

## *Corps marqués, corps publics : étiquettes, emblèmes, tatouages*

*Intus et in cute*

Le tatouage du corps, imposé ou volontaire, fait signe vers la marque, mot dont la polysémie est dès le XIX<sup>e</sup> siècle tout aussi complexe qu'aujourd'hui. Les deux termes posent la question de la publicité. Le *Grand Larousse universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, rappelant l'origine germanique du mot (*marka* : limite), retient en premier lieu le sens d'empreinte, de signe, destiné à faire reconnaître un objet, à le distinguer d'un ensemble – la « marque du linge », expression dans laquelle le mot de marque peut à la fois désigner l'objet qui sert à marquer et l'empreinte qu'il laisse. Marques d'honneur ou marques d'infamie, traces laissées par les coups reçus, c'est ainsi plutôt du côté de l'effet que se situe la marque (le bleu qu'elle laisse, la flétrissure à l'épaule des condamnés, la manière de distinguer quelqu'un par l'accueil qu'on lui fait). Il s'agit donc de singulariser et de rendre public.

Les marques sur le corps des condamnés sont plus ou moins voyantes : au front à Rome, avant Constantin, puis sur la main ou la jambe. Sous l'ancienne monarchie française, c'est à l'épaule des criminels qu'est imposée la fleur de lys, souvent accompagnée d'initiales qui désignent le crime commis (V pour Vol, GAL pour Galères), puis à partir de 1810 seules les marques TP pour travaux forcés à perpétuité, T pour Travaux forcés à temps, et F pour faussaire seront appliquées. C'est ainsi que Jean Valjean dans *Les Misérables* prouve son identité en confondant deux de ses anciens compagnons de bagne, Chenildieu et Cochepaille, le premier par la marque T. F. P. mal effacée de son épaule, le second parce qu'il a tatoué sur le bras la date du 1<sup>er</sup> mars 1815<sup>1</sup>. La marque prend le sens d'indice, de preuve, de témoignage<sup>2</sup>. Elle est logiquement un des ressorts du *topos* romanesque de la reconnaissance, comme dans *Le Mariage de Figaro* où Figaro se fait reconnaître par son tatouage sur le bras droit (II, 16).

Dans le domaine commercial, la « marque de fabrique », pratiquée sous l'Ancien régime, en particulier pour les textiles, signifie à l'acheteur la propriété de son inventeur.

1. *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 292-293.

2. De très nombreux exemples pourraient être convoqués. Je retiens celui tiré d'une nouvelle de Maupassant, « Rose », où la femme de chambre engagée par la narratrice n'est autre qu'un forçat évadé et déguisé. C'est le tatouage qui révèle son identité (*Le Gil Blas*, 29 janvier 1884, repris dans *Contes du jour et de la nuit*, 1885).

En abolissant les jurandes et en affranchissant les corporations, la Révolution a rendu la marque facultative. Cette signature du producteur n'a pas pour autant disparu, puisqu'elle est donnée un surcroît de valeur au produit. Parce qu'elle est un dessin imprimé sur la marchandise, elle est susceptible d'être imitée, contrefaite. Le XIX<sup>e</sup> siècle est donc celui où la marque fait débat, sur le plan pénal comme sur le plan commercial. Les survivances des lois et coutumes de l'Ancien régime sont mises en cause, tant du fait de nouvelles considérations humanitaires, qu'en raison de la révolution industrielle. La marque demeure en tout cas un élément du « paradigme indiciaire » (C. Ginzburg) : elle permet de connaître l'origine et l'histoire du mobilier ancien ou de dater des manuscrits du fait des marques des anciennes manufactures de papier, puis des usages typographiques ; elle authentifie, elle garantit. Mais lui est attribuée une valeur de signe pour le signe – ce qu'atteste la pratique de la contrefaçon –, indépendamment de la valeur propre du produit.

Si *Le Grand Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle* ne consacre au tatouage qu'un article modeste – portant sur les pratiques anciennes (les esclaves tatoués du nom de leur maître, les soldats de celui de leur général) et lointaines (néo-zélandaises en particulier), il fait en revanche l'objet d'ouvrages médicaux, bientôt psychiatriques, et d'enquêtes anthropologiques sur les marges (prostituées, délinquants). À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle il devient l'objet d'une attention passionnée chez les médecins qui déchiffrent ces écritures, les classent, les interprètent et tentent, parfois, en historiens du corps, de les archiver. Le Dr Lacassagne invente une méthode de reproduction plus probante que la photographie, qui consiste à appliquer un transparent sur le tatouage pour le dessiner ; il collecte ainsi une collection de *fac-similé* qui ne cesse de croître. Dès l'ouvrage d'Alexandre Parent-Duchâtelet sur la *Prostitution dans la ville de Paris*, enquête menée sous la Restauration et publiée en 1836, le tatouage des prostituées est analysé, en même temps que, sous la plume de l'hygiéniste, sont exposés les risques du tatouage et de son effacement<sup>3</sup>. Des cas de syphilis par contamination entre le tatoueur et le tatoué sont répertoriés par Ernest Berchon<sup>4</sup>, la salive et l'urine étant employées pour la dilution des encres – et parfois comme antiseptiques... La pathologie sociale et la nosologie marchent ensemble<sup>5</sup>. L'ouvrage de Cesare Lombroso sur *L'Homme criminel*<sup>6</sup>, qui répertorie des centaines de tatouages sur le corps des criminels italiens, entreprend de les classer en genres (revanche, refus de l'autorité, obscénité, messages cryptés) en relation avec les parties du corps (épaules, bras, main, poitrine, pénis...) et les reproduit. Il s'agit d'un des premiers essais au XIX<sup>e</sup> siècle de classement des tatouages, à mettre en relation avec l'ouvrage du Dr Lacassagne, auteur

