

Jure Mikuž

**L'ÉCORCHÉ : À PROPOS DU CHÂTIMENT
DE SAINT BARTHÉLEMY****Résumé :**

Le peintre slovène Valentin Metzinger, ne peignant autrement que des scènes baroques des extases tranquilles et contemplatives, nous surprend par une cruauté inattendue dans les deux tableaux de saint Barthélemy (entre 1735 et 1740) : le premier, par la cruauté exercée sur la peau, et le second par le redoublement de la peau. Dans un fantasme préconscient, la peau est constituée comme une interface commune appartenant tant au nouveau-né qu'à sa mère et symbolisant leur union symbiotique. Leur séparation est figurée par l'arrachement de cette peau ce qui peut se manifester plus tard comme un fantasme du corps « écorché » qui sous-tend la conduite masochiste, sadique, narcissique ou fétichiste, ou peut être sublimée dans les œuvres d'art.

Mots clés : Valentin Metzinger, l'art baroque, l'écorché, les fantasmes, la mort

Povzetek:

Na splošno so se Metzingerjeve slike slogovno in ikonografsko podrejale naročniškim željam, sliki svetega Jerneja iz okoli 1735-40 pa sta v celotnem opusu izjemni: prva z osupljivo krutostjo in nasiljem nad kožo in druga s fetišistično podvojeno kožo. Izvirna psihična fantazma skupne kože otroka in matere lahko generira pozneje dve fantazmi, ki posegata v celovitost telesnega in psihičnega jaza, namreč mazohistično in sadistična fantazmo o odiranju kože in narcistično o podvojeni koži.

Ključne besede: Valentin Metzinger, baročna umetnost, odrta koža, fantazme, smrt

On nous racontait, dans notre jeunesse, des histoires des serfs malheureux dont la peau avait été entamée par les bourreaux cruels, et on lisait des romans des Indiens à la peau rouge ayant l'habitude féroce de scalper leurs ennemis. Dans un musée slovène, on peut voir une lanière de peau humaine, entaillée du pouce de la main jusqu'à l'orteil du pied et une des reliques les plus célèbres dans la *Wunderkammer* de Friedrich le Sage était la peau de saint Barthélemy. *Frau Ilse Koch* se procurait, pendant la deuxième guerre, des abat-jour, fabriqués de la peau tannée des déportés, et le fantasme d'écorcher un être humain est présent dans le cinéma contemporain : dans *Le silence des agneaux* de Jonathan Demme de 1991 avec un amateur de peau des jeunes filles obèses ; ou dans le *Pillow Book* (1999) de Peter Greenaway avec la célèbre scène naturaliste de

* La rédaction définitive de ce texte s'est enrichie de la discussion qui a suivi mon intervention dans le séminaire de Jean-Claude Schmitt à l'EHESS à Paris.

l'écorchement. L'année dernière, docteur Wang, directeur de la section d'écorchement près des prisons de l'état chinois, exilé aux Etats-Unis, a avoué qu'il avait écorché plusieurs condamnés avant leur mort clinique. La peau destinée aux transplantations est vendue dans les pays étrangers au bénéfice de l'armée chinoise. L'exposition itinérante des dépouilles humaines préparées par un procédé particulier de la *plastination* a atteint, en dépit de la critique acharnée, notamment de l'Église, déjà plus que huit millions de visiteurs¹ (fig. 1). Et, finalement, le phénomène de l'automutilation d'origine psychique de couper ou de brûler sa propre peau devient récemment de plus en plus fréquent chez les jeunes.²

Le peintre slovène Valentin Metzinger,³ ne peignant autrement que des scènes baroques des extases tranquilles et contemplatives, nous surprend par une cruauté inattendue dans le tableau du martyr de saint Barthélemy (fig. 2) tandis que dans l'autre tableau – les deux sont peints entre 1735 et 1740 – le même saint, ici accompagné de saint Éloi, exhibe sa peau d'une manière presque fétichiste (fig. 3).

La pratique d'écorchement de l'homme vivant est connue déjà dans les civilisations anciennes, soit pour punir, soit pour sacrifier. Le délinquant qui insulte un dieu est offert à celui-ci pour calmer sa colère, mais tout aussi bien sont immolés les rois ou les prêtres qui, pendant une certaine période, représentent la divinité sur terre. Leur successeur est couvert de leur peau ensanglantée, afin de prouver la perpétuité divine, ou bien, la peau enlevée est remplie de paille et pendue à un pin sacré comme symbole de la résurrection. De même sont traitées les autres personnes dignes d'être choisies pour victimes, remplacées plus tard par un animal : elles sont attachées à l'arbre et tout individu assistant à la cérémonie, peut prendre un morceau de leur peau et de leur chair comme amulette.⁴ À part le martyr de Barthélemy, on se souvient de l'importance de la peau dans le passé encore plus éloigné par le talon vulnérable d'Achille ; par la partie de peau sous la feuille de tilleul de Siegfried dans Nibelungen ; par la toison d'or ; par l'histoire d'Athéna, dépouillant le géant Pallas ; par le mythe de Marsyas, et par d'innombrables locutions dans toutes les langues, comme : *faule Haut* en allemand,

¹ Docteur Guenther von Hagens, assistant en anatomie de Heidelberg substitue à l'eau des cellules des cadavres, quand ils sont encore frais, par intermédiaire d'un bain d'acétone des résines époxy. Il en résulte un arrêt définitif des processus de putréfaction et une rigidité du corps. Cf. Franz Joseph Wetz, Brigitte Tag (éds.), *Schöne neue Körperwelten : der Streit um die Ausstellung*, Stuttgart 2001.

² On a pu voir sur France 2 en octobre 2001 un film documentaire *Je me coupe, donc je suis*.

³ La vie de Metzinger nous est presque inconnue. Il est né en 1699 en Saint-Avold en Lorraine, mais on ne sait rien de son éducation et de son apprentissage. En 1727 il s'installe à Ljubljana, alors la capitale de la province habsbourgeoise Carniole, qui témoigne juste dans ce temps-là une forte volonté d'élever le niveau artistique et culturel. Il y est mort en 1759, laissant en Slovénie plus que 500 tableaux, peints en huile dans un maniérisme du baroque tardif, marqués par les canons post-tridentins et commandés par les nouvelles orientations théologiques.

