



HAL
open science

Peau et peinture, l'inquiétante profondeur des surfaces

Bruno Dufour-Coppolani

► **To cite this version:**

Bruno Dufour-Coppolani. Peau et peinture, l'inquiétante profondeur des surfaces. La Peauologie - Revue de sciences sociales et humaines sur les peaux, 2017, Les coutures humaines. halshs-02460838v1

HAL Id: halshs-02460838

<https://shs.hal.science/halshs-02460838v1>

Submitted on 30 Jan 2020 (v1), last revised 20 Jun 2023 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

NUMÉRO α

**LES COUTURES
HUMAINES**

**DOSSIER THÉMATIQUE DU NUMÉRO SOUS LA
DIRECTION DE S.HÉAS**

LA

PEAULOGIE

CONTACT

contact@lapeaulogie.fr
www.lapeaulogie.fr

JUILLET 2017

Peau et peinture, l'inquiétante profondeur des surfaces

Bruno DUFOUR-COPPOLANI

artiste peintre, plasticien et professeur agrégé d'arts plastiques

Comme la science et la philosophie, par des voies qu'il serait imprudent de négliger, l'art interroge le monde et nous alerte. Son champ est celui du monde sensible, des perceptions et des affects, celui des apparences. Depuis Platon et les Pères de l'église il fut un objet de suspicion majeur en opposition au monde des idées et à la spiritualité. Ce qui fut reproché au paraître c'est qu'il s'arrête à la surface des choses, à la superficialité par nature trompeuse. Que dire alors du monde de la peinture qui n'est que surface, rien que surface. La peinture s'est pourtant vue confier la charge du spirituel puis celle des vertus et des états d'âme. Le trompe-l'œil par exemple expose le faux pour dire le vrai et in fine nous alerte du sensible et des illusions. Cette forme un peu spéceuse, vraie en surface et fausse en substance, pose assez clairement la question première et toujours actuelle de l'art pictural : la peinture doit-elle s'excuser des apparences et de la surface à laquelle elle serait condamnée ? Je souhaiterais montrer que c'est précisément par la surface, celle de la peinture mais aussi celle des choses, que le monde se révèle, qu'il nous fait signe, à l'image de la peau qui lorsqu'elle se manifeste nous alerte de notre état.

Je suis devant la glace. Comme tous les jours je m'y retrouve, rassuré que rien ne change. Un bouton fait irruption, une ride se révèle, une rougeur apparaît, et tout bascule. La quiétude du présent devient inquiétude d'un devenir. Dans cette mise au point, comme on le dirait en photographie, la forme immuable est devenue surface instable. Je suis passé d'un présent sans histoire à un avenir incertain ; changement de temps, changement d'état. La peau, quand elle se manifeste, nous ramène à cette vérité inexorable d'un temps fléché. Nous comprenons alors que si la tradition picturale a si joliment masqué la peau c'est que la peau est une menace. Elle exhume nos dérèglements et enregistre le temps qui nous est compté. C'est elle la vanité absolue, la vanité sans fard, la manifestation immédiate d'une finitude faisant irruption, hic et nunc, pour nous ramener à notre condition mortelle.

Dans ce monde des apparences qu'est la peinture, dans ce monde spécifiquement sensible, la peau aurait dû s'imposer. Elle fut pourtant largement occultée du monde de la représentation. Devant la glace nous comprenons que voyant le visage nous ne voyons pas la peau ; voyant la peau nous ne voyons plus le visage. Forme et surface ne peuvent être appréhendées ensemble. Présent et devenir ne peuvent être vécus simultanément. La peinture, très fortement occupée à la forme, a dû nous faire oublier la surface. Le clair-obscur qui modèle, la perspective qui creuse, les drapés qui plissent, la lumière qui sculpte, les contrastes qui détachent, ... tout dans la peinture historique nous dit la forme, et par extension l'espace. Magie de la peinture qui nous dit ce qu'elle n'est pas. C'est pourtant bien comme surface que la peinture s'exprime. C'est aussi par la peau que le corps se manifeste, pas par la lumière. Concernant les figures peintes de la tradition picturale, la peau est subtilement sublimée en incarnat, ignorée par le clair-obscur si subtil chez Vinci, si violent chez Caravage. Ce que l'ombre et la lumière définissent c'est une forme, pas une surface. Les portraits de Rembrandt nous viennent bien à l'esprit mais sa pâte picturale revendique bien plus la chair et l'incarnation christique. La peau surgirait là comme une offense. Cet effacement de la peau au profit de la forme, le choix de l'anatomie contre celui de l'épiderme, posent avec force la question du grand dessein de l'art hérité de l'antique et sans cesse reformulé autour de la question des idéaux, du spirituel et par extension d'une quête de perfection qui s'exprime dans la beauté immuable et éternelle des formes. Tout portrait vise une forme d'éternité. Toute scène peinte figure une action qui jamais ne s'arrêtera ; mais qui jamais ne s'épanouira.