3. Alexandre PARENT-DUCHÂTELET, *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1857 (3e éd.), p. 126 (chap. « De l'habitude qu'ont certaines prostituées de s'imprimer sur le corps des figures et des inscriptions »).

4. Ernest BERCHON, *Histoire médicale du tatouage*, Paris, Baillière et fils, 1869, t. I, p. 30 (cité par Steve GILBERT dans *Tattoo history : A Source book*, New York, Juno Books, 2000, p. 113).

5. Voir à ce propos « Du tatouage » du Dr HORTELOUP, *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 1870, série 2, n° 34, p. 440-471.

6. Cesare LOMBROSO, « Du tatouage chez les criminels » dans *L'Homme criminel, criminel-né, fou moral, épileptique. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris, Alcan, 1887 (1876 pour l'éd. italienne).

des *Tatouages, étude anthropologique et médico-légale* publiée en 1881 et celui des Dr Leblond et Lucas, *Du tatouage chez les prostituées* (1889). Lacassagne établit une sorte de dictionnaire emblématique, équivalent ignoble des recueils d'emblèmes de la Renaissance : les étoiles, ancres, oiseaux, fleurs, serpents, papillons, cœurs, poignards, mains serrées, y voisinent avec des noms, dates, initiales, ainsi qu'une collection de formules et de phrases, sortes de clichés du tatouage : « Pas de chance<sup>7</sup> », « La liberté ou la mort », « Martyr de la liberté ». Parfois des phrases liées à des situations précises : « Quand la neige tombera noire, Augustine B. sortira de ma mémoire ». « Les tatouages, écrit-il, peuvent être comparés aux hiéroglyphes<sup>8</sup> : il y en a [...] de *figuratifs*, de *symboliques*, de *phonétiques*. Les tatouages sont essentiellement idéographiques, et c'est presque toujours une idée qui est exprimée par des images ou des symboles<sup>9</sup>. » Ils fonctionnent à la manière des anciennes enseignes, à ceci près qu'ils constituent un véritable langage qui déborde celui de l'insigne propre à une profession. Ils envoient de surcroît par rapprochement des messages brouillés : Ambroise Tardieu, reprenant les conclusions de l'enquête menée par le Dr Hutin, médecin-chef des Invalides, sur les tatouages d'anciens militaires, découvre sur leur corps le curieux mélange des emblèmes religieux et des images obscènes<sup>10</sup>. Cette confusion est d'autant plus constante qu'il s'agit parfois surtout de couvrir, ce qui implique la multiplication des ornements, ou de modifier, la peau devenant palimpseste (ajouter une flèche dans un cœur pour dire une rupture, modifier les jambes d'une initiale).

Le tatouage est aussi la marque d'une initiation, un rituel : entrer dans la marine ou aller à Biribi implique ce marquage du corps qui dit l'intégration à une communauté et, plus encore, constitue la trace, conservée, d'un passage<sup>11</sup>. Appartenir à la pègre suppose le même marquage. La prostituée qui se tatoue comme les hommes qu'elle fréquente s'assimile à leur monde. C'est donc rendre publique sa marginalité sociale, la revendiquer. Dans l'enquête menée par deux médecins sur le tatouage des prostituées et dont le chapitre central offre une série de fiches signalétiques, toutes les filles examinées ont un état (couturière, fleuriste, etc.) : seul le tatouage révèle leur vrai métier – « (fille)<sup>12</sup> ».

Il fait du corps un livre, autobiographique<sup>13</sup> dans la majeure partie des cas (une tête de cheval fait référence au cheval qu'un détenu a tué au couteau, par pur plaisir,

7. C'est sur le front d'un marin que cette inscription est relevée par Ambroise TARDIEU (« Étude médico-légale sur le tatouage considéré comme signe d'identité », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 1855, série 2, n° 3, p. 171-206). Voir *infra*.

8. C'est le terme de hiéroglyphe qu'emploie Figaro pour évoquer son tatouage au bras droit.

9. Voir du Dr LACASSAGNE l'article Tatouage du *Dictionnaire encyclopédique des Sciences médicales*, Paris, Masson et Asselin, 3e série, 1886, p. 120.

10. « Des Christs, des Saints Sacrements, des anges, des évêques, se dessinent sur les mêmes membres où se voient des sabres, des cœurs enflammés traversés par des flèches, des sirènes, des pénis ornés d'ailes, des vulves, des femmes et des hommes dans les postures les moins décentes, etc. » (Ambroise TARDIEU, art. cité, p. 191).

11. Pour Biribi, voir de Dominique KALIFA, *Biribi. Les bagnes coloniaux de l'armée française*, Paris, Perrin, 2009, p. 240.