⁴ James George Frazer, *The Golden Bough : Adonis, Attis, Osiris* (1913). Trad. fr. *Le rameau d'or : le dieu qui meurt*, Paris 1983, 396-409.

to change one's skin en anglais, ou une sensibilité d'écorché vif en français, ou bien des expressions qui attestent une origine commune comme : *Nur noch Haut und Knochen, Only skin and bones, Samo kost in koža* en slovène, ce qui donne en français *N'avoir que la peau et les os*. Ce sont le sadisme, le masochisme, le fétichisme et l'exhibitionnisme qui sont présents dans chaque traitement du corps par la peau, comme celui des flagellants, ou comme le tatouage, les stigmates, les piercings et les autres interventions. L'autodestruction fétichiste de Sacher-Masoch dans *Venus à la fourrure* révèle les mêmes pulsions que le body art d'Orlan ou de Rudolf Schwarzkogler, actionniste viennois qui s'écorchait *per partes*, semblable au héros d'un film condamnant la guerre au Vietnam de Martin Scorsese, qui, en se rasant, s'égratigna complètement le menton.⁵

En rejetant sa flûte (*aulos*), Athéna maudit celui qui va la ramasser. L'instrument est trouvé par Marsyas, un satyre ou silène de Phrygie, qui s'exerce tellement à la jouer qu'il lance un défi musical à Apollon même. Celui-ci le défait en jouant de sa lyre, et, se vengeant de l'arrogance de Marsyas envers sa divinité, il l'écorche vif. Le sang de Marsyas est bu par la terre dont il resurgit sous forme du fleuve portant le même nom, qui rend possible la vie de la nature et de l'homme. Le mythe comprend beaucoup de significations de ce supplice qui paraissait trop cruel déjà à Ovide. La compétition musicale ne doit pas être prise à la lettre comme antagonisme entre l'apollinien et le dionysiaque, car c'est une construction nietzschéenne du XIX^e siècle, tandis que dans l'Antiquité, les deux – tant l'extase mystique que la pensée discursive – sont considérées obligatoires pour le développement harmonieux de l'homme. Mais il est vrai aussi que Platon, afin de purifier la cité de la mollesse, préfère les instruments à cordes d'Apollon et élimine la flûte et les autres instruments à vent.⁶ D'après l'exemple d'Athéna, Aristote, lui aussi, rejette l'*aulos*, car celui-ci ne contribue en rien à la culture de l'esprit ; il a une influence non pas éthique, mais plutôt orgiaque ; et, en plus, jouer à l'*aulos* empêche de se servir de la parole.⁷

Selon les pythagoriciens, la lyre d'Apollon, avec ses sept cordes et les sept tons de l'octave, est le symbole des sept planètes gouvernées par Apollon le Soleil dans l'harmonie céleste. Le défi de Marsyas à la lyre est donc l'attaque à l'ordre universel, et la victoire d'Apollon est le geste du bon souverain qui garantit la résurrection de tous les mortels. Ce mythe peut-être interprété aussi comme passage de la cruauté barbare monarchique des montagnards aux mœurs demi-animales, qui tuent et écorchent périodiquement les rois et les grands prêtres, vers la démocratie grecque. Le christianisme applique le mythe à ses valeurs : « En baptême, l'âme se dévêt de la

⁵ Martin Scorsese, *The Big Shave*, 1967.

⁶ Platon, *La république*, 3, 399, c-e. Trad. fr. Paris 1989, 112-113.

⁷ En effet, ce rejet est aussi dû à l'hostilité croissante contre Thèbes, résultée de la défaite à Delion 424 av. J.-C., quand Alcibiade, selon Plutarque, aurait rejeté l'*aulos* en disant : « qu'ils jouent donc de l'*aulos*, les enfants thébains ; ils ne savent pas tenir une conversation » : Aristote, *Politique*, 1341a-1342b. Trad. fr. Paris 1989, 44-49.

tunique de peau (c'est-à-dire de chair) dont elle a été enveloppée après le péché », dit Grégoire de Nysse au IV^e siècle.⁸ Et une autre dimension encore est introduite par la Renaissance, celle qui lie Apollon au Christ.⁹

L'histoire de Marsyas est décrite par Ovide dans *Les métamorphoses* avec la précision d'un anatomiste : « En dépit de ses cris, la peau lui est arrachée sur toute la surface de son corps ; il n'est plus qu'une plaie ; son sang coule de toutes parts ; ses muscles, mis à nu, apparaissent au jour ; un mouvement convulsif fait tressaillir ses veines, dépouillées de la peau ; on pourrait compter ses viscères palpitants et les fibres que la lumière vient éclairer dans sa poitrine. »¹⁰ La peau est enlevée, l'écorché exhibe ses muscles. Dans la Renaissance, le thème de Marsyas unit l'art plastique, la musique et la médecine : dans le corps, la maladie détruit l'harmonie, qui ne peut être rétablie que par la musique ; et c'est précisément Apollon qui est le dieu de la musique et de la médecine.¹¹ Les anatomistes, qui sont en même temps barbiers et chirurgiens, essaient de voir sous la peau et y trouver les causes des maladies.¹² En même temps, les artistes comme Pollaiuolo, Verrocchio, Signorelli et surtout Léonard – ce dernier a disséqué dans sa vie plus de trente cadavres – découvrent de nouveau la beauté du corps nu. Grâce à la maîtrise toute récente de la perspective, ils sont capables, pour la première fois depuis l'Antiquité, de dépeindre l'anatomie en toute sa plasticité, telle que la dissection fait paraître.¹³ La *grazia*, « cette grâce qu'on appelle beauté » de l'art est au-dessus de la nature, elle la corrige et la surpasse : en peignant le corps nu, dit Alberti, il faut ouvrir l'enveloppe. « Il faut d'abord disposer les os et les muscles que tu recouvres légèrement de chair et de peau. »¹⁴ De la même manière qu'il ne suffit pas de connaître les os à travers la chair, il ne suffit pas non plus de connaître les muscles à travers la peau, y ajoute Vasari. C'est pourquoi son programme de *disegno*, d'après lequel la perfection d'un artiste se manifeste dans l'imitation parfaite de la nature – surtout celle du corps humain – est fondé sur les écorchés. Le modèle idéal est Marsyas : Apollon l'a dévêtu de ses erreurs en lui montrant la vérité, tout comme le vrai art ne se révèle que par la connaissance de l'anatomie.¹⁵

⁸ Grégoire de Nysse, *In Canticum Cantorum, Oratio XI* : H. Langerbeck (éd.), *Opera* 6, Leyde 1960, 327-328 ; en effet, on trouve le syntagme *tuniques de peau*, suivant Gen 3, 21 déjà chez Porphyre, *De abstinence*, 1.

⁹ Edith Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance : an Inquiry into the Meaning of Images*, Newark (N. J.), London 1996, 71.

¹⁰ Ovide *Les métamorphoses*, 6, 380-400. Trad. fr. Paris 1989, 15.

¹¹ Wyss, *ibid.* 108-112.

¹² Magali Vène, *Écorchés : l'exploration du corps XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris 2001.

¹³ Charles Singer, « The Confluence of Humanism, Anatomy, and Art » : Fritz Saxl, *Memorial Essays*, London 1975, 261-269 ; Pierre Descargues, Jacques-Louis Binet, *Dessins et traités d'anatomie*, Paris 1980, 21-23.

¹⁴ Leon-Battista Alberti, *De la peinture*, 2, 35-36. Trad. fr. Paris 1992, 158-163.

