



**HAL**  
open science

## **SECRET STORY ou Marat assassiné**

Carole Brandon

► **To cite this version:**

Carole Brandon. SECRET STORY ou Marat assassiné. LLSETI, Université Savoie Mont Blanc. Lettre A, Jacques-Louis David, La Mort de Marat, 1793, A, 2015, Collection 28, 978-2-919732-46-3. <hal-04969194>

**HAL Id: hal-04969194**

**<https://hal.science/hal-04969194v1>**

Submitted on 27 Feb 2025

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 CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

## **SECRET STORY ou MARAT ASSASSINÉ**

### **Carole Brandon**

*« le corps sous la peau est une usine surchauffée,  
et dehors,  
le malade brille,  
il luit,  
de tous ses pores,  
éclatés. »*

Antonin Artaud, Van Gogh le suicidé de la société, cité par Gilles Deleuze et Félix Guattari, Capitalisme et Schizophrénie, l'Anti-oedipe, éditions de Minuit, 1972-73, Paris, p.9

Avec Jean-Paul Marat en 1793, il n'était question que de bains, de peaux boursouflées et purulentes, d'odeurs et de couleurs... même le coup fatal dégoûlerait sur ses chairs déjà bien attaquées....

Or David peint Marat en cadavre blanc aux muscles visibles et arrondis, à la peau propre et lisse, en pleine lumière... seul le torse avec une petite entaille sous l'omoplate droite donne une zone plus sombre....un filet de sang à peine une écorchure. A l'image de la mise en scène avant ses funérailles de l'exposition de son corps déposé sur un piédestal, Marat s'érige en Christ avant sa mise au tombeau...

Cependant, toutes les lumières et les lignes de force partent en éventail autour de l'axe-tête... Il n'est pas encore couché, toute la composition gêne le basculement vers cet horizon terrestre final. L'organisation en quadrillage oblige notre regard à osciller sans arrêt de la blancheur lumineuse au noir total, suspendant le blackout. Contrairement à l'enterrement à Ornans de Gustave Courbet 1850, ce n'est pas le trou qui détermine finitude et point de vue, c'est une plume qui entaille le tableau en deux (la plaie mortelle ou le motif du meurtre ?).

Au sol au premier plan, trois objets de pouvoir : le couteau, la plume et la dédicace. La plume (encore chaude) tenue dans la main de Marat, sur la ligne verticale, partage le tableau dans un avant / après réversible. Arme, couteau ou flèche, cette plume blanche en Saint Esprit sans doute, symbolise le point de départ d'un jeu de miroir entre le peintre et son modèle.

A gauche l'homme, l'orateur, Marat ressemblant au Christ, et à droite le texte de Charlotte Corday : l'écrit, produit de son engagement (il s'exprime dans l'ami du peuple journal peu lu car nécessite une souscription mais engagé, virulent, violent) devient ici de manière inattendue, l'objet de sa perte... excellent orateur il a fait face à des milliers de personnes en public, et meurt par l'intrusion d'une étrangère dans son espace privé. Deleuze avec Guattari, dans Mille Plateaux s'intéressent au passage de la coupure à la fêlure de l'Être (chez Scott Fitzgerald notamment) : ligne, elle ruine et crée en même temps. Pour Deleuze, elle perturbe des éléments bien agencés (comme ici les objets dans la composition) pour en provoquer la fuite et l'événement, et comment l'un se nourrit de l'autre... la plume incise la surface, rompt la représentation, tue l'humain en retournant la réalité de l'homme politique, l'image picturale et l'engagement du peintre....

A gauche, la ligne verticale formée par un pli du drap, le bras droit de Marat, sa tête reposant sur un support (qui n'appartient semble-t-il pas à la baignoire, il est surélevé), se détache sur un fond noir profond...

Comme sur un damier, tous les objets justifiant cette peinture, parsèment le tableau en jeu binaire de noir et de blanc : les textes, l'encrier, la plume, les tissus, les écritures, les fonds... comme un écho à cette bande verticale, ils énoncent l'istoria ou l'événement deleuzien, exprimable mais incorporel.

Dans la blancheur de son linceul, reposé, le visage de Marat se découpe sur un noir si profond qu'il n'y a ni effets de matières, ni traces de pinceaux, il n'y a plus d'ombres, mais la nuit... l'esthétique de l'obscur né avec le Caravage et Rubens, inscrit la toile dans un héritage comme le personnage Marat pour la République. Le noir profond devient théâtre, mise en scène de l'image future de Marat, portée par cet éclairage artificiel à la postérité... il lisse l'image. Sans centre, sans bords. David annule les flux et les mouvements ondulatoires des corps. Dans la politique d'extrême gauche de ces deux protagonistes, Marat est un martyr, David un citoyen engagé, la peinture joue les doubles interchangeable, en miroir à facettes.

David peint son personnage comme une planche de bois, un mur, une peinture à étages horizontaux : il n'y a plus de corps pas de chairs, semble-t-il, il y a l'icône. Il tranche le format-portrait en coupes horizontales et coince le corps de Marat et sa baignoire entre le fond sombre et les objets posés sur une grille.

Mais surtout il aplatit le corps malgré ses effets de modelé, entre deux surfaces verticales, : le fond sombre agité et le billot de bois ; Marat a juste l'écart entre ses deux bras pour exister raconter son histoire terrestre, avant de devenir image-mémoire, intemporelle.