12. Dr Albert LEBLOND et Dr Arthur LUCAS, *Du tatouage chez les prostituées*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1899.

13. Voir ce qu'écrit Philippe Artières dans le texte qui sert d'introduction à l'*Enquête* d'Alexandre Lacassagne dont l'édition n'éclaircit pas la provenance. Il s'agit en fait d'un extrait de son ouvrage :

quand il avait douze ans ; le visage d'une femme avec ailes et couronne renvoie, les ailes à la manière dont il l'a quittée, et la couronne à sa virginité qu'elle lui a donnée<sup>14</sup>), mais parfois aussi historique (le dos d'un homme s'orne de l'assassinat du duc de Guise...) et fixant de manière définitive l'éphémère d'une image prise dans un journal, sur une boîte d'allumettes<sup>15</sup>. Il donne à lire et à voir, il inscrit dans la durée aussi. Il renvoie à des croyances et à une imagerie populaires, sur le mauvais sort, l'amour vainqueur, la vengeance, l'amitié, la haine de l'autorité, la revendication de la liberté, comme le font les chansons et la littérature à sensations. La peau est ainsi parfois employée comme un simple support, sur lequel s'inscrivent une image ou une formule qui plaisent, comme marques de singularité – plus que traces de l'histoire personnelle –, puisque le tatouage est aussi d'abord beau ou étrange. S'il y a un genre du tatouage, il est bien là : les femmes ne portent pas d'autre tatouage que personnel (propre à leurs sentiments, leurs engagements successifs), elles publicisent leur amour et leur fidélité ; les hommes exhibent leur infortune, leurs idées politiques, leurs croyances, les emblèmes de leur métier et ils livrent leur peau à la gravure, impersonnelle, de figures ou d'anecdotes historiques. De plus, sur le corps public des filles, le tatouage est souvent caché : il ne figure pas « sur les parties du corps habituellement découvertes », mais sur le haut du bras, « au-dessous des mamelles et sur toute la poitrine<sup>16</sup> », lorsqu'il est au contraire exhibé par les hommes sur des parties visibles de leur corps.

Le tatouage s'apparente à un blason, des armoiries<sup>17</sup> inversées – et les études sur son histoire ne manquent jamais de rappeler la signification anoblissante du tatouage, perceptible aussi dans le goût et la pratique du tatouage parmi les têtes couronnées et l'aristocratie d'Europe. Un aliéné déclare ainsi au médecin qui l'examine que « ce sont [s]es parchemins », c'est-à-dire un livre ancien, un grimoire plein de formules énigmatiques dont il possède seul la clef<sup>18</sup>. Son exhibition est un des numéros quasi obligés des cirques, comme sur cette affiche de l'Alcazar d'été présentant « L'homme et la femme tattooed » : Emma et Frank de Burgh, artistes américains dont la performance montre des corps entièrement couverts de signes et de phrases.

Lorsque l'œuvre littéraire l'attribue à son personnage ou y fait allusion de manière métaphorique, le commentateur ne peut se contenter d'y voir un détail réaliste ou un

---

*Tatouages, étude anthropologique et médico-légale* (Philippe ARTIÈRES, *À fleur de peau. Médecins, tatoués et tatouages*, Paris, Allia, 2004).

14. Je prends tous ces exemples dans l'article de LACASSAGNE pour le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* où il condense son ouvrage paru en 1881.

15. C'est ainsi que le Dr Lacassagne relève que le tatouage, souvent pratiqué en prison pour tuer le temps, reproduit ce qui tombe sous la main, en fonction du talent de celui qui s'improvise tatoueur : une chasse aux lions, le martyr de sainte Blandine, le portrait de Garibaldi ou de Napoléon, l'accident du duc d'Orléans sur la route de Neuilly... (*ibid.*, p. 134).

16. Alexandre PARENT-DUCHÂTELET, *ouvr. cité*, t. I, p. 124.

17. C'est d'ailleurs le sens du tatouage en Nouvelle-Zélande où seuls les guerriers peuvent être tatoués et porter ainsi leur *moko*, c'est-à-dire les marques de leur honneur et de leur bravoure (voir art. *Tatouage du Grand Larousse universel du XIX<sup>e</sup> siècle*).

18. Dans le domaine psychiatrique plus que médico-légal, je renvoie à l'article passionnant du Dr CHRISTIAN sur les inscriptions préfigurant une sorte d'art brut sur le corps de l'aliéné X. : « Tatouage d'un aliéné » (*Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 1891, série 3, n° 25, p. 515-520, p. 518).

effet de réel. Certes c'est un des signes qui accompagne le personnage, mais c'est aussi une légende, un texte, l'élément d'un blason. Cette inscription, souvent allégorique, qui prend la forme d'un dessin ou d'une devise, est, évidence un peu simpliste, un texte en regard du texte et donc en relation avec lui. C'est la nature de cette relation que cette étude voudrait éclairer. Ajoutons que cette inscription est une incrustation, qu'elle est donc chargée de donner plus efficacement à voir la chair du personnage, d'approcher au plus près sa peau, son corps, non à travers une marque corporelle subie (grain de beauté, cicatrice, chancre...) mais volontaire. Elle peut ainsi, parce qu'elle n'est pas toujours artistique mais parfois comparable au marquage animal, dire la volonté d'autrui, et devient alors comme l'étiquette de ce corps, qu'elle réifie, réduit au statut de mannequin<sup>19</sup>. Elle peut en donnant à voir crypter ce qui ne peut se dire autrement. Paradoxalement, c'est par cette incrustation-là que le corps accède à la représentation.