¹⁵ Beth Holman, « Verrocchio's *Marsyas* and Renaissance Anatomy » : *Marsyas*, 1977-78, 1-9.

L'image de Melchior Meier *Apollon comme medicus et Marsyas* de 1582 (fig. 4) nous suggère encore que depuis l'Antiquité, les médecins étaient certains qu'ils pouvaient découvrir le vrai secret de la vie si les organes fonctionnaient toujours, c'est-à-dire, en pratiquant sur l'homme vivant ; c'est pourquoi la vivisection ne disparaissait que très lentement. La position la tête en bas rappelle celle du dépouillement animal, pratiqué pour obtenir de la nourriture et des vêtements, mais aussi pour les sacrifices, pour lesquels le corps humain est peu à peu remplacé par celui d'un animal. En plus, un tel supplice d'une victime humaine vivante – avec la destruction humiliante du cadavre – produit une grande impression et implique que la victime perd complètement sa personnalité. D'après certaines sources, c'est la tête en bas que Barthélemy, lui aussi, a été martyrisé. Et, finalement, cette façon nous signale la ruse d'Apollon : vu que Marsyas lui était égal dans le jeu, il lui ordonne de faire comme lui, de tourner son instrument à l'envers et de jouer et chanter en même temps.¹⁶

En 1543 – l'année même de la parution de *De revolutionibus orbium caelestium*, œuvre magistrale de Copernic sur le macrocosme – Vésale publie son texte fondamental sur le microcosme *De humani corporis fabrica*, illustré par lui-même, par Titien, Calcar et les autres.¹⁷ Dans le frontispice de Domenico Campagnola (fig. 5), on voit dans la lettrine V, au fond, Apollon et Marsyas pendant la compétition musicale, à gauche le tribunal des muses, et à droite la scène d'Apollon écorchant Marsyas. L'initiale rend donc légitime ce mythe en tant qu'antécédent de l'art de la dissection. Au Moyen Âge, l'anatomiste, dans la tradition de Galien, ne faisait que constater et confirmer les doctrines des autorités scholastiques ; il ne s'intéressait guère à la topographie des organes et il ne considérait le corps humain qu'un élément du système de l'univers divin. Vésale, par contre, place la dissection au centre de la recherche médicale, et il est le premier à travailler soigneusement sur les corps humains. Après lui, tout le savoir naît de l'observation directe du cadavre, et les constatations procèdent de l'acte même. C'est pourquoi – du point de vue de l'anatomie – les grandes illustrations de son livre sont impeccables, et se présentent aussi en tant qu'œuvres d'art, car la conviction alors veut qu'une médiation esthétique soit nécessaire à la bonne réception du savoir anatomique.¹⁸ Elles sont utilisées pendant plus de quatre siècles par de nombreux artistes qui les copient, non seulement pour les scènes des martyres, mais aussi pour les figures vivantes. À côté de ces dessins et les gravures en couleur, qui atteignent des dimensions naturelles chez Gautier d'Agoty au XVIII^e siècle, les écoles des beaux-arts utilisent aussi des sculptures des écorchés qui deviennent le moyen d'enseignement académique. Ils sont fabriqués de matériels divers et parfois moulés d'après les personnes exécutées, et installés postérieurement dans les poses de l'iconographie classique. En Italie, il existait déjà une longue tradition des ex-voto des parties corporelles, faits en cire. C'est Gaetano

¹⁶ Ewa Kuryluk, « The flaying of Marsyas » : *Arts Magazine*, 65, 8, 1991, 44-47.

¹⁷ Michelangelo Muraro, « Tiziano e le anatomie del Vesalio » : *Tiziano e Venezia*, Vicenza 1980, 307-316.

¹⁸ Descargues, Binet, *ibid.*, 19 sq. ; Vène, *ibid.*, 13sq.

Zumbo qui introduit, au XVI^e siècle, cet art à Paris. Au siècle suivant, l'atelier le plus connu est *La specola* en Florence, où Clemente Susini et ses collaborateurs modelaient avec la cire posée directement sur le corps comme une deuxième peau.¹⁹

À la fin du XVII^e siècle, pour les cours d'anatomie, les peintres cèdent souvent leur place à un anatomiste, ce qui est critiqué en 1776 par Charles Monnet, peintre du roi : « Les démonstrateurs d'anatomie, étant chirurgiens, ont beaucoup de difficultés à s'accorder et à se restreindre à ce qui est nécessaire aux artistes ». ²⁰ Il est intéressant que Diderot dise à ce propos que : « L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoit toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion... », à ce que Goethe réplique : « Non, cher Diderot, puisque tu maîtrises si bien la langue, exprime-toi avec plus de précision. Oui, c'est l'extérieur que l'artiste doit représenter. Mais l'extérieur d'une nature organique, qu'est-il d'autre que l'apparition éternellement changeante de l'intérieur ? » ²¹

Les premières dissections du Moyen Âge tardif ne sont autorisées qu'une ou deux fois par an sous la surveillance de l'Église, tandis que les autres ne se déroulent que furtivement.²² Embaumées abondamment de l'encens contre la puanteur, illuminées par des chandelles, les anatomies se déroulent dans les chapelles ou églises abandonnées. Avec les cadavres, placés sur les autels, elles ressemblent d'abord aux cérémonies de la messe, mais une fois devenues publiques – dans les amphithéâtres construits pour l'occasion – elles rappellent plutôt les spectacles de cirque ou de théâtre (fig. 6). L'anatomiste, promettant la révélation des mystères de la vie et de la mort et des preuves de l'existence de Dieu dans chaque partie du corps, y joue le maître de cérémonie. Pendant sa présentation, les spectateurs plaisantent, se rafraîchissent aux boissons et à la nourriture, échangent les organes découpés et les jettent aux chiens. Au baroque, pour un large public, y compris les femmes et les enfants, les dissections deviennent l'événement social le plus populaire. D'habitude, elles commencent par l'exécution du criminel, nommé patient, dont le cadavre sera traité les jours à venir. C'est que les condamnés à mort sont des personnes détachées déjà de la société des chrétiens ; leurs corps, une fois désacralisés, peuvent donc être écartelés.²³

¹⁹ Michel Lemire, « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles » : *L'âme au corps : arts et sciences 1793-1993*, Paris 1993, 70-101 ; Martin Kemp, Marina Wallace, *Spectacular Bodies : the Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, London 2000, 52-61.

²⁰ Descargues, Binet, *ibid.*, 92.

²¹ Voir la discussion entière dans : Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris 1999, 40.

²² La première *anatomia* notée est celle des deux corps des femmes en 1316 de Mondino da Luzzi à Bologne.

²³ William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp, an Iconological Study*, New York 1958, 14-51 ; Kuryluk, *ibid.* ; Andrea Carlino, « Marsyas, Saint Antoine et autres indices » : *La part de l'œil* 11, 1995, 30-39.

