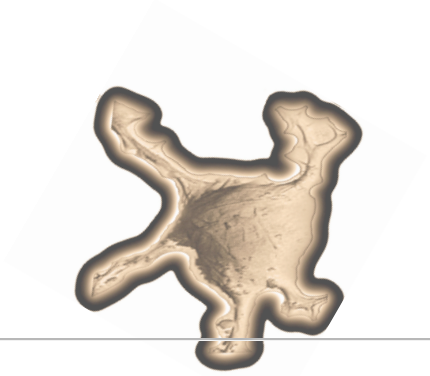
Itzhak Goldberg
(Paris 10)

Sous la peau



On le sait, depuis toujours le corps féminin, nu et lisse, a été promesse de plaisir esthétique et sensuel à la fois. L'œil du spectateur est tiraillé entre la contemplation artistique et la jouissance érotique. Avec ces corps, l'épiderme et la surface de la peinture se confondent, le regard glisse comme une caresse scopique, mais ne pénètre pas. Les plaisirs de la peau ne sont pas ceux de la chair et si la perception rêve parfois d'atteindre à un en-deçà de la surface, elle est le plus souvent condamnée à rester aux frontières de l'objet visé.

En apparence, Bellmer, lui, réussit à renverser cette tendance et à s'introduire sous la peau. L'artiste propose une radiographie des corps, dont l'enveloppe n'est plus imperméable et où le regard, qui d'habitude glisse sur les courbes ou palpe les formes, explore l'intérieur le plus intime. Dans son désir d'explorer ce qui restera à jamais caché, la main du dessinateur devient un outil qui se glisse sous les couches successives et dévoile les dernières inconnues de l'architecture humaine.

La main ? Pas vraiment. On pourrait le croire, mais écoutons plutôt l'artiste : « Je veux voir avec la main »[1], déclare-t-il. Projet affiché et dont l'ambition trahit aussi les limites. Car, en réalité, il ne s'agit pas d'un désir d'une tactilité illimitée, mais plutôt d'une pulsion voyeuriste dévorante qui dirige le projet érotique de l'artiste. Ainsi, la main se fait œil détachable, envoyé en éclaireur et qui se place sous les replis de la peau ou dans différents orifices du corps, un œil qui scrute dans l'obscurité de différentes cavités anatomiques (*Autoportrait avec Unica*, 1961 ; *Auto-Œil*, 1963). Non pas que la main soit totalement absente. Mais souvent elle ne fait qu'effleurer le corps, le caresser avec délicatesse infinie (*Mains de demi-mijaurées, fleurissant des sillons de parterre*, 1934).

Les artistes que j'évoquerai ne sont pas ceux dont l'œil se promène sur la peau, mais ceux qui l'écorchent ou plutôt la déchirent. De fait, le terme d'écorché renvoie à la première ère chrétienne où cette punition cruelle est réservée aux martyrs. Les images figurent des corps dont l'épiderme est enlevé avec une précision chirurgicale et fait apparaître une anatomie intacte.

On trouve aussi un équivalent de la tradition chrétienne dans la mythologie grecque avec la légende de Marsyas, puni de la même façon par Apollon.

Dans un cas comme dans l'autre, l'écorché semble avoir perdu son « enveloppe » externe et fait penser immédiatement aux « modèles » utilisés par les étudiants en médicine ou encore, comme le définit le dictionnaire, à la « statue d'homme ou d'animal, représentée comme dépouillée de sa peau, d'après laquelle les étudiants des beaux-arts

[1] Hans Bellmer, « Les images du moi », in *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, Editions Allia, 2002, p. 17.

dessinent des études ». Tout laisse à penser que, pour ces artistes, l'essentiel était dans la démonstration de leur capacité de représenter l'organisme dans tous ses détails, malgré la perte de la peau, comme si cette couche infime, cette pellicule n'était qu'un emballage sans véritable fonction de soutien, facilement séparable de la chair. En réalité, ce n'est pas de la peau qu'il s'agit mais de ce que le latin définit comme *corium*. De fait, dans cette langue, il existe une distinction entre *cutis*, qui désigne la couche la plus profonde de la peau, et *corium*, qui désigne la fine surface qui recouvre le corps (on peut retrouver le même type de distinction dans le langage médical, avec *derma* et épiderme).