## SIGNATURES

La naïveté des formules, les emprunts à l'imagerie populaire sont pour le médecin examinateur les indices d'une infraculture que la littérature peut recycler comme des éléments référentiels. Zéphyrin, le promis de la cuisinière d'Hélène Mouret, venu faire son service dans la capitale et peu à peu déniaisé, arbore sur le bras « deux cœurs enflammés qu'il s'est fait tatouer au régiment, avec cette devise : *Pour toujours*<sup>20</sup> » : c'est le succès d'une initiation qui est ainsi affiché. Ce personnage secondaire intègre ainsi le cortège zolien des amateurs d'images qui dans *Les Rougon-Macquart* réunit Goujet (*L'Assommoir*) et Napoléon III (qu'on voit, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, découper des images, le soir à Compiègne). Zéphyrin collectionne les images, les montre à sa fiancée lors de ses visites<sup>21</sup>, et en porte une gravée « pour toujours » sur son bras. L'amour éternel se publie dans une inscription indélébile. Non sans ironie. Elle joue dans cet étiquetage du corps : Clorinde Balbi, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, arbore, dans la robe jaune des filles, un étrange collier, inspiré manifestement de la pratique prostitutionnelle du tatouage :

C'était, à son cou nu, sur ses épaules nues, un collier de chien en velours noir, avec la boucle, l'anneau, le grelot, un grelot d'or dans lequel tintait une perle fine. Sur le collier se trouvaient écrits en caractères de diamants deux noms, aux lettres entrelacées et bizarrement tordues. Et, tombant de l'anneau, une grosse chaîne

19. Statut équivalent à celui des mannequins dans la vitrine du *Bonheur des Dames*, ces femmes sans tête que contemple Denise : « La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille, la tête absente était remplacée par une grande étiquette, piquée avec une épingle [...] ; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, par un jeu calculé, les reflétaient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et portant des prix en gros chiffres, à la place des têtes. » (*Au Bonheur des Dames, Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, t. III, p. 392)

20. *Une page d'amour*, éd. citée, p. 955.

21. Voir p. 1043, « la belle femme qui a des fleurs dans son panier » et qui sert de couvercle à une boîte.

d'or battait le long de sa poitrine, entre ses seins, puis remontait s'attacher sur une plaque d'or, fixée au bras droit, où on lisait : *J'appartiens à mon maître*<sup>22</sup>.

L'épisode a une portée à la fois satirique et politique, dénonçant le règne de la prostitution, la fin de toutes les hiérarchies et le triomphe du mauvais goût – dont cette vente de charité fournit maints exemples. L'usage du tatouage chez les prostituées s'assortit, on l'a vu, au milieu qu'elles fréquentent<sup>23</sup> ; c'est ici au sortir de la couche impériale que Clorinde a été *décorée* de la sorte. Ce tatouage est une marque, comparable à celle qu'on applique au bétail ou que les maîtres romains imposaient au front de leurs esclaves : le cadeau de l'impérial amant n'inscrit nullement la soumission de Clorinde. Apparaît comme une reine parmi les filles celle qui est distinguée par l'empereur proxénète.

Placé sur le haut du bras ou entre les seins, le tatouage sur le corps de la fille rappelle au client que ce corps appartient à un autre, qu'il en a un droit de jouissance temporaire, ou qu'il peut disposer de la chair mais non du cœur. Il s'assortit généralement d'une devise de fidélité : PLV, Pour la Vie, et parfois d'une illustration (une fleur : la pensée ; un emblème : des colombes ; un pigeon porteur d'une lettre ; un cœur ; des poignards). Cet usage se trouve illustré de manière complexe dans « Venus Anadyomène » de Rimbaud où le référentiel et le politique jouent leur partition avec des résonances autobiographiques feutrées.

Le poème est un blason à l'envers, une *laus Veneris* retournée. Il semble d'abord un exercice rhétorique comme le jeune Rimbaud en écrit à cette période (juillet 1870) où il reprend abondamment les pratiques alors scolaires du pastiche, et bientôt zutistes, de la parodie. Ce sonnet trouve une de ses sources d'inspiration, dans un poème de Glatigny *Les Antres malsains (Les Vignes folles, 1870)*, où apparaît une prostituée, elle aussi tatouée, Lolotte dont le bras « [...] qui dans le vide au hasard se ballotte,/Merveille de blancheur et de force, est orné/De ces mots au poinçon gravés : PIERRE ET LOLOTTE ;/Et d'un cœur d'un foyer éternel couronné ». Semblable tatouage inscrit implicitement la soumission de la fille à son amant et souteneur. Dans le poème de Rimbaud, les « deux mots gravés » sur le corps de la femme : « *Clara Venus* » fonctionnent à première vue à la manière d'une « légende<sup>24</sup> », telle celle qui figurerait au pied d'une statue (le *Cave amantem* au pied de la Vénus découverte à Ille dans la nouvelle de Mérimée). Cependant on sait que la prostituée vieillissante, devenue lesbienne, porte volontiers le nom de son amie, tatoué entre le nombril et le pubis, à un endroit où jamais un nom d'homme n'a été relevé<sup>25</sup>. Ce « Clara Venus » pourrait donc désigner une amie, d'autant que le nom de guerre à prétentions est là encore un fait bien identifié chez les filles qui prétendent à une certaine distinction – le contraire de la Lolotte de Glatigny en somme. Il pourrait aussi désigner le couple formé par deux femmes : Clara (prénom typique de prostituée) et Venus – la figure

22. *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. citée, t. II, p. 333.