Pour des raisons évidentes, ces anatomies spectaculaires ont lieu en hiver, tandis que les amphithéâtres servent de cabinets de curiosités, accessibles au public, pendant toute l'année. Ils sont pleins d'écorchés, de squelettes, de fœtus en bocaux, de dépouilles d'animaux et d'humains corroyés et momifiés. L'anatomie devient alors un hobby très populaire, pratiquée aussi par les amateurs qui conservent chez eux les corps empaillés en telle quantité que les cadavres finissent par manquer aux docteurs. Un traité classique de 1750 enseigne comment enlever la peau, pas seulement aux professionnels, mais aussi aux autres : « Le cadavre et l'Anatomiste placés commodément, il faut enlever les parties unies aux muscles et qui les recouvrent. La peau de la tête, de la nuque, du dos, du thorax et des quatre extrémités doit être coupée avec un scalpel fort, à cause de son épaisseur ; et le scalpel doit être tenu de toute la main. Dans les endroits où la peau est lâche, il faut que l'Anatomiste la tende avec le pouce et l'index, entre lesquels il conduira son scalpel à la profondeur et à la longueur nécessaire pour découvrir le muscle dont il a besoin. Il faut ensuite séparer la peau des parties qui sont immédiatement sous elle, c'est-à-dire de la membrane adipeuse et du tissu cellulaire ; ce qui se fait en saisissant fortement avec une pincette le bord de la peau coupée et la tirant à soi, jusqu'à ce qu'il y en ait assez d'enlevé pour être saisi par la main ; alors on continue d'écorcher en tirant de la main gauche tout ce que la main droite divise avec le scalpel. »²⁴

La peau humaine écorchée n'est pas seulement un décor très répandu mais aussi un *memento mori* car, d'habitude, elle provient des criminels. C'est pourquoi elle est définie déjà dans le *Dictionarium* de Pierre Bersuire (écrit vers 1340, et après constamment réédité) comme *memoriae peccatorum*. Le fait qu'en 1829 encore, en Angleterre, un certain Monsieur Burke est publiquement écorché, nous prouve que ce supplice est étroitement associé à la morale : il est entièrement exemplaire et symbolique, car Burke gagnait sa vie vendant aux anatomistes non seulement les cadavres « ressuscités » des tombeaux mais aussi des clochards assassinés expressément pour cette fin.²⁵

Au Moyen Âge, la justice ne dissimule pas ses fautes : les exécutions des juges corrompus ne sont pas rares et les images de la discipline judiciaire comme avertissements sont souvent commandités.²⁶ Il n'y a presque aucune différence entre les représentations artistiques, les illustrations des manuels de médecine, les récits des martyres et les châtiments réels. Le tableau de Gérard David *Le supplice du juge Sisamnès* (fig. 7), peint entre 1498-99, représente le juge perse Sisamnès condamné par le roi à être écorché vif à cause de sa corruption, devant un public qui reste calme et sang-froid. Derrière la scène principale, la peau du père est déjà étirée sur le siège,

²⁴ Jean-Joseph Sue, *Anthropotomie ou l'art de disséquer*, cit. par Michel Ellenberger, *L'autre Fragonard*, Paris 1981, 12.

²⁵ Heckscher, *ibid.*, 97-107 ; Kemp, Wallace, *ibid.*, 30.

²⁶ Robert Jacob, *Images de la justice : essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen-Âge à l'âge classique*, Paris 1994, 75-77.

sur lequel son fils va être promu juge – son successeur, afin de « ne jamais oublier sur quel siège il prenait place pour juger », dit Hérodote.²⁷ *Gesta Romanorum* compare le roi juste au Christ, et Sisamnès au mortel déshabillé de ses *humores* terrestres et diaboliques.²⁸ Sur le volet gauche du diptyque, la scène de Marsyas indique la continuité des deux châtiments.²⁹ On trouve une punition similaire dans le deuxième livre des Macabées, où les sept frères, ne voulant pas toucher à la viande de porc, interdite par la Loi, sont scalpés conformément aux mœurs scythes. D'abord flagellés, ensuite leurs langues et membres coupés, ils sont finalement grillés dans les poêles (7, 1-42).

Maltraitant le corps humain comme s'il s'agissait d'un animal, l'écorchement se trouve parmi les supplices les plus humiliants. Il semble que, aussi bien que l'empalement, il ait été inventé par les Assyriens, puisqu'un bulletin de campagne d'Assourbanipal dit : « J'ai fait écorcher les chefs de la révolte et j'ai couvert ce mur ... j'en fis écorcher beaucoup en ma présence et, de leur peau, on couvrit la muraille. » Cette courte source révèle déjà tous les mécanismes psychiques qui accompagnent, depuis, la pratique de l'écorchement. Ceux qui le commandent ou l'exécutent sont maintes fois guidés et motivés par les pulsions érotiques sadiques, macabres, fétichistes et perverses de dénudation et de possession ultimes du corps, par le désir d'*entrer et être dans la peau d'un personnage*, comme on dit, lié souvent à la passion irrésistible du voyeurisme et de collectionner. Il n'est pas tout à fait expliqué pourquoi, mais en effet, on pratiquait l'écorchement en tant que punition en Europe Occidentale très fréquemment au XIV^e siècle, surtout pour trahison, et certains cas sont entrés dans les légendes. L'évêque Gerald, l'assassin du neveu de Jean XXII est écorché et brûlé vif à Avignon. On suppose qu'il est obsédé par les démons, et pour de tels cas, les bandes d'écorcheurs travaillent pour Louis XI.³⁰ Deux moines d'Aulnay, accusés d'avoir séduit les belles-filles de Philippe IV, sont écorchés vifs, et en même temps émasculés, décapités et pendus par les aisselles, exposés aux animaux.³¹ En tant que forme de châtimement, l'écorchement est alors légalisé dans quelques pays européens et il est attesté que ces exécutions font un grand écho, bien que les médecins répètent – ou justement à cause de cela – qu'il est beaucoup plus facile de dépiauter un lapin qu'un homme.³²

Aujourd'hui, il est difficile d'expliquer pourquoi ce châtimement est généralement considéré comme martyr de saint Barthélemy, parce qu'il y a plusieurs légendes qui

²⁷ Hérodote, *Histoires*, 5, 25.

²⁸ *Gesta Romanorum*, 29, Charles Swan (éd.), London 1894.

²⁹ Otto von Simson, « Gerard Davids Gerechtigkeitsbild und der spätmittelalterliche Humanismus » : *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Friedrich Piel, Jörg Traeger (éds.), Tübingen 1977, 349-356.

³⁰ Roland Villeneuve, *Le musée des supplices*, Paris 1982, 118-120.

³¹ Alison Stones, « Nipples, Entrails, Severed Heads, and Skin : Devotional Images for Madame Marie » : *Image and Belief : Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, Colum Hourihane (éd.), Princeton, N. J. 1999, 47-70.

