

de Frédérique Toudoire-Surlapierre  
et de Nicolas Surlapierre

(collection : « Universités/Domaine littéraire »)

extrait de leur ouvrage, *Edvard Munch – Francis Bacon,*  
*Images du corps*

(sortie prévue premier trimestre 2009)

## I. De quelques points de contact de la peinture et de la peau

Peindre c'est recouvrir une forme par une couleur.<sup>1</sup>

La chair est l'un des éléments faisant du corps imagé une « touche » ; pour Bacon il s'agit d'ailleurs très exactement « d'avoir une touche ». La représentation de certains détails corporels (la bouche, la mâchoire, les yeux, les mains, les pieds) n'existerait pas sans la couleur ni la picturalité. En peinture, le corps ne se distingue jamais complètement des couleurs qui lui donnent naissance parce qu'il lui doit ses propriétés mimétiques. La couleur est un élément littéralement *vital* de la peinture. D'un point de vue strictement physiologique, la couleur du corps vient du sang qui circule sous la peau. La chair et la peau sont pareillement question d'incarnat et de coloration (pigmentation). Mais la couleur convoque aussi la transparence. Quand la *nécessité* du coloris correspond au désir, elle représente aussi la matière par excellence, telle une matérialité renvoyant à une intériorité (celle du corps humain). C'est parce que la couleur est associée à l'expression de pathos qu'elle s'approche de la chair. On distingue la chair des os parce que « le corps ne se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre mais chacun de son côté, les os comme figure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la Figure »<sup>2</sup>. De la sorte, la couleur se caractérise par deux indices : le diaphane (qui rend au plus près la transparence de la peau) et l'incarnat (qui produit du rouge sang). Elle n'est

1. Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, éd. François Bourin, 1988, p. 148.

2. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 2002, p. 28.

donc pas seulement une qualité de la surface, mais un jeu sur la profondeur, un rendu pictural du corps voyant :

La couleur n'est pas le lieu de la surface des corps. Elle n'est pas une juxtaposition ni même une superposition mais une interpénétration corporelle effective. Elle est visible parce qu'elle contient en elle-même la cause de sa visibilité<sup>3</sup>.

Avec Munch et Bacon, la couleur *fait* également écran, elle empêche de voir « derrière » ce qui est peint : elle est un indice (et un signe) de visibilité. Elle participe d'un « effet de pan », selon l'expression de Georges Didi-Huberman, symptôme du « *sôma* dans le *sêma* pictural »<sup>4</sup>. S'il importe de distinguer le symptôme de la *mimesis*, c'est que celui-ci manifeste violemment une invisibilité à l'œuvre dans le tableau. Leur peinture suscite une frayeur et un affolement, poussé à l'extrême (pour Munch) et à un certain degré d'excitation (pour Bacon) : autant d'affects auxquels l'emploi des couleurs, leur propension anthropomorphe et la façon dont les couleurs des corps et des objets sont interverties ne sont pas étrangers. Alors que la couleur semblerait relever *a priori* d'une fonction optique, Bacon tout particulièrement la dote d'une fonction haptique. La vue se dote d'une fonction tactile distincte de sa fonction optique. « On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux »<sup>5</sup>. Comment le corps *réagit-il* aux couleurs et aux sensations ? Le toucher pris dans une dimension haptique – et non en tant que différenciation – signifie la tentation et la tentative de l'oubli des différences sensorielles. « La dimension haptique du sentir est celle d'une communication avec l'être donné des choses (ou des êtres) dans laquelle l'être est comme mis en branle dans l'ébranlement des assises de l'existant »<sup>6</sup>. Le rapport des corps à la couleur et à la transparence est porteur d'enjeux esthétiques et esthésiques chez Munch et Bacon qui en font un usage. Les schèmes de la pudeur *et* de la voracité, de la perversion *et* de l'engloutissement sont suffisamment saisissants en ce sens : représenter la peau pour Munch et pour Bacon *directement* – et littéralement – à voir avec l'étreinte mais aussi la dévoration. La représentation de la chair et des os existe *sur* et *dans* les corps, renvoyant au spectateur, à portée de sa main *comme* de sa vue, cette intrication du visible et du tactile.

3. Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, « Critique », 1985, p. 29.

4. *Ibid.*, p. 61.

5. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 146.

6. Henri Maldiney, *Regard parole espace*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, « Amers », 1973, p. 71.

## 1. Les couleurs : toucher l'image par le corps

Je suis à la recherche d'un art qui nous prend et émeut,  
un art qui naîtrait du sang du cœur<sup>7</sup>.

Le corps (et plus encore la peau) renvoie au toucher, soulignant par là même cette difficulté *et* cette tentation de « (p)rendre contact » en peinture. Qu'il s'agisse des yeux, des pieds ou des mains, du visage, de la bouche ou de la mâchoire: les détails corporels sont autant de *points de contact*, révélant cette nécessité picturale de rendre la sensation tactile de la peau. Ces détails du corps mis en évidence et/ou en valeur au sein même du tableau font justement sens, ils participent de cet « effet panique » dont parle Georges Didi-Huberman, ce moment où « le détail envahit tout »<sup>8</sup>. Parce que le détail *se repère* comme un emblème voire un blason corporel, il est de première importance, jouant d'un effet d'exagération et d'imprécision. Or ce retournement du local au global est une question de chair. Alors qu'en peinture, le touché est visée de la vision, la phénoménologie de l'image du corps révèle une dissociation entre sens tactile et sens optique. Merleau-Ponty remet en cause le précepte aristotélicien selon lequel les éléments visibles « sont perçus par l'action que l'intermédiaire exerce sur nous, tandis que les tangibles sont perçus non par l'action de l'intermédiaire, mais en même temps que l'intermédiaire »<sup>9</sup>. La poétique corporelle chez Munch et Bacon tient de ce que le visible fait au toucher : susciter du pathos non pas avec les (bons) sentiments mais avec du pathologique. Le corps est support émotionnel et sensationnel, et chez Bacon, il prend également un sens journalistique, inspiré des journaux à sensation. Ses images sont autant de représentations des instincts et des pulsions (le fantasme, la pudeur, le désir, l'effroi, le dégoût ou la peur), des humeurs et des sensations. Sa réussite picturale consiste à donner l'illusion de la chair, mais comment ces deux peintres rendent-ils l'effet que produit la peau (douce, fine, froide...), comment rendent-ils cette sensation de toucher inhérente à toute image corporelle ? Plus encore, qu'est-ce que les détails corporels qui surgissent de ces différents tableaux nous révèlent de la poétique corporelle de Munch et de Bacon ?

7. Propos de Munch datant de 1888-1889. Comment ne pas rapprocher cela de ce qu'écrit Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* ? « Parmi tout ce qui est écrit, j'aime seulement ce qui est écrit avec du sang. Écris avec ton sang : et tu t'apercevras que le sang est esprit ». Si Munch s'exprime souvent en termes « nietzschéens », il paraît avéré qu'il n'a lu les œuvres de Nietzsche qu'après 1900.

8. Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, *op. cit.*, p. 54.

9. Aristote, *De l'âme*, Les Belles Lettres, 1966, p. 63.