nyssen, Valérie Rolle, Amir Roti, Gérard Sousi, Bernard Touati

Sous la direction scientifique de :

Charles-Edouard Bucher

Professeur de droit privé, Nantes Université, directeur du diplôme d'Université Droit de l'art et de la culture, Membre du Comité scientifique de l'Institut Art & Droit

Thierry Dufrène

Professeur d'histoire de l'art contemporain, directeur du centre de recherches Histoire des arts et des représentations (HAR), Université Paris Nanterre



*Le Droit au
service de l'Art*

Institut **Art**
& **Droit**



Prix : 19,50€