³² Von Simson, *ibid.*

racontent la façon dont il serait mort. L'apôtre est allé baptiser jusqu'en Inde et en revenant, il a été torturé par un roi païen. Soit il a été crucifié – il se peut que la tête en bas –, soit il a été cousu dans un sac, soit il a subi une bastonnade, soit il a été décapité. En plus, il existe des récits qui relient deux ou plusieurs modes d'exécution. Selon le martyrologe romain, il aurait été écorché vif. On ignore également où exactement c'est passé son martyre ; la Grande Arménie, à l'époque de sa mort sous la domination des Perses, est l'endroit le plus probable car c'est là où l'on pratiquait le plus l'écorchement et la combinaison de différentes tortures.³³ « Mais comme il y avait beaucoup de décapités et de crucifiés parmi les apôtres, dit Louis Réau, les hagiographes optèrent pour un martyr moins banal et firent de saint Barthélemy un Marsyas chrétien ».³⁴ En effet, dans les œuvres d'art (fig. 7), le saint ressemble à Marsyas ; il est représenté soit dans sa peau, soit écorché, un grand couteau à la main. La cruauté particulière de son épreuve de saint ajoute à cette figure légendaire une grande influence auprès de Dieu, et il devient patron de tous les artisans travaillant la peau : bouchers, tanneurs, relieurs, gantiers et autres. Il est aussi patron des tailleurs car il porte sa peau pendue à son bras comme un manteau ou une robe.³⁵

Les images du saint ne sont pas acceptables pour la contre-réforme. Molanus³⁶ dit : « Barthélemy est reproduit en quelques endroits de manière stupide et bouffonne, tout écorché comme un monstre, en homme des bois portant sa propre peau sur un bâton, comme si – à en croire les auteurs de ces plaisanteries plus qu'absurdes – il avait couru vers Rome dans un tel appareil... Michel-Ange ... a représenté dans le *Jugement dernier* Barthélemy portant sa peau à la main. » Un autre critique de l'iconographie pré-tridentine, Giovanni Andrea Gilio da Fabriano écrit, en 1564 (un an après le concile) dans son *Dialogo...* : « Pensez aux choses insensées que les saints produisent devant le Rédempteur, regardez un peu leurs gestes qui sont inconvenants tant pour les bienheureux que pour le Rédempteur lui-même !... Est-ce que vous pensez que ce jour-là saint Pierre montrera ses clés, saint Barthélemy sa peau, et saint Laurent son gril ? »³⁷

Saint Barthélemy, sa peau à la main, de Metzinger (fig. 3) est donc seulement une des innombrables images prouvant que la critique de la contre-réforme n'atteint pas

³³ *Acta Sanctorum Augusti*, 5, 7-42 ; Stéphane Maistre, *Histoire traditionnelle de saint Barthélemy, apôtre*, Paris 1870 ; Richard Adelbert Lipsius, *Die Apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden : ein Beitrag zur Altchristlichen Literaturgeschichte*, Braunschweig 1884, 101-106. On peut ici ajouter que la combinaison est pratique en Europe, surtout en Allemagne, au moins jusqu'au XVII^e siècle.

³⁴ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1958, 3, 1, 180-184.

³⁵ Ellena Giannarelli, « Savino, Bartolomeo e l'alteranza dei patroni » : *Bulletino senese di storia patria*, Siena 1991, 64-83.

³⁶ Molanus, *Traité des saintes images*, 3, 35, François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel (éds.), Paris 1996, 331-332.

³⁷ Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del cinquecento : fra manierismo e controriforma*, 2, Bari 1961, 80-81.

entièrement son but et n'empêche pas les réalisations à venir. Essayant de comprendre pourquoi ce motif persiste, il faut rappeler l'attitude bien particulière de l'âge baroque envers la mort, à savoir, une vraie obsession à son égard.

Les squelettes et les écorchés illustrant les planches anatomiques ne montrent que rarement les tortures et les douleurs causées par elles ; ces morts-vivants sont en train de méditer dans les poses mélancoliques, ou bien ils se promènent dans les paysages afin de renforcer l'illusion de leur appartenance à la communauté des vivants ; ils sont représentés comme ivrognes ou séducteurs ; ici, ils sont drôles, là, ils aident à déchirer et à soulever la peau pour mieux montrer l'intérieur du corps (fig. 8) ; en faisant ceci, les femmes s'exhibent souvent sans aucune pudeur. Il semble que les écorchés ne soient pas conscients de leur état, qui ne devrait pas leur permettre de se comporter comme ils se comportent, car celui qui était en train de perdre son tégument, normalement ne faisait que crier *comme si on l'écorchait*. On peut donc conclure, que par leur attitude apotropaïque, ils cherchent à démontrer l'inanité définitive de la mort, et dire, que certains écorchés animés expriment non pas *memento mori*, mais plutôt *memento vivere*.³⁸

L'apathie générale à l'égard de la mort de l'époque est le résultat de la violence individuelle et collective des diverses guerres longues et pénibles, des épidémies et de la famine, des fléaux, donc, qui menacent tout le monde sans exception. Une poésie baroque chante : « ...un corps mangé de vers / descharné, desnervé, où les os découverts / depoulpez, desnouez, delaisent leur jointure / Icy l'une des mains tombe de pourriture / les yeux d'autre costé destournez à l'envers / se distillent en glaire, et les muscles divers / servent aux vers goulou d'ordinaire pasture / le ventre deschiré cornant de puanteur / infecte l'air voisin de mauvais senteur / et le né my-rongé difforme le visage ». Telles descriptions doivent résulter des observations quotidiennes : en 1778, un malfaiteur est pendu, et exposé aux regards de tout le monde pendant 18 mois et 26 jours avant qu'il ne tombe du gibet. Une chronique rapporte des parents qui, ayant vu les huit premiers nouveaux-nés morts en berceau, prient Dieu de leur donner le neuvième. L'Église console par les mots de saint Paul : « Chaque jour je suis à la mort » (1Co 15,31) ; et : « De même en effet que tous meurent en Adam, ainsi tous revivront dans le Christ » (1Co 15,22). Il faut donc désirer la mort d'après le modèle de notre Seigneur qui l'aimait pour nous. La vie est un combat sans espoir de victoire ; la mort est certaine, trompeuse, cruelle. Il faut croire et la méditer. Fin d'une attente de toute la vie, elle est l'assouvissement des désirs pieux, c'est pourquoi on l'appelle « mort douce ». Si on est assez zélé, si on s'y conforme, elle semblerait gentille et on pourrait se familiariser avec elle, qui est la couronne de tout notre être. Elle est le moment décisif pour l'éternité heureuse ou malheureuse et le dernier moment vécu devient une pompe publique.³⁹ C'est qu'au XVIII^e siècle, même la mort à la maison n'est pas intime ; elle est un événement commun auquel peut assister chaque

³⁸ Roger Caillos, *Au coeur de fantastique*, Paris 1965, 145-161.