23. Voir *Du tatouage chez les prostituées*, ouvr. cité.

24. Voir Steve MURPHY, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Paris/Lyon, CNRS/Presses universitaires de Lyon, 1991, p. 202

25. Alexandre PARENT-DUCHÂTELET, ouvr. cité, t. I, p. 125.

centrale du sonnet – et il faudrait alors supposer la présence d'un signe d'addition entre les « deux mots ».

On sait également que les tribades lorsqu'elles sont séparées, en particulier en maison d'arrêt, pratiquent ce que les bataillons disciplinaires nomment le « maquillage<sup>26</sup> » sans hésiter à s'infliger de véritables plaies. Les plus « rusées » plaçaient « sur quelques points des parties génitales, des petits morceaux de potasse caustique, à l'aide desquelles elles se procuraient des ulcérations simulant à un tel point les chancres vénériens, que l'homme le plus exercé n'aurait pu les reconnaître<sup>27</sup> ». La rime entre Vénus et anus, signifiante en soi, y gagne un supplément de sens d'ordre causal : c'est pour retrouver Clara que Venus s'est ulcéré l'anus. La « loupe » nécessaire à l'examen trouve là une nouvelle justification : le chancre est si bien imité que l'observateur armé d'une loupe n'y verra rien. Bien sûr le lecteur non plus.

Sont ainsi mises en regard la marque du tatouage et la marque de l'ulcération, soit une inscription (*Clara Venus*) et ce qui est aussi une preuve d'amour (l'ulcère à l'anus). La signature, sur « les reins », appelle ou annonce la seconde marque. Qu'elle ne pare pas le bas-ventre de la femme comme chez les prostituées examinées par Parent-Duchâtelet, mais les reins, pourrait crypter l'homosexualité, masculine celle-là, qui se dirait à travers ce tatouage sur l'envers. L'affichage du nom – et du tribadisme – en une partie du corps peu visible manie donc la publicité de manière pour le moins sournoise : la prostituée écrit son amour – ou plutôt sans doute fait écrire – pour une femme comme un message adressé à elle seule ; elle se moque ainsi de ses partenaires masculins en inscrivant ses véritables penchants ; elle dupe celui qui l'examine et le lecteur. Cette stratégie complexe sert bien à révéler quelque chose d'innommable, comme à l'accoutumée chez Rimbaud, en superposant différentes strates de sens qui jouent sur la polysémie du lexique et la métrique. La mention enfin des « feuilles plates » et de la gravure des deux mots incite à une lecture métapoétique – qui verrait le jeune homme signer son œuvre du nom de Clara Venus comme plus tard il la signera Alcide Bava<sup>28</sup>, passant de nouveau par la mythologie sur le mode burlesque. Semblable cryptage de l'homosexualité, en quelque sorte apposée sur la peau comme une signature et dite indirectement, se rencontre aussi sous la plume de Loti dans un étonnant passage de *Mon Frère Yves* où est décrit un tatouage ornant le corps d'un marin et représentant une chasse au renard<sup>29</sup>. Le tatouage fonctionne comme une métaphore : il déplace ce qui ne peut s'écrire. Publicité et cryptage jouent donc à différents niveaux sur le corps public et exposé ici sous les yeux du lecteur, qui n'a pas la liberté de les détourner.

26. Le « maquillage » consiste à se faire des plaies et des ulcères, pour être envoyé à l'infirmerie et échapper, temporairement, au bagne militaire (voir Dominique KALIFA, *ouvr. cité*, p. 222-224).

27. Alexandre PARENT-DUCHÂTELET, *ouvr. cité*, t. I, p. 165.

28. « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », poème-hommage à Banville.

29. Ce marin, exhibé en fin de repas, a le corps entièrement couvert d'une chasse au renard qui se découvre progressivement jusqu'au... terrier où l'animal « se remisait [...] ; on en voyait que la moitié ». Le passage crypte, assez lourdement, l'homosexualité dans un roman qui cherche à la déplacer dans la représentation de relations fraternelles et protectrices (Pierre LOTI, *Mon Frère Yves*, dans *Aziyadé*, Paris, Presses de la cité, coll. « Omnibus », 1989, p. 498).