C'est l'enjeu de l'art pictural de figurer des moments sans passé ni futur, éternellement présents. Nous ne devons pas nous étonner que, longtemps, très longtemps, les modèles académiques pour la figuration des personnages étaient des figures de marbre dont le grain minéral proposait dans sa perfection antique et pérenne un véritable défi au temps. La forme est éternelle. Elle est précisément un donné, une donnée géométrique, spatiale, sur laquelle le temps n'a pas prise. La forme échappe au temps. C'est en revanche dans la surface que le temps s'imprime ou s'exprime, où ses morsures infligent un devenir et contrarient toute idéalité, toute idée peut-être. La surface enregistre et exhume, elle est pure manifestation. Ce que précisément la surface manifeste c'est le temps qui passe, le devenir et ce qu'il charrie. Il a fallu que le corps soit forme non pas surface, anatomie plutôt que peau pour que l'idéal s'impose.

La surface est toujours la surface d'un dedans, d'un contenu susceptible de s'exprimer au dehors. La surface est trans, au-delà et par-delà, une médiation qui nous interroge sur ce qu'elle cache. Elle est, au moment de l'acte de voir, le passage d'un présent sans histoire à un devenir incertain. Interface elle suggère un entre-voir entre le dehors comme donnée et le dedans comme énigme. Or, entrevoir ne serait-ce pas voir ce qui n'est pas donné ? C'est sans doute pour cela que la peinture échappe à la forme tout en la revendiquant. C'est précisément sa grandeur que de montrer plus que ce qu'elle vise. La peinture rend visible non pas ce qui est donné comme un message mais entrevu comme un mystère, dans sa surface, dans sa peau pourrait-on dire. C'est ce que pressent Paul Klee quand il dit que « la peinture rend visible l'invisible[1] ». Peau et peinture ont ceci de commun qu'elles ont à révéler ce que nous ne voudrions pas voir. Nous les savons profondes l'une et l'autre, d'une profondeur suspecte, apparences chargées de signes, de secrets et de prédictions.

Il me faut à ce stade évoquer une expérience personnelle. Elle est au cœur de ma démarche artistique et source des réflexions qui précèdent. La commande d'un Chemin de Croix m'a été faite dans le cadre d'un projet de scénographie liturgique. Tout en revisitant l'esthétique de la Passion, l'enjeu était pour moi de dépasser la représentation narrative en mettant en scène le processus d'altération. Ce qui fut fait. La confrontation avec le corps et la question du cheminement vers la mort m'ont suggéré un prolongement que j'ai intitulé « Passion Profane ». Il s'agissait pour moi de réaliser picturalement quatorze situations gériatriques en écho aux quatorze Stations du Chemin de Croix. Pour mener à bien ce travail je suis devenu visiteur en gériatrie. En lieu et place du spectacle de la déchéance que je redoutais, c'est à une forme inédite de beauté que je fus confronté : une beauté intense, quand on ose la regarder, d'autant plus intense qu'elle est menacée. Par les rides, les vaisseaux rendus visibles, les cicatrices, les taches et toutes autres manifestations cutanées, j'ai vu la peau devenir un drame : théâtre sensible de l'usure où l'autre qui va mourir oblige dans son être celui qui reste. Dans la transparence des peaux et la sommation des regards j'ai vécu le contrepoint parfait au beau idéal, dans une expérience esthétique toute aussi grande, une puissance plastique sans égale et un affect sans mesure. La culture d'une beauté éternelle, sans peau pourrait-on dire, a toujours été là pour masquer cette vérité bouleversante qu'est la manifestation sensible de la finitude parce qu'on a toujours préféré le rêve d'éternité à l'inquiétude de la mort, parce qu'on a toujours choisi la constance de la forme à l'expérience de

1. P. Klee, (1968). *Théorie de l'art moderne. Conception structuraliste de la peinture*, Genève, Gonthier, p. 34.

la surface, jusqu'à l'étourdissement, jusqu'à oublier que fuir la mort c'est ne plus savoir pourquoi l'on vit. Comment ne pas parler alors de beauté quand, sans concessions mais avec tendresse, le temps et ses manifestations éclairent notre condition. Cette beauté repose sur les marques qu'on voudrait ne pas voir et la profondeur de ce qu'elles désignent, où s'impose la reconnaissance de sa propre humanité dans cet autre si différent de soi, où l'altération en quelque sorte ouvre la voie de l'altérité.