Les traces de pinceau sur ce billot de bois, renvoient aux coulures de sang et celles de peinture, confirmant ainsi l'engagement corporel et idéologique du peintre double de Marat. D'ailleurs, si à la même hauteur que le couteau et la plume, David signe sa toile comme une épitaphe amenée par le bras même de Marat, il affirme la rencontre du peintre et de l'homme politique, du rôle de l'artiste et de la peinture. Seul le tableau original porte l'inscription "à Marat David" ... bien qu'il ait fait exécuter d'autres copies dès 1794 dans son atelier, David atteste par sa signature l'authenticité de l'œuvre et celle de l'hommage.

Cette illusion du bois affirme bien l'espace de représentation, le rôle mimétique de la peinture... Cependant, il pose frontalement une planche, cercueil à venir certes, mais également l'envers du panneau de bois des peintres.

Au premier plan ici, ce faux bois crée un effet inverse à la mise en lumière de Marat à gauche : il nous amène à l'arrière du tableau, retourné.

Serions-nous à l'envers du tableau ? le lavis grossier sous la signature du peintre, symbolise le sang versé, absent dans la plaie, caché dans la baignoire. Le liquide migre sous l'image et nous force à traverser la grille, jusqu'au fond du tableau à droite. Ce fond est sombre encore, pourtant ici, s'agitent des brumes, des tâches, des frottements, des bruns... un grouillement de vie, où dans cette matière picturale se tapit le non-montrable :

le corps pourri, la chair boursoufflée et puante de Marat.

« En raison du combat avec l'extérieur, l'être organique est sur le point d'être en perdition ; il se dépouille de quelque chose en face de cet être inorganique. Ce que l'organisme a à surmonter, c'est donc le processus, qui est le sien propre, d'être impliqué avec l'extérieur. »<sup>1</sup>

Le tableau digère Marat. David peint effectivement en ce lieu, l'image à venir, l'avenir de la république.

Les effets de matières dans le fond noir du tableau, dans le triangle central de l'eau du bain rouge foncé et sur le billot de bois, annoncent les sécrétions métamorphosées en particularités picturales *"ou enfin leur donner une surface, un épiderme qui ne soit pas tout à fait transparent ; voilà tout ce que nous aurions à apprendre des artistes"*<sup>2</sup>. Le corps putréfié de Marat dans la réalité se mue en grouillement en tornade en ombre obscure de la peinture-matière : elle occupe les 2/3 du tableau ; elle nous entraîne entre l'enfer et le paradis dont Marat n'en est qu'un acteur mais une mémoire dans l'image à voir (qui serait de l'autre côté de ce tumulte finalement) image en devenir comme l'avenir des Montagnards ici dans la Révolution.

"La surface n'ouvre pas à l'affect mais au désaffect, qui permet l'évènement, "comme l'identité de la forme et du vide"<sup>3</sup>. La toile (le tissu) déborde en pores, grains, en mouvements circulaires : du noir profond à gauche suspendant le corps de Marat, l'oeil bascule dans les chairs de la peinture, par une lumière rasante, dévoilant les reliefs, un fourmillement monstrueux cachant un monde souterrain (un darkside?). Ce halo n'est plus un éclairage théâtralisé comme sur la gauche mais le reflet d'un hors-champ, une porte ouverte derrière nous, une ouverture.

Comme dans les Black-Form Paintings de Mark Rothko, le corps est là effectivement dans les oscillations de la surface, frémissements des profondeurs obscures. Il n'y a pas d'échappatoire, la peinture-matière laisse présager un devenir et un espace.

En effet, par les déchirures de la surface, comme les percées de Lucio Fontana, le corps idéalisé de Marat, marque et dessine le point de contact entre deux espaces : celui caché derrière le châssis et celui mis en lumière (espaces de la représentation).

"Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et "chair des choses"<sup>4</sup>, mais ce corps de Marat joue le rôle de pivot entre deux autres espaces (comme la plume). Il sépare les possibilités (images à venir) des impossibilités (le corps désagrégé) du visible : l'un comme l'autre se mélangent dans la matière picturale mais la chair des choses, l'image latente est sous la croûte. : "une "vision dévorante", par-delà le visuel, tel cet œil pictural intérieur qui donnerait la texture imaginaire du visible et réaliserait le passage du visible, selon Klee, repris par Merleau-Ponty. La Voyance - celle qui nous rend présent ce qui est absent - définit tout à la fois le lieu de l'art et l'accès à l'Être, le surgissement simultané d'une

---

<sup>1</sup> Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., § 365, p. 684

<sup>2</sup> Nietzsche, *Le Gai savoir*, Folio, p. 204

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Logique de sens*, éditions de Minuit, Paris, 1969, p161

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Collection Tel, Paris, 1964, p.175

esthétique et d'une "ontologie", fût-elle négative, fissurée, en déflagration. " Christine Buci-Clucksman, la folie du voir, éditions Galilée, Collection Débats, Paris, 2002, p.117

Lors de la radiographie du tableau de Bruxelles, les historiens ont découvert les traces d'une première version et d'une mise au carreau. David a eu besoin de trois mois pour montrer sa toile finie, aucune esquisse ou épreuve préparatoire n'ont été trouvées à ce jour, oui, le fond suinte ses secrets enfouis sous la surface et derrière la toile, mélangés aux sécrétions corporelles

Le corps de Marat devient archétype à l'image des personnages des toiles de Vermeer, contenant toutes les couches invisibles mais présentes (en latence) de la mémoire de l'image : fissure, rupture, coupure l'œuvre de David, comme accident dans le réel, chaque élément relie l'acte de peindre à la narration, à l'intime comme autant de traces corporelles inavouables.