## EMBLÈMES

L'épigraphie peut entrer dans un vaste ensemble où correspondent divers systèmes de signes. Elle redouble alors le texte narratif lui-même, y introduit la disparate des arts légitimes et de l'infrastructure du tatouage. La déclaration passionnée, sur le modèle des inscriptions ornant le corps des prostituées, trouve ainsi dans *Monsieur de Bougreton* de Lorrain une de ses plus radicales illustrations, dans un savant jeu d'images et de réécritures croisées. Il s'agit de la superposition d'un tableau (l'*Hérodiade* de Luini), d'une femme aimée, de l'effigie de son mari tatouée sur son sein, de son collier de rubis incrusté dans sa chair. Autant d'expositions indirectes de l'histoire du personnage, récit où le corps tatoué et incrusté, donne à voir, par ses inscriptions, son statut de corps :

Elle avait le portrait de son mari tatoué sur le sein gauche, et, quand elle se dénudait pour le bal, ce tatouage entrevu semblait un réseau de dentelle, un lambeau de mantille sur le blanc de sa peau ; c'était divin, d'un raffinement de coquetterie exquis, tatouage épique qui la faisait plus belle. On eût voulu à force de baisers effacer de cette gorge l'image du mari, mais elle était indélébile ; la marquise Della Morozina Campéador Cantès était inaccessible. À la prise de Puebla, elle avait subi les horreurs du viol, un viol atroce, Messieurs : vingt chefs d'insurgés s'étaient disputés à coups de pistolets la sauvagerie volupté de la posséder le premier ; ils déchargèrent deux cents balles, cinq de ces forcenés périrent, et cette femme infortunée subit le choc des quinze autres fumant de rut et de carnage, et cela renversée sur les cinq cadavres encore tièdes, et elle n'en mourut point. Messieurs ! mais elle fit vœu de chasteté. [...] Et pourtant, quelle coquetterie ! [...] elle ne portait jamais que les rubis, pierres sanglantes sur une femme jadis ensanglantée, mais elle les portait comme un cilice ; et c'est là qu'éclatait la sauvagerie passionnée de son âme. Elle portait ces rubis sans monture, quinze rubis (car il y en avait quinze, en souvenir de ces quinze violeurs), et ces rubis attestatoires, elle les portait incrustés dans la peau<sup>30</sup>.

La marquise porte le même tatouage que les prostituées, ce qui en fait un de ces personnages oxymoriques comme Barbey et Lorrain les affectionnent. Cette auto-punition (porter des rubis incrustés dans sa peau comme un constant rappel des viols subis) est aussi une autobiographie : sur la peau de la marquise est imprimée son histoire, où le cilice de rubis rappelle le « collier de Vénus » des syphilitiques – souvenir de la duchesse de Sierra-Leone dans *La Vengeance d'une femme* de Barbey, intertexte majeur du récit de Lorrain et qui justifie la référence à l'*Hérodiade* de Luini. Le tableau de Luini a aussi une vocation esthétisante puisque son *ekphrasis* par le narrateur prépare, à travers le portrait de « la courtisane » rousse « avec des rubis et des perles, tressés dans l'or des nattes<sup>31</sup> », la présentation de l'inaccessible marquise. Ce *memento* à usage personnel<sup>32</sup> est un auto-memento en même temps

30. Jean LORRAIN, *Monsieur de Bougreton*, Paris, Passage du marais éd., 1993 (1897), p. 36-37.

31. *Ibid.*, p. 35.

32. J'en trouve une version comique dans les *Mirifiques aventures de maître Antifer* de Jules Verne où le père du clergyman Tyrcomel a tatoué sur l'épaule de son fils la latitude de l'ilot où se trouve le trésor.



qu'une mémoire de l'art : au visage de l'Hérodiade de Luini correspond la parure de rubis de l'Espagnole ; à la tête de Jean-Baptiste qu'elle tient au-dessus du plat, dégoûtante de sang, l'effigie du mari tatouée et le sang des pierres précieuses. Cette sursémiotisation, picturale et *in cute*, surenchérit sur le maniérisme décadent, qui aime aussi mêler aux références esthétiques nobles les marques de la culture populaire.

Dans *Germinie Lacerteux* il s'agit également d'un emblème esthétique, mais cette fois métaphorisé. Dans ce passage obscur figure une allusion à un criminel célèbre auquel Baudelaire fait également référence dans l'ouverture de son étude sur Edgar Poe<sup>33</sup> :

Cette grande force du monde qui fait souffrir, la puissance mauvaise qui porte le nom d'un dieu sur le marbre des tragédies antiques, et qui s'appelle *Pas-de-chance* sur le front tatoué des bagnes, la Fatalité l'écrasait, et Germinie baissait la tête sous son pied<sup>34</sup>.

Cette inscription sur le front du bagnard fonctionne comme un emblème qui renverrait au sens du texte : le « *Pas-de-chance* sur le front tatoué des bagnes » est la reprise du « pas de chance » que ne cessent de prononcer les personnages, Germinie et ici le narrateur, tout au long du récit. L'expression correspond précisément à l'idée d'un tragique moderne. La préface désigne dans le Roman la forme démocratique de la Tragédie, disparue avec la société dont elle était l'émanation et le divertissement : le *Pas-de-Chance* est la Fatalité du nouveau genre tragique que les Goncourt viennent d'inventer. La phrase ne condense pas seulement un motif structurant du récit, elle constitue une proclamation esthétique qui réfère implicitement à la classification aristotélicienne dans l'accord entre le sujet et le style : *Pas-de-chance* traduit en style bas la Fatalité, c'est le *Fatum* en langue *paria* ; à l'histoire d'une domestique correspond la formule d'un bagnard. Mais la dignité tragique impose un protocole stylistique particulier : la guigne se dignifie dans l'allégorie (« *Pas-de-chance* ») ; le bagne, métonymie généralisante, se substitue au bagnard singulier dont le front porte cette inscription. Il y a donc, avec un curieux mouvement de bascule, une généralisation et une particularisation simultanées dans cet écrasement de Germinie sous le pied de la Fatalité. Ce tatouage renvoie à ce Beau moderne que les Goncourt explorent par le laid, le bizarre, sur le mode baudelairien comme dans d'autres