Les « écorchés » qu'on trouve dans l'art contemporain sont fort différents. Bacon, et plus encore Fautrier ou Dubuffet nous proposent des corps où la peau arrachée bouleverse immédiatement la chair dans son organisation interne, provoque des débordements et des déchirures.

Certes, ceux qu'on appelle les matiéristes ne sont pas les premiers qui s'engagent sur cette voie. Déjà les expressionnistes ont cherché à pénétrer sous la peau. Ce n'est pas par hasard que les contemporains de Kokoschka le considèrent comme un artiste peignant avec le scalpel. Il semble toutefois que, même spectaculaires, ces « blessures » restent encore superficielles. La quête expressionniste est surtout psychologique et se concentre autour du visage.

Si les matiéristes sont les premiers à s'attaquer aux structures profondes, cachées par la peau, c'est que ce bouleversement s'inscrit dans un contexte historique précis : Dubuffet, comme d'autres artistes des années cinquante, tels Fautrier ou Bacon mais aussi Germaine Richier et Giacometti, ont souvent vécu la deuxième guerre mondiale comme un traumatisme et cherchent dès lors à inventer une nouvelle chair.

Face aux artistes qui continuent à s'accrocher à une abstraction géométrique rassurante dans sa régularité, face à un certain retour à la figuration comme une forme de retour à la normale, ils tentent différentes solutions pour montrer qu'on ne peut plus procéder comme avant et qu'on ne peut surtout plus représenter la figure humaine de la même façon. Ces corps s'inspirent directement de ce que Henry James va nommer « l'imagination du désastre ».

Ainsi, chez Giacometti, hommes et femmes, émergeant d'une matière rugueuse et déchirée, sont réduits à l'essentiel. Dans ces constructions organiques creusées et déchirées, qui se produisent par excroissances, les formes semblent se dissoudre et se multiplier à la fois, comme surprises en pleine fusion. Les matériaux d'origine et la figure sculptée se confondent, la tension qui s'en dégage oscille entre la construction et la destruction. L'artiste, qui modèle exclusivement le plâtre, refuse toute idée d'enveloppe lisse dans laquelle cette épine dorsale entourée de substance maigre se réfugierait. Pétrie, tourmentée, décharnée, si la chair-matière conserve encore une forme, elle garde toutefois « le stigmate de sa terrible naissance » (Jacques Dupin). De même, dessinées ou peintes, ces figures d'incertitude, faites de lignes nouées et dénouées, liées les unes aux autres par des liens rationnels et chaotiques, échappent à une forme définitive et figée.

Chez Bacon, les corps sont à la fois dans le débordement et l'évidement, la chair s'ouvre et s'exhibe. Utilisée comme matériau malléable, comme une couche de pigment, elle est molle, tordue à l'extrême, jusqu'aux limites de l'informe. Attirante et laide,

provoquant alternativement fascination et dégoût, sujette à toutes sortes de déformations, la chair déborde et envahit l'univers baconien. Cette chair dénudée est menacée de blessures et de déchirures, la peau se transforme en une membrane trouée, l'épiderme se confond avec les viscères. Les taches blanches d'une peinture granuleuse, les incrustations à la surface de la toile ou les marques de peinture se mêlent aux éclaboussures de sang.

Les nus écorchés, les carcasses écartelées et accrochées au plafond, les tranches de chair et les quartiers de viande hésitent entre la leçon d'anatomie sinistre et l'étalage d'une boucherie cannibale. C'est ce qu'évoque Bacon :

> Si vous allez à certains de ces grands magasins de vente qui ne sont que de grands halls de morts, vous pouvez y voir la viande et les poissons et la volaille, tous morts et étalés là... c'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez le boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal.[2]