³⁹ Michel Vovelle, *Mourir autrefois : attitudes collectives devant la mort aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris 1990, cit. : 15.

passant, les enfants inclus. Le rite est célébré par le mourant même, gisant sur son lit. S'il fait une erreur de protocole, il est averti par son entourage qu'il faut respecter les mœurs chrétiennes, et l'acte se déroule sans mouvement d'émotion excessif, dans le calme et la dignité.⁴⁰

En ce temps-là, la perception de la mort réunit plusieurs éléments : le fantastique de la fin du Moyen Âge qui se reflète dans l'iconographie des triomphes de la mort, des danses macabres, des transis ou des trois morts et des trois vifs ; l'intérêt renouvelé de l'humanisme pour le corps humain et sa dissection au nom du précepte socratique « Connais-toi toi-même »⁴¹ ; la démagogie jésuite ; et l'esthétique et la rhétorique pieuses de la contre-réforme, la pratique des extases incluse. L'importance de la personne morte est élevée par les tombeaux grandioses où celle-ci est menée en pompes funèbres. Dans de longs cortèges, les participants portent des tuniques aux squelettes peints, des capes et capuchons tout en noir ou en couleurs solennelles. Tout se déroule devant les yeux avides des spectateurs, placés sur les tribunes, construites pour l'occasion. Les corps sont placés dans de magnifiques catafalques et mausolées qui envahissent les églises.⁴² Le côté macabre de la mort baroque est accompagné du voyeurisme, de la morbidité, de l'érotisme ; et même du ridicule et de l'ironie, par exemple dans les scènes du squelette fossoyeur. Le théâtre et les extases multiplient les scènes d'amour, même nécrophiles. Les saintes et les saints meurent en extases orgasmiques. On commence à exposer les momies et à construire des architectures funéraires décorées à la manière des rocailles, mais avec des os.⁴³ À tout cela, il faut ajouter encore un thème pas moins important, celui de la mort apparente qui, connue depuis toujours, gagne, au XVIII^e siècle, les dimensions de la panique collective, n'envahissant pas seulement les gens du peuple mais aussi les docteurs qui renseignent dans les ouvrages aux plusieurs volumes qu'on peut éviter l'inhumation d'un vivant en attendant la putréfaction de son corps.⁴⁴

Après le Moyen Âge, l'écorchement des vivants en tant que condamnation n'est pratiqué en Europe Occidentale que très exceptionnellement. Mais ce fait, peut-être, stimule l'imagination encore plus, car il est souvent mentionné comme une pratique des peuples exotiques, dont certains menacent aussi l'Europe. En effet, il est attribué à la férocité des Turcs et des Perses ; on sait, par exemple, que la source d'inspiration de Titien pour son tableau de Marsyas pourrait être le dépouillement public du commandant de Famagouste par les Turcs en 1571.⁴⁵ D'autres informations, pas moins cruelles et sanglantes, et surtout très fréquentes, venaient des missionnaires espagnols, et rapportent des mœurs des

⁴⁰ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen-âge à nos jours*, Paris 1975, 23sq.

⁴¹ Kemp, Wallace, *ibid.*, 14.

⁴² André Chastel, « Le baroque et la mort » (1954) : *Fables, formes, figures*, 1, Paris 2000, 201-226.

⁴³ Ariès, *ibid.*, 47-50, 105-108.

⁴⁴ Lemire, *ibid.*

⁴⁵ Wyss, *ibid.*, 133-141.

tribus de l'Amérique du Sud qui pratiquent des écorchements rituels massifs. C'est pour le jour de fête du dieu Xipe, dont le nom signifie l'écorché, que les Mexicains dépeignaient tous les prisonniers de guerre – hommes, femmes et enfants. Les témoins estiment qu'il y avait plus de gens décédés dans les sacrifices que de mort naturelle. Ce sont avant tout les malades et les vieillards qui – parés de la peau enlevée tout entière d'une seule pièce – paraded pendant vingt jours comme des images vivantes de la divinité. L'idée que le changement de peau guérit et qu'il conserve la jeunesse, est « suggérée par l'observation de certains animaux, par exemple des serpents et des lézards, qui semblent se procurer une nouvelle jeunesse en muant, et qui apparaissent comme rafraîchis et rénovés dans leur nouvelle peau. »⁴⁶

De telles croyances et superstitions, appartenant en même temps aux sphères conscientes et inconscientes, sont étudiées aussi par la psychanalyse qui en développe le concept du Moi-peau. Celui-ci se manifeste comme représentation primaire et métaphorique du Moi psychique, étayé sur la sensorialité tactile du Moi corporel.⁴⁷ La peau est comme un sac qui contient le corps et en même temps un système de plusieurs organes des sens (toucher, pression, douleur, chaleur etc.) qui se développe chez un embryon quand il n'a que trois centimètres.⁴⁸ Elle est une interface qui marque la limite entre le dehors et le dedans et elle protège contre les stimuli externes qui peuvent s'inscrire sur elle comme des traces. Elle remplit aussi des fonctions biologiques, comme la respiration, la perspiration, la sécrétion etc. De même, elle est un lieu de communication des messages non-verbaux et d'établissement de relations. Et, finalement, elle est la zone érogène, qui, d'après Freud, « en certains endroits du corps, s'est différenciée en organes des sens et s'est transformée en muqueuse, autrement dit, la zone érogène par excellence. »⁴⁹ Et, ajoute-t-il plus tard : « Éros désire le toucher, car il aspire à l'unification, à la suppression des frontières spatiales entre le Moi et l'objet aimé ». ⁵⁰ C'est pourquoi le chatouillement et le grattage rythmiques sont considérés comme manifestations psycho sexuelles.⁵¹

La peau est donc l'enveloppe du corps, tout comme le Moi tend à envelopper l'appareil psychique. On trouve beaucoup d'expressions des idées du Moi dans le langage parlé, se référant à ces fonctions cutanées et révélant ainsi une interaction dialectique entre l'écorce et le noyau : « *Se faire crever ou trouver la peau ; Faire peau neuve* etc. » Dans le récit d'Ovide, Marsyas agonisant lance à Apollon le cri suivant :

⁴⁶ James George Frazer, *The Golden Bough : The Scapegoat* (1913). Trad. fr. *Le rameau d'or : le bouc émissaire*, Paris 1983, 598-602.

⁴⁷ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris 1995².

⁴⁸ Claudia Benthien, *Haut : Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Berlin 1999, 12.

⁴⁹ Sigmund Freud, « Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie » (1905). Trad. fr. « Trois essais sur la théorie sexuelle, » Paris 1989, 85.

⁵⁰ Sigmund Freud, *Hemmung, Symptom und Angst* (1926). Trad. fr. *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris 1978, 44-45.

⁵¹ J. Sadger, « Haut-, Schleimhaut- und Muskelerotik » : *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, 3, 1911, 525-556.