« pour être certain de ne pas la perdre, [...] comme s'il l'eût inscrite sur un calepin » (*Mirifiques aventures de maître Antifer* [1894], Arles/Nantes, Actes sud Junior/Ville de Nantes, 2004, p. 240)

33. L'étude que Baudelaire place en tête des *Histoires extraordinaires* de Poe en 1856 s'ouvre ainsi : « Dans ces derniers temps, un malheureux fut amené devant nos tribunaux, dont le front était illustré d'un rare et singulier tatouage : *Pas de chance* ! Il portait ainsi au-dessus de ses yeux l'étiquette de sa vie comme un livre son titre, et l'interrogatoire prouve que ce bizarre écrivain était cruellement véridique » (*Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 296). Notons que Baudelaire emploie la même comparaison en tête de l'étude de 1852, parue dans *La Revue de Paris* ce qui conduit Claude Pichois à s'interroger dans une note sur la source baudelairienne du passage de *Germinie Lacerteux*. Ce semble ne pas être le cas : c'est du jeune Pouchet que les Goncourt tiennent ce détail (voir leur *Journal* à la date du 11 janvier 1863, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. I, p. 920).

34. Edmond et Jules DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Paris, G.-F., 1990, p. 200.

allégories grammaticales tout aussi audacieuses du même roman<sup>35</sup>. Il est l'emblème d'une esthétique<sup>36</sup>, l'affirmation d'un nouveau Beau.

## PUBLICITÉS

Dans deux passages de *L'Argent*, grand roman de la publicité et du secret puisqu'il explore le monde boursier et ses fictions, il est question d'un mode publicitaire original, par tatouage, sans que le lecteur apprenne si l'opération a été réalisée. Jantrou ancien professeur des humanités qui a une haute idée des procédés de publicité (écrire une brochure qui aurait « l'intérêt d'un petit roman, dramatisé en style familier<sup>37</sup> » et monter son Bulletin de bourse sur un pied littéraire avec diffusion quasi gratuite dans toute la France), « invent[e] une histoire, des femmes très bien qui lui avaient offert de se faire tatouer des annonces aux endroits les plus délicats de leur personne<sup>38</sup> ». Mais c'est comme une fiction, voire comme une bonne blague, qu'est présenté ce moyen publicitaire – où Paul Lafargue, rendant compte de *L'Argent* à sa parution, voit « une farce [plutôt] qu'une réclame<sup>39</sup> ». Suite à l'assemblée générale extraordinaire, dont le compte rendu fait grand bruit

Jantrou avait réservé pour ce moment-là une poussée dernière de réclames, la plus tonitruante des fanfares qu'on eût soufflée depuis longtemps dans les trompettes de la publicité ; et il courut même une plaisanterie, on raconta qu'il avait fait tatouer ces mots : *Achetez de l'Universelle*, aux petits coins les plus secrets et les plus délicats des dames aimables, en les lançant dans la circulation<sup>40</sup>.

Il s'agit cette fois d'une rumeur (« on raconta ») qui n'est pas sans rappeler celles qui circulent après la disparition de Nana au début du dernier chapitre du roman de 1880, suivant un dispositif de délégation de la parole (« on ») qu'affectionne Zola parce qu'il lui permet d'insérer du légendaire ou du merveilleux dans le protocole réaliste. Les « femmes très bien » sont devenues « des dames aimables ». Dans un roman où toute la fortune de Saccard est bâtie sur les fables de l'Universelle et l'immense fiction élaborée par le spéculateur pour attirer les actionnaires<sup>41</sup>, ce n'est qu'une fiction de plus, pas beaucoup plus incroyable que la reconquête de Jérusalem. Dans ce roman où

35. Par exemple : « Il n'y avait plus que le sommeil au monde pour lui faire tout oublier, le sommeil congestionné de l'Ivrognerie qui berce avec les bras de la Mort » (chap. XXXIII). Ou, et de nouveau comme figuration de la Fatalité : « Elle demeura ainsi une demi-heure, lamentable à voir, sans mouvement, menaçante et désespérée, toute à contre-jour, sombre et sans visage, pareille à une Fatalité plantée par la Nuit à la porte d'un *minzingue* ! » (chap. LV).

36. Sans atteindre une telle prétention, les bras tatoués de Vulcain joué par Fontan dans *La Blonde Vénus* (Nana, éd. citée t. II, p. 1107) font signe vers l'esthétique burlesque de l'opérette, et par-delà sur celle d'un roman où Zola, pour mieux dénoncer un Second empire « farce », écrit à son tour un roman burlesque où la haute société est gagnée par la gaudriole. Ce tatouage a également valeur proleptique : il annonce les infortunes de Nana, lorsqu'elle sera devenue la maîtresse du cabotin.

