

La peinture de Francis Bacon, au coeur et au-delà des contradictions

Camille Brasseur

Volume 52, numéro 1, printemps 2025

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1122518ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1122518ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brasseur, C. (2025). La peinture de Francis Bacon, au coeur et au-delà des contradictions. *Philosophiques*, 52(1), 109–126.
<https://doi.org/10.7202/1122518ar>

Résumé de l'article

Comment parler de peinture ? Cet article propose d'analyser la façon dont la peinture de Francis Bacon annonce le dépassement des oppositions qu'elle contient, entre peinture et littérature, abstrait et figuratif, sensation et langage. En confrontant cette oeuvre aux analyses qu'en fit Gilles Deleuze et aux prises de parole de Bacon lui-même, il s'agit de montrer la façon dont cette pratique artistique a dépassé le vocabulaire disponible à l'époque pour en parler, qui continue de faire jouer la sensation contre le langage, le système nerveux contre le cerveau. Il n'est pas question d'un divorce essentiel entre théorie et pratique, mais plutôt d'un décalage historiquement situé entre une pratique artistique et les discours qui lui sont contemporains.

© Camille Brasseur, 2025



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La peinture de Francis Bacon, au cœur et au-delà des contradictions

CAMILLE BRASSEUR

Université catholique de Louvain

RÉSUMÉ — Comment parler de peinture ? Cet article propose d'analyser la façon dont la peinture de Francis Bacon annonce le dépassement des oppositions qu'elle contient, entre peinture et littérature, abstrait et figuratif, sensation et langage. En confrontant cette œuvre aux analyses qu'en fit Gilles Deleuze et aux prises de parole de Bacon lui-même, il s'agit de montrer la façon dont cette pratique artistique a dépassé le vocabulaire disponible à l'époque pour en parler, qui continue de faire jouer la sensation contre le langage, le système nerveux contre le cerveau. Il n'est pas question d'un divorce essentiel entre théorie et pratique, mais plutôt d'un décalage historiquement situé entre une pratique artistique et les discours qui lui sont contemporains.

MOTS-CLÉS: Peinture, sensation et langage, dualisme, philosophie de l'art, phénoménologie, théorie et pratique, Gilles Deleuze, Francis Bacon, Henri Maldiney

ABSTRACT — How does one talk about painting ? This article analyzes how Francis Bacon's painting announces the overcoming of the oppositions it contains, between painting and literature, abstract and figurative, sensation and language. By comparing this work with Gilles Deleuze's analysis of it and Bacon's own words, the aim is to show how this artistic practice has gone beyond the vocabulary available at the time to talk about it, which continues to play sensation off against language, the nervous system against the brain. It's not a question of an essential divorce between theory and practice, but rather of a historically situated gap between an artistic practice and its contemporary discourses.

KEYWORDS: Painting, sensation and language, dualism, philosophy of art, phenomenology, theory and practice, Gilles Deleuze, Francis Bacon, Henri Maldiney

Introduction

« Je ne sais pas comment la forme peut être faite. [...] Le mouvement même de la peinture d'un contour à un autre m'a donné une image ressemblante de cette personne que j'essayais de peindre. Je me suis arrêté ; j'ai pensé un moment que je tenais quelque chose de beaucoup plus proche de ce que je recherchais. Alors, le lendemain, j'ai essayé de pousser plus avant et de rendre la chose encore plus poignante, encore plus proche — et j'ai perdu l'image complètement. Parce que avec une telle image vous marchez, en quelque sorte, sur la corde raide entre ce qu'on nomme "peinture figurative" et "abstraction". Elle viendra droit de l'abstraction, mais elle n'aura en vérité rien à voir avec elle. Il s'agit d'une

tentative pour que la figuration atteigne le système nerveux de manière plus violente et plus poignante¹. »

Francis Bacon n'entend pas illustrer la réalité. Dans ses toiles, les corps échappent, s'écoulent, se tordent et s'enlisent dans leur propre chair. Le choc que peuvent produire ces images, souvent empreint de malaise ou de violence, atteste de la volonté explicite du peintre de toucher le système nerveux, non le cerveau : ouvrir pour son public les valves de la sensation. À ce titre, Gilles Deleuze mobilisa en 1981 la phénoménologie d'Henri Maldiney pour analyser le travail de Bacon, dans un ouvrage qui fit date : *Francis Bacon. Logique de la sensation*². Ancrée dans le dualisme entre sensation et langage, la phénoménologie maldinéenne entend rendre ses lettres de noblesse à notre existence sensible dans laquelle, contrairement au prisme du langage et de la pensée, nous serions *avec* le monde et non *face* à lui, dans la distance représentative du sujet et de l'objet. L'écrivain et critique Michel Leiris décrit également la peinture de son ami en l'opposant à la logique et à l'idée abstraite, pour l'ancrer dans l'immédiateté d'une présence sensible associée à l'irrationnel³. Ces images semblent s'inscrire, pour Bacon lui-même, comme pour Deleuze ou Leiris, en opposition avec le domaine de la représentation et de la rationalité.

Or cette peinture peut être qualifiée à plus d'un titre de contradictoire — un « art de l'impossible », selon le titre de la première édition française des *Entretiens* entre le peintre et l'écrivain et critique David Sylvester⁴. C'est de ce caractère paradoxal dont il s'agira ici, qui semble indiquer un rapport à la « rationalité » qui ne soit pas uniquement d'exclusion. Bacon maintient *et* déjoue la logique illustrative ; ses images frappent le système nerveux par leur présence *réelle*, mais d'une réalité en tout point liée à leur caractère *artificiel* ; il ne veut transmettre aucun message, il vise à exclure toute narration de ses images mais imprègne sa pratique, ses toiles et sa conception de la peinture de nombreux textes littéraires⁵. Il détourne et remanie l'opposition de

1. David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, trad. M. Leiris, Écrire l'art (Paris : Flammarion, 2013), p. 18-19. Sauf mention explicite de David Sylvester, toutes les citations tirées de cet ouvrage sont des propos rapportés de Francis Bacon lui-même.

2. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, L'ordre philosophique (Paris : Éditions du Seuil, 2002). Ce texte fait suite au cours de Deleuze à l'Université Paris-VIII, de mars à juin 1981, paru en 2023 dans une édition préparée par David Lapoujade : Gilles Deleuze, *Sur la peinture*, Paradoxe (Paris : Éditions de Minuit, 2023).