« *Quid me mihi detrahis?* Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ? », en soulignant deux fois le *Ego*. Être soi-même, c'est avoir une peau à soi ; être bien dans sa peau implique la conserver entière ; et, s'approprier de sa peau signifie triompher complètement d'un adversaire. C'est déjà dans *Le Banquet* qu'Alcibiade déclare que Socrate « a l'air du satyre Marsyas ». ⁵² Platon renvoie ainsi au rite de la purification consistant à dépouiller l'homme de sa laideur extérieure pour révéler la beauté de son Moi intérieur. ⁵³ Et c'est le Moi qui est formé dans les premières années de la vie, pendant lesquelles, dans un fantasme préconscient, la peau est constituée comme une interface commune appartenant tant au nouveau-né qu'à sa mère et symbolisant leur union symbiotique. La séparation de la mère et de l'enfant est figurée par l'arrachement de cette peau, et cette rupture, qui, si elle n'est pas suturée suffisamment, peut se manifester plus tard comme un fantasme du corps « écorché », qui sous-tend la conduite masochiste, fétichiste, sadique, ou narcissique, ou peut être sublimée dans les œuvres d'art. ⁵⁴

« *Michelangelo infinite volte fece anatomia, scorticando uomini* » écrivent ses biographes, Condivi et Vasari. En effet, il lui est attribuée, entre autre, une figure d'un écorché à l'anatomie exacte et d'une attitude très pathétique, qui se trouve dans l'Institut d'anatomie de Paris. ⁵⁵ Dans *Le jugement dernier* de Sixtine (1540-41), son Barthélemy tient dans sa main la peau qui gravite vers l'enfer ; on dit qu'elle a la forme d'un chien, serrant dans sa gueule la partie du visage aux traits de Michel-Ange lui-même. La scène révèle le drame intime de l'artiste et se rapporte à sa poésie, où il exprime son vœu qu'après sa mort, sa peau aille couvrir son bien-aimé Tommaso Cavalieri. ⁵⁶ L'artiste voit la peau comme le miroir de l'âme et il réfléchit sur la question qui intéresse plusieurs théologiens chrétiens, soit, sous quelle forme – c'est-à-dire, le corps entier ou mutilé – les martyrs vont-ils se présenter au juge suprême. ⁵⁷ Pendant toute sa vie, Michel-Ange est très intéressé par le mythe de Marsyas, ce qui se déduit aussi du rapport entre la figure de Barthélemy et celle du Christ apollinien dans la Sixtine. ⁵⁸

Si l'on revient à l'image de Mentziger *Saint Barthélemy et saint Éloi*, c'est la double nature de la peau qui s'y impose. Si la peau écorchée de Barthélemy était une peau souffrante, la nouvelle peau, obtenue apparemment par sa béatification, devient une peau sainte. En entrant au ciel, le saint pénètre un lieu où il est naturel ce qui n'est pas naturel

⁵² Platon, *Le banquet*, 215a-c. Trad. fr. Paris 1992, 77.

⁵³ Edgar Wind, *Pagan Mysteries in Renaissance* (1968). Trad. fr. *Mystères païens de la Renaissance*, Paris 1992, 185-190.

⁵⁴ Anzieu, *ibid.* 43-66.

⁵⁵ Karl Herzog, *Die Gestalt des Menschen in der Kunst und im Spiegel der Wissenschaft*, Darmstadt 1990, 119-122.

⁵⁶ Leo Steinberg, « The Line of Fate in Michelangelo's Painting » : *Critical Inquiry*, Spring 1980, 411-454.

⁵⁷ Shulamith Shahar, « The Old Body in Medieval Culture » : Sarah Kay, Miri Rubin (éds.), *Framing Medieval Bodies*, Manchester, New York 1994, 160-186.

⁵⁸ Robert S. Liebert, *Michelangelo: a Psychoanalytic Study of His Life and Images*, New Haven, Conn., London 1983, 343-360.

dans la nature. C'est là que son corps bienheureux est entier, un épiderme neuf, surnaturel, le recouvre ; tandis que la peau qu'il tient dans sa main, intacte elle aussi, rappelle son martyr.⁵⁹ La peau enlevée représente sa mort, tandis que la peau sur le corps la nie. La peau est le miroir de l'âme, et il est intéressant que la peau dans la main du saint soit presque entière : elle n'est percée que par deux trous à la place des yeux qui, eux aussi, symbolisent le miroir de l'âme. L'apparence du saint entier désavoue l'ordre naturel reconnu et interchangeable et signifie l'interruption de ce qui est acceptable par les lois habituelles, remplaçant le monde vrai par la fiction miraculeuse qui est dans le domaine exclusif des mystiques et des artistes.

La double peau de Barthélemy caractérise Metzinger aussi en tant que peintre cherchant à représenter ses figures comme réelles. Pour faire ainsi, pour dépeindre un corps nu dans toute sa plasticité qui lui donne la véracité mimétique, il faut regarder sous la peau, car ce sont les os, les nerfs et les muscles qui modèlent les contours du corps entier, couvert de peau. Il faut regarder dans un mort pour représenter un vivant vraisemblable. Si la compétition musicale apollinienne était la preuve de la victoire de l'humanité civilisée sur la barbarie, dans le christianisme, la situation est inversée : la vengeance des barbares sur celui qu'apporte la vraie foi est l'écorchement. Apollon établit la musique en tant qu'harmonie suprême contre les sons sauvages, tandis que Marsyas puni se métamorphose en source utile. Barthélemy – par la Parole d'un seul Dieu – convertit les polythéistes, et son châtement n'est donc définitif qu'en apparence, puisqu'il ressuscite tout comme le Christ, que les mystiques médiévaux ne comparent pas seulement à Apollon mais également à Marsyas.

Mais ce fantôme à double peau qui, aujourd'hui, suscite en nous le sentiment d'inquiétante étrangeté, *unheimlich*, semblait toujours bien réel à l'époque baroque – *heimlich* (secret) et *heimelig* (domestique) à la fois. L'écorché est tout aussi vivant que mort, il montre sa peau comme *memento*, en feignant ainsi la vie qui est la non-vie entre la vie et la mort, entre le sujet devenu objet. Peut-être l'image montre-t-elle déjà le surassement néoclassique du beau par le plus que beau, par le sublime héroïque ? Est-ce que sa vérité ne se trouve pas dans l'image cachée de la peau pliée en anamorphose, à la manière du crâne de Holbein ? Une des sources principales de l'iconographie chrétienne de l'époque, la *Légende dorée*, raconte la vitalité du saint : « Il fut d'abord crucifié, ensuite il fut descendu de la croix avant de mourir, et pour ajouter à ses tortures, il fut écorché, et en dernier lieu, il eut la tête tranchée »⁶⁰, et le même destin est rapporté par un calendrier arménien où l'apôtre a été tué par six hommes qui le flagellaient, après avoir survécu à la crucifixion et la décapitation.⁶¹ La peur collective de la mort apparente du

⁵⁹ Cf. Philipp Fehl, « Über das Schreckliche in der Kunst : 'Die Schindung des Marsyas' als Aufgabe » : *Apoll schindet Marsyas : über das Schreckliche in der Kunst*, München 1995, 49-91.