37. *L'Argent*, éd., t. V, p. 175.

38. *Ibid.*, p. 183.

39. Paul LAFARGUE, « L'Argent de Zola », *Die Neue Zeit*, 1891-92, t. I.

40. Ouvr. cité, p. 252.

41. Je renvoie aux analyses de David BAGULEY dans *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1995, p. 127, ainsi qu'à l'article de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 78, 2004, p. 41-62.

la publicité a constamment une dimension métapoétique, employer des prostituées pour imprimer sur leur peau un slogan publicitaire fait indéniablement signe vers les procédés de diffusion du roman : de même que l'œuvre doit se vendre à tous, de même les actions de l'Universelle doivent circuler partout et par tous les moyens. Si la Bourse, c'est en effet à la fois le secret et le tapage, le support ici employé (la peau des parties cachées de filles publiques) fait fortement sens : comme les inscriptions de fidélité au souteneur précédemment évoquées, c'est bien le paradigme du visible et du caché qui s'illustre de nouveau. L'efficacité du procédé peut tenir à la stupéfaction du client découvrant l'inscription dans un moment d'intense excitation sexuelle. S'il s'agit juste d'une rumeur répandue dans les milieux financiers, c'est un procédé publicitaire plus habile encore par la curiosité qu'il éveille et l'incitation qu'il provoque à fréquenter les « dames aimables » pour découvrir celle qui est tatouée et surprendre où elle l'est. On sait combien Zola, dans *Au Bonheur des Dames*, a remarquablement analysé les relations entre consommation et activité libidinale, comment il a dégagé le soubassement érotique de l'achat compulsif, Octave Mouret vivant du désir des femmes comme Nana vit du désir des hommes. C'en est là un autre traitement. Il passe encore par les femmes, elles qui d'ailleurs sont les meilleurs agents publicitaires de la Banque de Saccard<sup>42</sup>. On peut se demander ce que l'annonceur aurait accordé comme prime aux prostituées volontaires<sup>43</sup>...

Les marins italiens portent tatouées des images pieuses parce qu'elles les accompagnent toujours et qu'ils peuvent ainsi prier où qu'ils soient ; d'autres marins portent un crucifix dans le dos pour décourager les bastonnades. Le tatouage s'apparente ainsi à une icône, portative, mieux : incrustée de manière indélébile. Il affiche une croyance : celle de l'amour éternel ou de la guigne. Le discours qu'expose la devise prétend toujours inscrire un destin ou tenir un propos performatif : « Né sous une mauvaise étoile », « Fils de la disgrâce », « Le bain m'attend », « Toujours le même », « Mort aux lâches », « J'aime mon petit homme Aimée PLV ». C'est sans doute la notion de destinée que peut interroger la littérature fictionnelle, qui construit des destinées, comme *Germinie Lacerteux* en fournit l'exemple : la domestique est comparable au bagnard dont elle partage l'enfermement dans un destin déjà tracé. Le texte sur le corps, plus ou moins visible, retient ensuite le lecteur sémioticien, qui en vient ainsi, par l'écrit, à se figurer le corps du personnage, cet absent. L'inscription peut fonctionner comme une énigme ou un rébus : il inscrit un second système de signes à déchiffrer qui n'est pas seulement le redoublement du premier. Il convient peut-être à ce titre de le mettre en relation avec cette « épistémophilie », cette loi du réalisme, ce moteur narratif que définit Peter Brooks à partir de la curiosité qu'éprouve le

42. « Les femmes surtout se passionnaient, faisaient en faveur de l'idée une propagande enthousiaste. Dans les coins de boudoir, aux dîners de galas, derrière les jardinières en fleurs, à l'heure tardive du thé, jusqu'au fond des alcôves, il y avait des créatures charmantes, d'une calinerie persuasive, qui catéchisaient les hommes : "Comment, vous n'avez pas de l'Universelle ?" » (ouvr. cité, p. 233)

43. Une petite maison d'édition américaine a récemment proposé à ses lecteurs de leur offrir un « abonnement à vie », à la condition d'orner leur peau, à l'encre indélébile, du titre d'un ouvrage du catalogue de l'éditeur. Voir art. paru sur le blog Livres de *Télérama*, le 29 janvier 2011.

personnage – et le lecteur – pour tout ce qui a trait au corps<sup>44</sup>. La publicité telle que le tatouage la réalise, est étroitement liée à l'érotique. Elle participe d'une écriture du désir et du savoir.

(CERIEL/Université de Strasbourg)

---

44. « The dynamic of the narratives that I discuss derives in large part from their curiosity about the body, their explicit or implicit postulation that the body – another's or one's own – holds the key not only to pleasure but as well to knowledge and power. » (Peter BROOKS, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993, p. XIII). « La dynamique narrative des œuvres dont je traite vient pour une large part de l'intérêt qui y est porté au corps, et du postulat qui s'y énonce, implicitement ou explicitement, que le corps – celui d'autrui ou le mien propre – n'est pas seulement la voie d'accès au plaisir mais aussi à la connaissance et au pouvoir » (ma traduction).