3. Michel Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, Monographie (Paris : Hazan, 2015), p. 18 : « Par son intuition d'artiste et non par des voies logiques » ; Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 23 : « La sensation directe [...] primant ici sur l'idée » ; Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 26 : « faire intervenir l'irrationnel dans la confection et dans l'agencement de ses toiles, ce qui dans la mesure même où la logique est ainsi bousculée leur infuse un surcroît de vie. »

4. Francis Bacon, *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, trad. M. Leiris, Les sentiers de la création (Genève : Skira, 1976).

5. À tel point que le Centre Pompidou dédia à son lien à la littérature une exposition entière intitulée *Bacon en toutes lettres*, du 11 septembre 2019 au 20 janvier 2020, à Paris. Voir

l'abstrait au figuratif et de la peinture à la littérature, oppositions pourtant caractéristiques du contexte occidental d'après-guerre, où l'art abstrait et son formalisme s'imposent petit à petit comme une sorte d'aboutissement de la peinture. La forme se serait libérée du carcan de la figuration, la peinture, de celui de la littérature : « le divorce entre peinture et littérature apparaît [...] comme l'acte fondateur de la modernité picturale⁶. » Pour toucher le système nerveux, qu'il oppose au cerveau dans un cadre qui semble duel, Bacon manie ensemble des catégories qui dans ce même cadre s'opposent, produisant des images qui exposent les contradictions qu'elles contiennent, sans les résoudre. Il mobilise autant qu'il met à mal l'opposition entre sensation et représentation qui, si elle semble appelée par cette peinture, ne peut plus s'énoncer tranquillement. Les discours ont alors recours à des oxymores et propositions contradictoires — en témoignent la « logique irrationnelle, ou [...] logique de la sensation⁷ » travaillée par Deleuze, ainsi que la « technique de l'accident », « méthode illogique » par laquelle Bacon qualifie à maintes reprises son processus de création⁸. La posture discursive du peintre est elle-même paradoxale, lui qui déclare que « parler peinture est toujours futile, on ne fait jamais que tourner autour⁹ » et qui multiplie pourtant les prises de parole, comme en témoignent les *Entretiens* avec Sylvester, tirés de rencontres s'étalant sur plus de vingt ans¹⁰.

Depuis les ambivalences internes à cette peinture et la gêne des discours qui, effectivement, « ne font que tourner autour », semble se jouer pour la philosophie une reconfiguration plutôt qu'une exclusion de ce qu'on nomme « rationalité », passant par la reformulation d'un partage entre sensation et représentation qui se fissure, et dans les failles duquel se glisse la peinture dérangement de Francis Bacon.

1. Sensation et illustration : une théorie impossible

Bacon désire rompre avec l'illustration sans pour autant faire de la peinture « abstraite ». Comme il le souligne dès 1962 dans les *Entretiens*, la fonction documentaire de l'art est à présent endossée par la photographie¹¹. L'enjeu

Didier Ottinger (dir.), *Bacon catalogue exposition. Bacon en toutes lettres* (Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2019).

6. Didier Ottinger, « Bacon en toutes lettres », dans *Bacon catalogue exposition. Bacon en toutes lettres*, p. 17.

7. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 79.

8. Voir Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 22-23, 66-68, 128, 145.

9. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 121.

10. Les huit entretiens dont sont tirés ces textes eurent lieu entre 1962 et 1986. À noter que cet ouvrage ne consiste pas en une retranscription directe de ces discussions. Comme l'indique la note de l'éditeur, « ces entretiens sont un montage résultant des coupures et d'un réagencement de transcriptions d'enregistrements ». Voir Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 237. Ce ne sont pas les seuls entretiens donnés par Bacon. Voir Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Folio/Essais (Paris : Gallimard, 1996).

11. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 39.

de la peinture n'est donc plus de relater ni d'illustrer la réalité dans une recherche de conformité. Il se propose non pas d'illustrer une *chose réelle*, mais de faire voir, faire sentir *la réalité* de la chose¹². Rompre avec l'illustration ne consiste donc pas à couper tout lien avec le réel, et l'on peut parler selon Michel Leiris d'un « réalisme créateur¹³ » de Bacon. Si ses toiles ont un lien indéfectible avec le réel, c'est qu'il s'agit pour lui « d'être capable de dresser un piège au moyen duquel on pourra saisir le fait à son point le plus vivant¹⁴ ». Il refuse pour cela de constituer des formes en fonction des représentations désincarnées auxquelles les apparences se rapporteraient dans la sphère de l'esprit. Il place cette quête du *fait vivant* en opposition à la représentation. Saisir le mystère de l'apparence dans une image nécessiterait alors de rompre avec les modèles représentatifs et ainsi avec la logique illustrative. Il met cela en pratique dans une technique particulière : sans dessin préalable, il use du hasard, de l'accident en peinture. Il jette de la couleur, nettoie et frotte certaines parties de ses toiles avec des chiffons, se livre à des « marques involontaires¹⁵ » pour assister, sans la maîtriser, à l'émergence des formes. Ces « taches » sont là pour générer une image, ouvrir de nouvelles possibilités sensibles inaccessibles depuis la représentation, comme le montre sa description du processus de création de *Painting*, en 1946¹⁶ :

« J'essayais de faire un oiseau en train de se poser dans un champ. Et c'était peut-être lié en quelque manière avec les trois formes survenues auparavant, mais soudain les lignes que j'avais tracées me suggérèrent quelque chose de tout à fait différent et de cette suggestion a surgi le tableau. Je n'avais pas l'intention de faire ce tableau-là, je n'ai jamais pensé qu'il serait comme ça : c'était continuellement comme un accident montant sur la tête d'un autre¹⁷. »

À David Sylvester qui demande si le parapluie figurant sur *Painting* lui a été suggéré par la forme de l'oiseau, il répond : « Elle m'a suggéré soudain un débouché dans un domaine tout autre de la sensation. [...] Aussi, je ne pense pas que l'oiseau ait suggéré le parapluie ; il a suggéré d'un coup toute l'image¹⁸. » Une image où on ne retrouve ni champ ni oiseau, mais « qui fait penser à l'intérieur d'une boucherie¹⁹ » et où Deleuze retrouve des traces non figuratives de l'oiseau²⁰.

12. Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 22.

13. Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 24.

14. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 68.

15. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 67.