J'envisageais la réalisation de quatorze situations gériatriques. Mais l'expérience qui fut la mienne m'a rapidement incité à remplacer l'idée de représentation par celle d'expérience sensible. Il s'agissait pour moi de trouver les équivalents plastiques susceptibles de restituer la puissance évocatrice des épidermes et la sommation des regards. J'ai entrepris d'expérimenter dans une suite intitulée *Fragments Légistes*, le moyen de remplacer la forme anatomique par l'expérience de la peau et découvrir, et vérifier, avec quelle force la surface, lorsqu'elle se manifeste, trouble la figure et en change la nature. A l'atelier, pour aborder cette expérience, il m'a fallu m'ouvrir au phénomène. Comprendons que la peau ne peut être représentée. Elle est un composé, pas une couleur ; elle est un processus, pas une forme, elle est un devenir comme nous l'avons vu, pas un donné, beaucoup plus un événement qu'une image. Il faut en conséquence, pour exprimer la peau d'une figure, rendre leur place aux événements et provoquer les accidents. La matière sablée et ses agglomérats, les interactions chromatiques, les glacis, la stratification des couches, la migration naturelle et aléatoire des pigments ont constitué dans mes recherches une base expérimentale pour retrouver la sémiologie spécifique des épidermes. Des protocoles ont ensuite été retenus pour que les réactions picturales se fassent réactions cutanées. J'ai voulu in fine que la surface menacée de la peinture rende sensible ce qui menace le corps. La peau du tableau a rejoint la peau de la figure dans la menace conjointe des usures et des altérations. Mortelles, pour un surcroît de réalité, mes surfaces sont diagnostiquées par un médecin dermatologue... Je dois ajouter que, concernant la sommation des regards, le dispositif du face à face s'est imposé, rencontre frontale sans artifices. J'ai pu mesurer par ce choix combien l'expression d'un regard est pour l'essentiel rendue par les mouvements de la peau qui l'entoure, par les rides qui le dessinent.

Mon regard de peintre s'est définitivement porté sur la peau. Il s'est ouvert au domaine clinique. Dans une série, *Fragments légistes*, j'ai isolé les figures dans un blanc aseptisé. Le rapport fond/forme, qui d'ordinaire articule la proposition picturale, est devenu dans mes propositions un champ opératoire pour examen clinique. Ne s'agit-il pas depuis toujours de voir plus ? Pour cela, en effet, la représentation est dépassée. Il faut rendre sensible le processus lui-même et mettre en scène un équivalent du phénomène plus qu'une représentation de la forme. Ce qui m'importe, c'est de maintenir la tension, toujours à son point critique, entre l'expression du corps et le spectacle de la peinture, pour elle-même et ce qu'elle engage. S'agissant d'une position sur l'art je me suis engagé par la suite à en interroger l'histoire à travers le filtre de la peau. « La Jeune fille » de Petrus Christus (XVe) fut la première victime de mes expériences. Elle est devenue « Jeune Fille Mortelle ». « La vierge à l'enfant » de Bellini, si belle et éternelle est devenue à son tour « Vierge Mortelle ». En revisitant Mapplethorpe chez qui le noir et blanc photographique esthétique le noir et blanc ethnique, j'oppose la question de la peau à celle de la couleur. Ces citations questionnent la peinture. Elles renouvellent le portrait qui, s'éloignant de la forme, se rapproche du visage. Si le portrait renvoie à l'identité, le visage invite à l'humanité.

Il y a de la beauté dans les rides. Au clair-obscur qui nous livre une forme pour l'éternité j'ai ainsi préféré montrer la peau qui nous alerte de demain. La peinture et la peau ont ceci de commun qu'elles disent en surface ce qui est plus profond. Symptômes l'une et l'autre elles sont inquiétude. Rendre leur peau aux figures immortelles c'est sans doute les rendre mortelles mais c'est aussi, en faisant tomber le masque d'une vaine illusion, les rendre vivantes. Hanté par la finitude mon travail est aussi un combat artistique. Il fait écho dorénavant à la question si décriée de la représentation. La Modernité en peinture s'est progressivement dé faite de toute représentation introspective du corps en évaluant à juste titre l'aspect factice du simulacre et en prônant le retour à la surface. Elle a oublié ce faisant que le corps est à nos yeux d'abord surface. Je propose à partir de ce constat et contre les attentes actuelles, de revenir au corps, sans fard oserai-je dire, par la peau, comme Bacon l'a si bien fait par la chair. En quête d'attention, avec la lenteur nécessaire je me suis ouvert aux incertitudes très actuelles d'un avenir inquiet. Je me confronte, dans les dérèglements cutanés de ses surfaces, à ce que doit être un portrait maintenant. Je me confronte, pour être définitivement contemporain, aux mirages d'une éternité de façade qui lisse la rugosité des surfaces, qui refuse les rides et par là même enlève aux rencontres toute forme d'expression. Je me confronte à un art où les formes sont spectaculaires, où les idées sont reines. Je montre ce qui est. C'est le rôle de la peinture que de nous avertir des simulacres répétés d'un monde qui refuse ses limites. C'est le rôle du peintre de donner à voir ce que précisément nous ne voulons pas voir.