⁶⁰ Jacques de Voragine, *Legenda Aurea*. Trad. fr. *La légende dorée*, Paris 1967, 1, 129.

⁶¹ *Bartholomaeus venit in urbem Albag, ubi post alia tormenta cutis ei detracta est et non est mortuus, et postea S. apostolus Bartholomaeus in crucem actus est, nec in hoc cruciatu obiit; dein sex viri baculis nodosis eum percusserunt quo in tormento S. apostolus ex vita decessit ad Christum* : Lipsius, *ibid.*, 101-106.

XVIII^e siècle, mentionnée auparavant, contribue peut-être, elle aussi, au fait que Barthélemy soit représenté vif, ce qui est encore souligné par sa peau qui couvre son corps. Même si tardif par rapport au maniérisme originaire, l'art de Metzinger est qualifié comme maniériste. Ce sont précisément les écorchés représentés d'après les canons pervers maniéristes qui ne montrent aucune souffrance, plutôt une jouissance masochiste de l'état dans lequel ils se trouvent.⁶²

Dans tous les tableaux de Metzinger, on reconnaît les standards de l'iconographie et de l'exécution exigés sans aucun doute par les commanditaires. Le trait le plus distingué, mentionné par tous les auteurs comme exceptionnel et idiomatique de l'artiste, est sa manière de peindre des doigts longs aux jointures soulignées par un liséré sombre et la suggestivité de la gestuelle des mains.⁶³ Les rares données connues de sa vie sont considérées par les auteurs récents plus ou moins comme des inventions romantiques de l'historiographie du XIX^e siècle. Parmi elles, on trouve aussi l'anecdote racontant que, suite à une malformation, les doigts de sa main droite étaient collés et qu'il coinçait le pinceau entre deux d'entre eux.⁶⁴ Si on se souvient que l'arthrite de Rubens aurait été à l'origine des doigts robustes de ses figures, et que Léonard disait que le peintre aux doigts gros ne peignait que des figures aux doigts pareils, on pourrait reconsidérer l'anecdote sur Metzinger, écrite seulement 150 ans plus tard. Surtout parce que c'est précisément la peau (jointe dans ce cas) qui y est mentionnée, et que ce ne sont pratiquement que les deux tableaux de saint Barthélemy qui soient exceptionnels dans son œuvre ; le premier, par la cruauté exercée sur la peau, et le second par le doublement de la peau. Du fantasme originaire de la peau commune de la mère et de l'enfant dérivent deux fantasmes intervenant dans l'intégrité du Moi corporel et du Moi psychique : le fantasme masochiste et sadique par excellence est celui d'écorcher la peau, et le fantasme narcissique est celui de la redoubler.⁶⁵

« Goethe remarqua un jour combien on est susceptible pour son nom, on a grandi avec lui comme avec sa peau »⁶⁶ et dans la vie de Metzinger, il y a encore deux faits biographiques réels qui nous renvoient vers la psychobiographie. C'est que le nom de l'artiste, né en Lorraine, dérive de l'allemand *der Metzger* – boucher ou abatteur, et que le peintre, dont le prénom est Jean Valentin, est né avec son frère jumeau Jean Philippe dont toute trace se perd dans la documentation après sa naissance. Laissons de côté le fait que les évangiles synoptiques proposent le couple des apôtres Philippe et Barthélemy et rappelons que la peau représente le Moi et que la peau dépouillée est donc le double du Moi, son jumeau, bref, un *Alter Ego*. Et en plus, on sait que

⁶² Claude Gandelman, « L'expressionnisme et le motif de l'écorché vif » : *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1976, 3-4, 395-416.

⁶³ Anica Cevc, *Valentin Metzinger*, Ljubljana 2000, 39.

⁶⁴ Cevc, *ibid.* et aussi David Krašovec, *Valentin Metzinger (1699-1759): Lorenec na Kranjskem*, Ljubljana 2000, 164.

⁶⁵ Benthien, *ibid.*, *passim*.

⁶⁶ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1930⁸). Trad. fr. *L'interprétation des rêves*, Paris 1967, 184.

l'empreinte de la peau digitale est d'un caractère encore plus individuel que le nom et le prénom. En effet, elle est la seule trace authentique visible du Moi. C'est au-dessous de la peau que les anatomistes cherchent la Vérité de la vie et de la mort, et *l'Ovide moralisé* de 1497 commente : « Marsyas fut vaincu et Apollon l'écorcha : cela signifie qu'il lui extirpa ses erreurs et lui asséna la vérité ». ⁶⁷ Holman, *ibid.*

Pour Valéry, la peau est « ce qu'il y a de plus profond en l'homme ». Mais il dit aussi que : « la vérité est nue, mais sous le nu, il y a l'écorché. »

Jure Mikuž

*ISH- École des hautes études en sciences humaines
 Breg 12, 1000 Ljubljana, Slovénie
 e-mail: jure.mikuz@guest.arnes.si*

Figures:

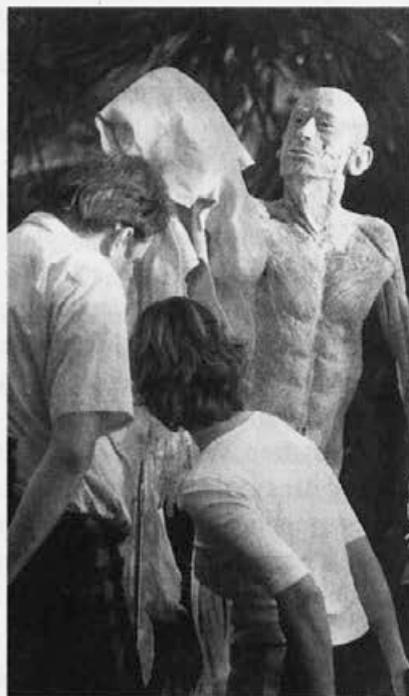


Figure 1: « Saint Barthélemy », de l'exposition Körperwelten.

⁶⁷ Holman, *ibid.*



Figure 2: Valentin Metzinger, *Le martyre de saint Barthélemy*, 1735-40, Žalostna gora près de Mokronog, église succursale.



Figure 3: Valentin Metzinger, *Saint Barthélemy et saint Éloi*, vers 1739, Kamnik, église paroissiale.



Figure 4: Melchior Meier, *Apollon comme medicus et Marsyas*, 1582, gravure.



Figure 5: Domenico Campagnola, la lettrine V, *Apollon et Marsyas*, 1543, gravure pour *De humani corporis fabrica*.



Figure 6: F. de Witt, *Anatomie de docteur Paaw à Leyde au XVIe siècle*, gravure d'après van Woudt.



Figure 7: Gérard David, *Le supplice du juge Sisamnès*, entre 1498-99.



Figure 8: Martin Johann Kremser Schmidt, *Le martyre de saint Barthélemy*, vers 1780, Vojnik, église paroissiale.



Figure 9: Giulio Bonasone, *Étude anatomique*, vers 1565.