16. *Painting* (1946), Museum of Modern Art, New York, huile et pastels sur toile de lin, 197,8 x 132,1 cm.

17. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 18.

18. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*.

19. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*.

20. Voir Gilles Deleuze, *Sur la peinture*, p. 94 : « La viande descend des os, c'est la première connotation avec l'oiseau qui ouvre ses ailes. Deuxième connotation avec l'oiseau : la viande ruisselle sur le parapluie. Cette fois-ci, le parapluie c'est comme les ailes qui se ferment. Troisième

Le processus de création de Bacon est ancré dans ses propres sensations par cet usage de l'accident visant à couper la distance réflexive entre l'artiste et sa toile: « Quand vous travaillez, vous suivez vraiment cette espèce de nuage de sensations qui est en vous, mais vous ne savez pas ce que c'est au juste²¹. » L'illustration ferait au contraire intervenir une logique abstraite à laquelle soumettre les formes, qui aboutirait à l'expression, non de l'effet de la réalité dans le corps, mais de la façon dont cette réalité est comprise dans un prisme conceptuel, inscrite dans une narration du réel. Or Bacon n'a pas de message à transmettre, rien à *dire*: « Dès qu'une histoire s'élabore, l'ennui s'installe, l'histoire parle plus haut que la peinture²². » Ce qu'il a à *faire voir* dans ses toiles est un incommunicable en deçà et au-delà de la représentation²³, le *cri* et non l'*horreur*. En cela, il crée des images *réelles* plutôt que des images *du réel*, et il affirme un lien fondamental entre sensation et réalité ou « fait vivant », en les opposant à la rationalité: « Et voilà l'obsession: comment fabriquer cette chose de la manière la plus irrationnelle? ²⁴ » Le réel est compris comme ce qui touche directement notre système nerveux dans un rapport sans distance, à l'opposé du cerveau comme lieu de la rationalité qui marque une distance, un affaiblissement du sensible — ce que souligne également Michel Leiris:

« [Bacon] ne s'accommode pas de cette [...] distance de réflexion, soit celle qui est le propre d'un art que l'on ne saisira totalement que grâce à un certain travail de la pensée [...] [et dont l']action, loin d'opérer *en foudre*, ne le fait que de manière un tant soit peu différée, après un cheminement qui évidemment en affaiblit l'impact alors même qu'il en accroîtrait la résonance²⁵. »

Ces dichotomies entre système nerveux et cerveau, fait vivant et illustration, rationnel et irrationnel se retrouvent chez Bacon, Leiris et dans l'ouvrage de Deleuze qui reprend Maldiney²⁶. La sensation y est en effet

connotation: seul le bas du visage de la figure est visible. Une étrange bouche tombante et dentelée, comme un bec dentelé. En d'autres termes, l'oiseau est complètement dispersé dans l'ensemble ou dans la série au point qu'il n'existe plus du tout figurativement. » Voir aussi Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 146-148.

21. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 173-174.

22. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 32.

23. Catherine Howe, « Transgressions textuelles. L'héritage français de Francis Bacon », dans *Bacon catalogue exposition. Bacon en toutes lettres*, p. 195.

24. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 38.

25. Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 17.

26. Nous parlons ici du dualisme entre sensation et langage, les catégories maldiniennes étant celles du *pathique* et du *gnosique*. Voir Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Œuvres philosophiques (Paris: Éditions du Cerf, 2012). À noter que la question de la sensation qui chapeaute l'ouvrage de Deleuze ainsi que la référence à Maldiney sont en revanche très marginales dans son cours datant de la même année. Le travail d'édition mené par David Lapoujade montre que, sans le mentionner explicitement la grande majorité du temps, « Deleuze se réfère abondamment [à *Regard Parole Espace*] durant toute la série des cours consacrés à la peinture. [...] Amis de longue date, Deleuze et Maldiney se sont rencontrés en 1964 lorsque Deleuze obtint

présentée comme n'admettant pas de distance, selon un rapport « préconceptuel » au monde où il n'y aurait *pas encore* de sujet ni d'objet :

« La sensation a une face tournée vers le sujet [...] et une face tournée vers l'objet [...]. Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre²⁷. »

Pourtant, malgré ce cadre duel où l'acte pictural se place du côté sensible à l'exclusion d'un intelligible désincarné, la rupture avec la logique illustrative et narrative n'empêche pas Bacon de produire des « Figures », auxquelles Deleuze attribue la majuscule. Or, pour cela, quelque chose de l'illustration entre tout de même en jeu : on reconnaît effectivement le corps dans l'image. Bacon essaye donc de produire une image sans distance, qui capturerait le fait *vivant* pour toucher le système nerveux, mais sans renoncer complètement à la figuration. Deleuze reprend la distinction de Lyotard entre le figural et le figuratif pour caractériser les Figures de Bacon, toujours dans le cadre duel entre sensible et représentation, système nerveux et cerveau :

« La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. Tandis que la Forme abstraite s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire du cerveau, plus proche de l'os. [...] La forme rapportée à la sensation (Figure), c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter (figuration)²⁸. »

Dans le sillage d'Henri Maldiney, Deleuze pointe deux voies pour se soustraire à la figuration, deux manières d'appréhender le « chaos non figuratif²⁹ » de la sensation face auquel se trouve l'artiste. L'abstraction, d'abord, viserait à dépasser le figuratif et ainsi la représentation dans une prise de distance avec la réalité sensible. Pour reprendre les termes de Maldiney, la loi de l'abstraction, arrachant les choses à la contingence, « est celle d'un monde structural affranchi de l'accidentel et de l'événement. L'homme de l'abstraction construit un autre monde dont la claire nécessité assume en chaque être singulier la loi de sa forme, qui est celle aussi de son essence, et le met à l'abri des surprises insidieuses de l'angoisse³⁰ ». La voie de l'art abstrait « réduit au minimum l'abîme ou le chaos, et aussi le manuel : elle nous propose un ascétisme, un salut spirituel. [...] Les formes abstraites appartiennent à un espace purement optique³¹ ». L'autre voie est celle de l'art

une charge d'enseignement à l'Université de Lyon (jusqu'en 1969). » — Deleuze, *Sur la peinture*, p. 25, note 10.

27. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 39.

28. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 39-40.

29. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 96.