Nous ne sommes que la matière qui alimente notre corps, le reste n'est que poésie, ou, comme l'écrit crûment Leonardo da Vinci : « L'homme et les animaux ne sont qu'un passage et un canal pour les aliments, une sépulture pour d'autres animaux, une auberge de morts ». Ce rapprochement entre le corps humain et la boutique de boucher se retrouve chez De Kooning, dont le travail a pu être qualifié de « cannibalisme esthétique »[3]. Au moment où il produit la série des femmes empâtées et atrocement déformées, De Kooning note que c'est pour la chair qu'on a inventé la peinture à l'huile. Tout se passe comme si l'invention d'une nouvelle technique, ou l'utilisation d'un nouveau matériau, supposait toujours un rapprochement avec la matière corporelle elle-même. Ainsi, Fautrier et Dubuffet produisent tour à tour des œuvres composées des ingrédients les plus divers et les plus insolites. Tous partagent le goût pour la pâte solide et épaisse, goût résumé par la phrase de Dubuffet : « le geste essentiel du peintre est d'enduire »[4]. L'aspect artisanal de leurs œuvres rappelle le mortier du maçon et il en résulte un magma innommable qui forme la matière même de l'œuvre. La disparition de la peau, cette mise à nu littérale du corps, n'a rien de commun avec les anciens écorchés, où la chair est révélée intacte dans sa transparence. Ainsi, « *L'écorché* » de Fautrier (1944) est plutôt une masse informe, une indifférenciation des composants du corps.

C'est toutefois avec la série au titre ironique de Dubuffet, *Corps de Dames*, que l'intégrité du corps devient en permanence menacée, que les enveloppes se déchirent. L'abolition des frontières épidermiques permet d'exhiber à la fois le dehors et le dedans. C'est l'intérieur du corps qui devient un champ d'expérimentation, où se produisent des événements de l'ordre du sensible et non plus seulement de l'ordre du visible. De nouvelles *Demoiselles d'Avignon* apparaissent, mais ce sont à la fois le volume du corps et la surface de la toile qui sont déformés.

Déshabiller le corps n'est plus une simple affaire de toilettage mais une façon de refuser la logique anatomique, de faire entrer la chair dans l'ère de débordement. Le corps semble essayer d'échapper à lui-même et régresser en deçà de la forme.

---

[2] Francis Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens de David Sylvester*, t. I, Genève, Skira, 1976, p. 90-92.

[3] Yves Michaud, « De Kooning, la soupière et le grand style », in *Willem de Kooning*, catalogue d'exposition, MNAM, 1984, p. 19.

[4] Jean Dubuffet, « À pleines mains », in « Notes pour les fins-lettrés », *Prospectus et tous écrits suivants*, t. I, Paris, Gallimard, 1967, p. 71.

La chair se transforme en viande, comme en témoignent les titres : *Corps de dame, pièce de boucherie* (1950) ou *Sang et feu (corps de dame aux chairs rôties et rissolées*, 1950).

Cet en-deçà de la forme peut être mis en rapport avec des concepts qui apparaissent déjà plus tôt chez Bataille. De fait, la peau déchirée qui fait découvrir au regard la matière informe, indescriptible, de la chair met en scène ce que Bataille appelle l'« œuvre d'une discorde violente des organes »[5]. Ouvrir le corps, cette situation inquiétante, faire naître ce que Bataille décrit comme expérience du choc, où « les yeux sont frappés de ce qui était impossible à voir, avec comme réaction, l'effroi et le rire »[6].

Dans sa volonté de contre-idéalisation, depuis toujours liée à la vision, Bataille prône la « connaissance par mise en contact »[7]. Considérant que « le plus difficile est de toucher au plus bas »[8], il accorde toute l'importance aux matières « basses », rejetées, dont la présence permet d'atteindre cet extrême où volupté et dégoût coïncident et s'annulent, comme dans *Corps de dame taché de rouille et de lilas* (1950).

Ce que l'on voit avec le matiérisme, qu'on nomme aussi peinture informelle, c'est justement l'entrée de l'informe. Sans faire l'illustration de la théorie de Bataille, il semble qu'il existe une parenté entre ces deux visions du monde qui accordent une importance capitale à la matière incontrôlée. Selon Bataille, en effet, le corps n'est plus un organisme harmonieux, mais un organe voué à la défiguration, un lieu où les organes forment une anarchie.