30. Maldiney, *Art et existence, Esthétique* (Paris : Klincksieck, 2017), p. 99.

31. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 96-97.

informel ou expressionnisme abstrait, qui entendrait affirmer le règne autonome de l'art d'une autre façon : « Cette fois l'abîme ou le chaos se déploient au maximum. [...] La géométrie optique s'effondre au profit d'une ligne manuelle, exclusivement manuelle. L'œil a peine à suivre³². »

Bacon transcende cette opposition entre fuite du chaos ou chaos absolu, puisqu'il crée tout de même des Figures. La clé de voûte de la Figure consiste en une déformation : « rendre la chose dissemblable quoique miraculeusement semblable [...] transformer le motif très radicalement afin de le faire plus semblable à lui-même³³ ». Cette déformation vient du *diagramme*³⁴ directement issu de la technique de l'accident du peintre : « l'ensemble opératoire des traits et des taches, des lignes et des zones [...] un chaos, une catastrophe, *mais aussi* un germe d'ordre ou de rythme³⁵. » « Et l'on voit à l'intérieur de ce diagramme les possibilités de faits de toutes sortes s'implanter³⁶. » Si l'on reprend l'analyse de *Painting* de 1946 (l'oiseau devenu étal de boucher), c'est le diagramme qui, pour Deleuze, défait la représentation de l'oiseau et d'où peut émerger la Figure. « Le diagramme-accident a brouillé la forme figurative intentionnelle, l'oiseau : il impose des taches et traits informels, qui fonctionnent seulement comme des traits d'oisillette, d'animalité. Et ce sont ces traits non figuratifs dont, comme d'une flaque, sort l'ensemble d'arrivée³⁷. » Ainsi, le primat est-il accordé par le peintre et le philosophe au domaine sensible par opposition à la représentation. Depuis les marques irrationnelles chaotiques et par une modulation de la couleur, le diagramme ouvre des possibilités de faits picturaux d'où émerge comme par accident une Figure, selon un ordre distinct de la représentation. La Figure comme chair, viande, corps s'écoulant et s'étirant à travers le miroir, l'ombre ou le trou du lavabo ne représente ainsi aucune sensation, elle les incarne. Bacon transcenderait donc les limites du figuratif, ce qui lui permettrait d'instaurer du réel plutôt que de l'illustrer. Ces toiles produiraient un choc dont le sens « ne renvoie pas à quelque chose de "sensationnel" (ce qui est représenté), mais dépend de la sensation, c'est-à-dire des lignes et des couleurs³⁸ ».

Si Deleuze reconnaît le maintien d'une figuration « primaire » chez Bacon, ce n'est pas ce qui l'intéresse³⁹. Mais cela ne peut annuler la présence

32. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 98.

33. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 151-152.

34. La *logique de la sensation* de Deleuze est en fait celle du diagramme, terme qu'il reprend à Bacon et dont il fait le concept central de son cours *Sur la peinture* : « Je vous avais dit que mon but était double ; c'était bien de parler de peinture mais [aussi] d'ébaucher une espèce de théorie du diagramme. » — Deleuze, *Sur la peinture*, p. 163.

35. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 95. Nous soulignons.

36. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 69.

37. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 148.

38. « Gilles Deleuze répond aux questions d'Hervé Guibert », *Le Monde*, 3 décembre 1981, dans *Bacon catalogue exposition. Bacon en toutes lettres*, p. 233.

39. Voir Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 91-92 : « Ce premier figuratif, on ne peut pas l'éliminer complètement, on en conserve toujours quelque chose. Mais il y a un

nécessaire d'éléments illustratifs, figuratifs au sens premier. Ces détails s'adresseront au cerveau pour le prendre à défaut : on reconnaît sans comprendre pourquoi ni comment un visage ou un corps, qui se tord dans le mélange des couleurs. « Vous ne saurez pas du tout [...] comment l'image est faite. Et c'est pourquoi d'une certaine façon cela tracasse beaucoup, parce qu'il s'agit vraiment d'un complet accident⁴⁰. » Ce qui « tracasse » dépend donc d'une mobilisation du cerveau, pris au dépourvu par cette Figure qui ne correspond pas à la représentation par laquelle, pourtant, il la reconnaît. Les Figures de Bacon se soustraient ainsi aux représentations qu'elles invoquent, l'image renvoie le cerveau au système nerveux. L'étrangeté des Figures est accentuée par le contraste avec l'espace où elles se situent, fait d'aplats de couleurs vives, de cadres et d'éléments figuratifs : un cadre de lit, une porte, une petite ampoule, une clé dans une serrure, un paquet de cigarettes. Ces détails figuratifs ne s'adressent pas au système nerveux du public, mais bien à son cerveau. Ils nous *font voir* le corps devenant viande dans le mélange de couleurs rosâtres. La déformation qui donne naissance à la Figure est d'autant plus flagrante et angoissante que la possibilité d'une figuration primaire, représentative, est maintenue à ses côtés.

Le cadre duel opposant le sensible à l'intelligible, l'irrationnel de l'accident au rationnel de la logique illustrative, ne permet donc pas de placer les images de Bacon d'un côté de l'opposition à l'exclusion de l'autre ; il s'énonce et s'annule en même temps. Pour capter le fait vivant sensible, la peinture se soustrait à une logique illustrative qu'elle doit d'abord mobiliser. *L'irrationalité* en question n'existe pas en soi, mais bien « au point de vue illustration⁴¹ », qui définit ici la rationalité comme correspondance de l'apparence à une représentation désincarnée. Bacon énonce cette internalisation des deux pôles de l'opposition dans la Figure⁴², qui fait d'elle une forme contradictoire à laquelle ne peut répondre qu'une théorie *impossible* :

« Quand nous avons parlé de faire de quelque chose une apparence qui ne soit pas une illustration, j'ai exagéré à ce sujet. Même si l'on veut en principe que l'image soit faite de marques irrationnelles, l'illustration doit forcément intervenir pour faire certaines parties de la tête et du visage, qu'on ne peut omettre, parce que alors ce serait simplement faire une composition abstraite. Je crois que ce dont j'ai parlé très souvent était peut-être une théorie propre à moi, qu'il est impossible de réaliser. Bien entendu, on met des choses telles que des oreilles et des yeux. Mais on aimerait alors les mettre de façon aussi irrationnelle que possible. Et la seule raison de cette irrationalité, c'est que, si elle aboutit, elle

second figuratif : celui que le peintre obtient, cette fois comme résultat de la Figure, comme effet de l'acte pictural. »

40. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 18.

41. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*.

42. Voir Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 91 : « Nous pouvons dire maintenant que l'opposition de la Figure au figuratif se fait dans un rapport *intérieur* très complexe, et pourtant n'est pas pratiquement compromise ni même atténuée par ce rapport. »

transmet la puissance de l'image beaucoup plus fortement que si l'on s'était contenté d'illustrer l'apparence [...] Mais je suis tout prêt à admettre que c'est une théorie vraiment extrême et impossible que la mienne⁴³. »

La parole de Bacon admet sa propre impossibilité au nom d'une contradiction théorique dans laquelle sa peinture s'installe, dont il fait le point de départ et le point d'aboutissement de l'image. Il met *en œuvre* une contradiction qui se loge dans les catégories portées par les termes qu'il emploie, et qui vient imprégner toute sa peinture. « Néanmoins il est manifestement d'une grande importance pour vous de penser *en ces termes* », lui fait remarquer Sylvester. « Absolument. C'est une des raisons pour lesquelles je continue à peindre, car ça me hante tellement...⁴⁴ »

L'effet de malaise produit sur le système nerveux tient alors à la tension entre les deux pôles d'une dichotomie qui, plutôt que *dépassée* vers le pur sensible, est rendue visible des deux côtés en même temps. Le rapport impossible de la peinture de Bacon à l'illustration permet d'appréhender la mise en œuvre du dualisme entre les catégories sensible et intelligible dans une image ancrée dans deux termes contraires, dont la nomination devient « impossible » et « extrême » et la signification, angoissante.

2. Figure et présence : un fait pictural réel et artificiel

L'adresse paradoxale au système nerveux s'ancre dans la volonté de Bacon de créer une image réelle en captant le *fait vivant*, de sorte qu'elle produise un effet sur le public, le « renvoie plus violemment à la vie⁴⁵ ». La déformation qu'il fait subir aux faits s'opère dans un mouvement de décalage par rapport à l'apparence, qui permet à l'image de détourner l'ordre de la représentation pour ouvrir elle-même de nouvelles possibilités sensibles :

« Disposant de ces merveilleux moyens mécaniques d'enregistrer un fait, que peut-on faire sinon aller à quelque chose de beaucoup plus extrême et enregistrer le fait, non pas comme simple fait, mais à de nombreux niveaux, où l'on ouvre les domaines sensibles qui conduisent à une perception plus profonde de la réalité de l'image, où l'on essaie de faire une construction grâce à laquelle cette chose sera saisie crue et vive, puis laissée là, et "la voilà !" ⁴⁶ »

La réalité de l'image et l'effet qu'elle peut ainsi produire conduisent Michel Leiris comme Deleuze à parler de la *présence* des œuvres de Bacon. Cette présence se cristallise dans la Figure, que Deleuze associe cette fois au corps sans organes d'Artaud. Transcendant les limites de la représentation, du symbolique et du systématique, ces corps qui tombent, s'écoulent et se tordent donnent à l'image sa présence et sa réalité. S'opposant à l'organisme

43. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 151.

44. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*. Nous soulignons.

45. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 166.

46. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 82.

comme organisation des organes, le corps sans organes est corps vivant, irréductible au système que constitue l'organisme. *Ce fait intensif du corps* se retrouverait dans les Figures de Bacon et renverrait à la sensation dans sa réalité également intensive, non qualifiée. Autrement dit, la Figure incarne le corps en ce qu'il ne peut être canalisé par aucune organisation, aucun système, aucune logique rationnelle⁴⁷. Si Deleuze parle alors de présence, c'est que la puissance vitale du corps sans organes n'est jamais annihilée par l'organisme ou la représentation. Elle est présente, insiste: «insistance du sourire au-delà du visage et sous le visage. Insistance d'un cri qui subsiste à la bouche, insistance d'un corps qui subsiste à l'organisme [...] Partout une présence agit directement sur le système nerveux, et rend impossible la mise en place ou à distance d'une représentation⁴⁸». Ainsi une présence se dégage-t-elle des Figures de Bacon et participe de leur réalité: une insistance du fait intensif du corps et de la sensation, malgré la persistance de ce qui n'apparaît qu'en tant que «contraintes» représentatives.

Les toiles de Bacon seraient vivantes et présentes en raison du mouvement qui les habite et du rythme qu'il constitue. Pour Deleuze, ce mouvement est double: il part du fond et ses aplats de couleurs vives vers la forme que constitue la Figure, dans un mouvement d'isolement de la Figure par l'aplat qui s'enroule autour du contour et enferme la forme; mais il va aussi de la Figure vers le fond, le corps s'échappant dans une coulée allant rejoindre l'aplat pour s'y dissoudre⁴⁹. Pour reprendre les termes de Maldiney, le rythme ainsi créé est celui d'une diastole-systole, expansion et contraction de la Figure qui la fait apparaître comme une forme *en formation*, *Gestaltung* et non *Gestalt*, qui ex-iste au sens fort, au-delà d'elle-même donc jamais en «délit d'être⁵⁰». Les toiles de Bacon seraient donc empreintes de présence, car en elles se joue l'apparaître rythmique d'une forme jamais figée, en devenir et pourtant déjà là. Elle est une présence «dont le propre est d'être *prae-sens*: à l'avant de soi, en soi plus avant⁵¹». L'apparaître des formes de Bacon est en cela rythmique et les rend présentes, d'autant que leur rapport au fond s'accorde avec ce que Maldiney nomme le cercle de la forme⁵²: la forme apparaît dans l'espace qu'elle implique et institue elle-même, et qui n'existe qu'au jour de son apparition. L'aplat doit s'inscrire dans un mouvement

47. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 46-49.

48. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 53.

49. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 21-26.

50. Maldiney, *Art et existence*, p. 45.

51. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Krisis (Grenoble: Jérôme Million, 1991), p. 117.

52. Voir Maldiney, «Qu'est-ce qu'une forme?», *Art et existence*, p. 49-54. On retrouve également cette idée chez Michel Leiris: «Comme si cette présence qui constitue la vie même du tableau n'était autre que le présent de la figure en train de se composer dans notre esprit de spectateur à partir des données brutes de la perception.» Voir Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 20.

d'enfermement et d'isolement de la Figure sans lequel on ne pourrait la discerner du fond, et la Figure en apparaissant fait exister l'aplat dans le mouvement par lequel elle le rejoint et brise la ligne du contour. La réalité de l'image implique donc une présence, *prae-sens* et insistance qui, quant au rythme comme au fait intensif du corps, transcende les possibles de la représentation.

Bacon atteint une telle présence, réalité des Figures, par des techniques picturales. Il recrée du réel au moyen d'artifices techniques visibles qui lui permettent de tendre à cette figuration seconde, figurale, qui transcende la figuration primaire représentative qualifiée de « rationnelle ».

Notons tout d'abord son usage fréquent du triptyque qui rend possible la mise en scène de plusieurs Figures séparées par les panneaux, ce qui lui évite de tomber dans la narration : « Je pense que, du moment qu'il s'agit de plusieurs figures, on arrive tout de suite à l'aspect anecdote des relations entre les figures. Cela met tout de suite en marche une espèce de narration. J'espère toujours être capable de faire un grand nombre de figures sans raconter une histoire⁵³. » Chaque panneau du triptyque contient une Figure, qui n'est pas reliée aux autres par des rapports narratifs, des interactions compréhensibles et identifiables, mais par un fait commun qui, pour Deleuze, s'articule autour de la fonction-témoin⁵⁴ : « Le témoin indique seulement une constante, une mesure ou cadence, par rapport à laquelle on estime une variation⁵⁵ ». Le triptyque serait donc organisé autour d'une variation de rythme par rapport à la figure-témoin : une Figure associée à un rythme actif, à une variation croissante, à une amplification, et une autre à un rythme passif, une variation décroissante. Dans la Figure-témoin, généralement placée dans le panneau central, « le rythme cesserait d'être attaché à une Figure et d'en dépendre : *c'est le rythme qui deviendrait lui-même Figure, qui constituerait la Figure*⁵⁶ ». Ainsi, l'organisation des triptyques de Bacon renverrait au rythme, caractéristique de la forme en formation. Le fait commun des Figures dans le triptyque est leur caractère rythmique, et les procédés techniques d'horizontalité et de verticalité mis en œuvre pour aboutir à ces images brisent les règles de la logique rationnelle.

53. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 79.

54. Notons ici la complexité du témoin en question. Car si les triptyques de Bacon mettent en scène des témoins au sens classique, des voyeurs (comme on peut le voir par exemple dans le triptyque *Crucifixion* — 1965, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich — sur le panneau de droite). Il s'agit là d'un témoin figuratif et non figural. La fonction-témoin se déplace de ce témoin figuratif au témoin figural qui n'est plus celui qui voit mais celui qui *est vu*, souvent incarné par une Figure horizontale (comme dans le panneau central du triptyque *Trois études pour une crucifixion*, 1962, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York) marquée par un reste d'activité ou de passivité.

55. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 69.

56. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 70.

« Les lois du triptyque [...] font partie de cette logique irrationnelle, ou de cette logique de la sensation que constitue la peinture. Elles ne sont ni simples ni volontaires. Elles ne se confondent pas avec un ordre de succession de gauche à droite. Elles n'assignent pas au centre un rôle univoque⁵⁷. »

Les triptyques permettent ainsi de rompre la logique de la représentation à partir du procédé artificiel de séparation des Figures dans les différents panneaux et de réunion de ces mêmes Figures dans un rythme.

Bacon utilise également des cadres, lignes transversales qui encerclent les Figures et construisent un espace de perspective faussée, comme « une boîte de perspective qui aurait perdu son caractère central, un système unitaire privé de sa dimension absolue et représenté selon un point de vue que la norme jugerait inadmissible⁵⁸ ». Ces cadres isolent la Figure, ils l'extraient de tout contexte et de toute narration, « juste pour la voir mieux⁵⁹ ». Citons également les flèches rouges présentes dans de nombreuses toiles, qui mettent l'accent sur tel ou tel endroit, telle ou telle forme et insèrent explicitement un *faire-voir* dans le *vu* en s'adressant directement au public. Ou les traits verticaux semblant figurer des tentures à l'avant-plan⁶⁰, qui s'éloignent de la fonction originelle de l'objet en question (ici la tenture) pour constituer finalement des gestes purs, indépendants de la fonction première qu'ils étaient censés incarner. Ces traits voilant les corps ne sont plus seulement verticaux, mais sont pris dans le mouvement du geste qui les fait apparaître, et prennent ainsi des directions multiples, brisant la verticalité de l'objet « tenture ».

« [Les traits de la tenture] constituent ici comme une sorte de pluie colorée qui voile et délave les apparences du corps, jusqu'à le marquer d'une cicatrice, souvenir de l'existence et du parcours tragique qui a transformé cette existence en image⁶¹. »

La cicatrice dont parle l'historien de l'art Luigi Ficacci, trace du passage à l'image, rend possible une subversion subtile des règles formelles : Bacon ne les annihile pas, elles sont toujours présentes, comme une absurdité qui persiste et que le geste subvertit pour atteindre l'image réelle. Et le fait même qu'elles subsistent est nécessaire à l'apparition des formes.

Ainsi, ce sont des procédés techniques qui permettent à Bacon de subvertir les normes de la représentation et d'atteindre une image réelle, qui renvoie à la vie. Elles existent au sens fort, « on pourrait dire à leur propos

57. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 79-80.

58. Luigi Ficacci, *Francis Bacon. Sous la surface des choses*, trad. D. Reviller (Cologne : Taschen, 2005), p. 39.

59. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 33.

60. Voir par exemple les toiles suivantes : *Sans titre (nu recroquevillé)*, 1950-1951, The Estate of Francis Bacon, Londres ; *Étude d'après Vélasquez*, 1950, The Estate of Francis Bacon, Londres.

61. Ficacci, *Francis Bacon. Sous la surface des choses*, p. 38.

que c'est comme si on y était, voire qu'on y est⁶² ». Michel Leiris, par ces termes, renvoie à l'évidence sensible que l'on retrouve telle quelle dans la phénoménologie de Maldiney : « Il y a et j'y suis⁶³. » Mais la réalité de l'image est en tout point suspendue à son caractère visiblement artificiel : sa présence est *créée*, s'inscrit dans une pratique technique. L'irrationnel, le chaos des sensations n'est pas seul, auquel cas il ne pourrait conduire à l'apparition d'une Figure. « Je veux une image très ordonnée, mais je veux qu'elle se produise par chance⁶⁴. » Le piège que Bacon tend pour capter le fait vivant se joue dans les couleurs, les lignes, les textures. La réalité de ses images est artificielle, et cette contradiction témoigne à nouveau de sa capacité à créer, à partir d'une opposition, une image ouvertement paradoxale.