Le « sous la peau » chez Dubuffet permet cette transformation de la forme en informe. Toutefois, ce passage ne se fait pas sans agressivité ; ainsi les *Corps de Dames*, cette série impressionnante de corps écrasés, semblent comme passés sous un rouleau compresseur. L'artiste invente ici une carte chaotique, un paysage imaginaire de « transferts anatomiques »[9] hautement subjectifs. Il serait dérisoire d'employer la métaphore habituelle – celle du « retourné comme un gant » – car cette vision garde encore une logique, même si elle est à l'envers. Les figures féminines de Dubuffet qui remplissent la toile, la débordent même, ne retiennent rien de l'idéalisation du passé et montrent dans leur frontalité, dans leur aspect monumental, toutes les parties des corps qu'on préfère taire (l'estomac, les viscères, le sexe). Toujours discrets, ces organes se dirigent agressivement vers le spectateur (*L'Arbre de Fluides,* 1950). Agressé, le corps ne perd pas seulement son enveloppe, mais aussi sa consistance, devient désossé et aboutit à une sorte d'indifférenciation corporelle qui précède toute séparation et dénomination.

Cependant, tout en s'éloignant le plus possible de la figure humaine, cette figure féminine reste malgré tout reconnaissable, même s'il s'agit en quelque sorte d'un anthropomorphisme archétypal, archaïque, qui fait plutôt penser à la version de la déesse-mère primitive qu'à la beauté canonique idéalisée par l'Occident.

---

[5] Georges Bataille, « Le Gros Orteil », *Documents*, n° 6, 1929, p. 302.
[6] In *Olympia*, Skira, 1955. Cette réaction fait penser à celle du public face à l'*Olympia* de Manet, qui se situait justement entre agressivité et ricanement – toile qui trouve sa version définitive et « croûtée » avec Dubuffet (*Olympia*, 1950).
[7] Georges Bataille, « Figure humaine », *Documents*, n° 4, 1929, p. 196.
[8] Georges Bataille, *Sur Nietzsche* [1945], in *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1970-1988, p. 124.
[9] Voir « Les images du moi », in *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, éd. cit., p. 9-18.

On n'en distingue pas moins une ressemblance au corps humain, définie avec justesse par Georges Didi-Huberman comme une ressemblance par excès. Débordement de la matière qui échappe à toute réglementation, comme le dit un des titres de Dubuffet, *Court-circuit bleu* (1951). Ce court-circuit évoque immédiatement la phrase d'Artaud : « Le corps sous la peau est une usine surchauffée ».

On pourrait même dire que les « Dames » de Dubuffet, dans leur indifférenciation corporelle, sont comme une réponse peut-être moins désespérée, mais certainement plus grotesque, au fameux corps sans organes d'Artaud.

Ces *Corps de Dames* trouvent un écho outre-Atlantique dans les *Women* de De Kooning. À leurs propos, Claire Stoullig note :

> si le doigt éveille la matière à la forme – d'une tête ou d'un torse –, il semble que l'énergie qu'il y met, la frénésie même, soit à la fois active et destructive. La figure se construit dans le même instant qu'elle se déconstruit... comme si la « touche » véritable entre l'inertie et l'action associait ces deux moments et juxtaposait régénération et dégénération. Au-delà ou en deçà de la représentation anthropomorphe, la transformation de la matière accédant à la vie, – l'acte même de sa métamorphose –, est livrée au regard.[10]

Ou au toucher.

Itzhak Goldberg est maître de conférences en histoire de l'art, à l'université Paris X-Nanterre. Il a publié *Jawlensky ou le visage promis*, éd. L'Harmattan, coll. Ouvertures philosophiques, 1998 ; *Marinette Cueco et le Land Art*, Le Cercle d'Art, 1998 ; *La Sculpture moderne*, co-édition Centre Georges Pompidou - éditions Scala, décembre 1995 (en collaboration avec Françoise Monnin). Il est aussi l'auteur de nombreux articles dans des catalogues et des revues artistiques.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : GOLDBERG Itzhak, « Sous la peau », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 161-165.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : itzhak.goldberg★gmail.com

[10] Claire Stouling, « La sculpture chez un peintre », *Willem de Kooning*, éd. cit., p. 47.