« Van Gogh parle de la nécessité de faire subir à la réalité des changements qui seront des mensonges plus vrais que la vérité littérale. C'est le seul moyen possible pour le peintre de restituer l'intensité de la réalité qu'il essaye de capter. Je crois qu'en art la réalité est quelque chose de profondément artificiel et qu'elle doit être recréée. Autrement, cela ne rend que l'illustration d'une chose, illustration de très seconde main⁶⁵. »

Ce qui est réel, ici, c'est le fait pictural, l'image que le peintre fait apparaître artificiellement par des moyens techniques, tout en assistant à son apparition par sa « méthode irrationnelle » de l'accident en peinture. Les toiles de Bacon sont des artifices réels, réalités artificielles. Ce qui lui permet de jouer sur les dichotomies et les impossibles, de créer des Figures non illustratives, des images réelles et artificielles n'est autre qu'une pratique, pas un discours.

3. Acte pictural : expositions des contradictions et tremblement des catégories

La peinture de Bacon est donc contradictoire, figurale parce qu'aussi figurative, réelle dans et par ses artifices, elle s'adresse au cerveau pour prendre à défaut la représentation et toucher le système nerveux. Bacon ne résout pas ces contradictions mais agit à partir d'elles et en elles pour créer des images. Il s'y plonge dans une pratique qui aboutit à un surgissement poétique et poïétique : « L'essentiel du diagramme, c'est qu'il est fait pour que quelque chose en *sorte*, et il rate si rien n'en sort⁶⁶. » S'il affirme l'impossibilité de sa propre théorie de l'image, il reste qu'il parvient à la mettre en œuvre dans sa pratique picturale. Les titres de ses tableaux font d'ailleurs référence à la peinture comme sujet à part entière de ses toiles : « études », « triptyque », « personnage », « peinture », autant de noms qui renvoient à l'acte pictural comme véritable sujet du tableau. Le « sujet » de la représentation (un pape,

62. Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 15.

63. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 207.

64. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 69.

65. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 202.

66. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 149.

par exemple) n'a plus qu'une importance marginale, comme point de départ du geste pictural. Il sert à ouvrir des domaines sensibles et non à raconter une histoire. Même dans les triptyques consacrés à la crucifixion, ce sujet est détaché de son histoire culturelle et cultuelle et vaut comme outil, afin d'ouvrir des valves sensibles telles que la douleur née du corps qui se tord et se change en viande, exposé comme sur un étal de boucher. Travailler consiste à ouvrir des *possibilités de faits*. « L'excitation et les possibilités se trouvent dans le travail en cours⁶⁷ », de sorte qu'en laissant le plus de place possible au hasard, la peinture qu'il voit d'avance dans son esprit « est transformée *du fait même qu'il y ait peinture*⁶⁸ ». La pratique de Bacon, qui laisse ouvert le jeu des contradictions, lui permet d'aller au-dedans plutôt qu'au-devant des impossibilités théoriques dans lesquelles elle est ancrée. À nouveau, il ne veut rien dire, il *fait*, et l'acte pictural semble transcender les discours dans lesquels il est pris et qui le rendent (im)possible. Bacon subvertit la raison dans et par une pratique tout aussi paradoxale que le fait pictural auquel elle aboutit, mobilisant accident *et* sens critique, hasard *et* contrôle, travail conscient *et* inconscient.

Se tenir dans la sensation *et* dans la représentation constitue un paradoxe pour la phénoménologie maldinéenne, reprise ici par Deleuze, qui considère que la sphère gnosique du langage et de la pensée perd le pur sensible dans la distance représentative. Pourtant, Bacon le fait. Serait-il donc illégitime d'analyser ces toiles à l'aune d'un paradigme qu'elles récusent ? Comment Deleuze peut-il ainsi construire autre chose qu'une interprétation qui irait à l'encontre même des objets dont elle prétend parler ? La question n'est pas de percer le mystère esthétique de la déformation des corps dans une théorie, mais bien de savoir en quels termes il est possible d'écrire sur une pratique qui est déjà au-delà des paradigmes théoriques qu'elle-même mobilise. Car le choix de la phénoménologie maldinéenne comme cadre d'analyse n'est pas arbitraire, c'est Bacon lui-même qui met Deleuze sur cette voie, dans ses toiles et peut-être encore davantage dans ses prises de parole. Autrement dit, ce n'est pas seulement le dualisme phénoménologique, mais le discours de Bacon lui-même, qui est dépassé par sa pratique. Là où il ne s'agit pas de contredire un dualisme théorique dans une pratique, c'est qu'ici les catégories duelles mobilisées dans les discours le sont aussi dans la peinture qui y trouve sa source.

Cette pratique picturale semble dépasser ses propres postulats, et c'est pourquoi la nomination de cet « art impossible » est caduque, comme le montre l'utilisation récurrente par Bacon des termes d'*accident*, de *hasard* et de *sens critique*. « Est-ce que c'est un accident ? » se demande-t-il en 1962, dans le premier des *Entretiens*. « Peut-être pourrait-on dire que ce n'est pas un accident, puisque choisir quelle part de cet accident il y a lieu de préserver

67. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 185.

68. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 22. Nous soulignons.

constitue un procédé sélectif⁶⁹. » Entre 1971 et 1973, dans le troisième entretien, il convient d'un enchevêtrement de l'accident et du contrôle, « et pourtant ce que le hasard, *ou ce que je nomme ainsi*, vous donne est tout à fait différent de ce que vous donne l'application concertée de peinture. [...] Quand des gens [...] disent qu'il ne s'agit pas de hasard ou d'accident ou de *peu importe comment vous l'appellerez*, ce qu'ils veulent dire je le sais en un sens. Et pourtant je ne sais pas ce qu'ils veulent dire, car je pense qu'on ne peut pas expliquer ça⁷⁰. » Ce problème de nomination qui s'avoue dans l'utilisation récurrente des verbes *appeler* et *nommer*, *dire* ou *vouloir dire* nous donne à lire un hiatus entre les significations imaginaires disponibles et les réalités dont il s'agit de parler : « Les accidents ou le hasard, *ou quelque autre chose que vous nommerez comme vous voudrez*⁷¹. » Les termes de hasard et d'accident semblent contredire toute intervention du peintre pourtant à l'origine du fait pictural : « Il s'agit constamment de quelque chose qui se passe *entre* ce qu'on peut appeler coup heureux ou hasard, intention et sens critique⁷². » « C'est en vérité une affaire de lutte continuelle entre accident et critique⁷³. » Cet entre-deux affecte la signification de chacun de ces termes : il n'y a plus ni hasard pur ni pure conscience intentionnelle, pas de hasard sans intention picturale, et pas de sens critique dissocié de la sensibilité. Bacon acquiesce lorsque Sylvester relie ce sens critique à quelque chose de « totalement intuitif⁷⁴ ». La nomination tâtonne, échoue et recommence sans cesse dans les *Entretiens*, et l'on assiste dans ces mouvements au vacillement du partage exclusif entre sensation et représentation, rationnel et irrationnel :

« Mais comment cette chose peut-elle être rendue de façon telle que le mystère de l'apparence soit capté dans le mystère de la facture ? C'est par une méthode illogique de fabrication, un moyen illogique d'essayer de faire ce qui, on l'espère, sera un résultat logique — en ce sens qu'on espère qu'on pourra rendre soudain présente la chose d'une manière totalement illogique, mais qu'elle sera totalement réelle et que, dans le cas d'un portrait, on y reconnaîtra la personne⁷⁵. »

La « logique irrationnelle, ou logique de la sensation » nommée par Deleuze ne laisse intacte ni la sensation ni la logique, et confirme par l'oxymore la reformulation du partage entre rationnel et irrationnel qui s'annonce dans le travail de Bacon.

Cette redéfinition n'est pas uniquement à *venir*, elle commence dans l'exposition tragique des contradictions d'où émergent les images, dans la mise à mal des significations dualistes dans les discours, ainsi que dans le

69. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 23. Nous soulignons.

70. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 121. Nous soulignons.

71. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 122.

72. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 122. Nous soulignons.

73. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 145.

74. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 174.

75. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 128.

rapport de Bacon à l'écriture. Il parvient en effet à passer outre l'opposition de son époque entre peinture et littérature, s'imprègne de nombreux auteurs et indique une conception du langage qui ne s'épuise pas dans l'objectivation, puisqu'il dit s'inspirer de textes à partir de *l'effet sensible* qu'ils lui procurent. Par la phrase « c'est l'atmosphère globale qui m'affecte⁷⁶ », il affirme la possibilité pour un texte d'avoir un effet sur le corps, qui le pousse à s'inspirer, non de la narration, mais de ce qui émane d'un écrit. Le terme d'*atmosphère* qu'il liait aux images en 1962⁷⁷ qualifie en 1979 l'écriture, qui tout à coup vaut comme forme plutôt que signe. Nous pouvons reprendre la distinction de Maldiney : « Le signe signifie, la forme *se* signifie⁷⁸. » Une porosité entre texte et image se dégage du rapport de Bacon à l'écriture, permettant aux textes d'ouvrir des domaines sensibles : « Je les admire et ils m'excitent et m'engagent à travailler encore plus. C'est comme ça qu'ils m'influencent⁷⁹. » Il est touché par le style libre de cohérence sémantique de T. S. Eliot, et le triptyque inspiré de *Sweeney Agonistes*⁸⁰ n'est pas plus illustratif ou narratif que ses autres toiles — il y a d'ailleurs un débat quant à la partie exacte du poème qui l'aurait inspiré⁸¹. Et lorsqu'on retrouve une clé inspirée de *The Waste Land*, cela ne donne toujours pas à l'image un caractère narratif : « *I have heard the key: Turn in the door once and turn once only*⁸². » Dans *Painting* (1978)⁸³, une Figure tourne effectivement la clé dans la serrure, mais avec le pied, la jambe tendue. Le regard suit cette jambe pour arriver au buste déformé qui accapare finalement l'attention, puis se perd dans le jeu de miroir avec un autre buste désigné par une flèche rouge et où se maintient (presque) la cohérence illustrative. Le hasard (ou quelque autre chose que l'on nommera comme on veut) d'où émerge la Figure n'est pas amoindri par le rapport au texte. « Je ne sais pas pourquoi je l'ai fait tourner avec le pied⁸⁴. »

76. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 180-181.

77. Voir Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 38 : « On ne peut pas fabriquer une image sans qu'elle crée une atmosphère. »

78. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 156.

79. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 180.

80. *Triptyque*, 1967, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

81. Voir Ottinger, « Bacon en toutes lettres », p. 30, note 85 : « David Sylvester associe le triptyque de Bacon au personnage de Sweeney tel qu'il réapparaît dans le poème *Sweeney among the Nightingales* dont le sujet, pour l'historien de l'art, illustre la dialectique d'Éros et de Thanatos. [...] L'auteur du catalogue raisonné de l'œuvre de Bacon, Martin Harrison, rapproche lui le triptyque de 1967 d'un des vers les plus fréquemment cité de *Sweeney Anogistes*: "*Birth and copulation, and death. That's all the fact when you come to brass tracks.*" »

82. « J'ai entendu la clef/Tourner une fois, une seule fois, dans la serrure/Nous pensons à la clef, chacun dans sa prison » — Thomas Stearns Eliot, « La Terre vaine », dans *Poésie*, trad. Pierre Leyris, Le don des langues (Paris : Éditions du Seuil, 1969), p. 88-89, cité par Ottinger, « Bacon en toutes lettres », p. 30.

83. *Painting* (1978), Collection particulière, huile et caractère transfert sur toile, 198 x 147,4 cm.

84. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 177.

Le rapport sensible de Bacon à l'écriture ne se réduit pas à la poésie. Il est imprégné de Nietzsche, des principes contradictoires d'Apollon et Dionysos, l'un principe d'individuation et d'éternité et l'autre d'anéantissement, ou plutôt d'explosion de cette individuation dans l'irrationnel. Il les met en œuvre dans une pratique du hasard et du contrôle, d'une « image ordonnée mais qui se produise par chance⁸⁵ », d'un sens critique libre de tout critère normatif, d'un assentiment à la vie mêlé à la mortalité inhérente au corps devenu viande. Michel Leiris, dont il s'inspire également, évoque « la coïncidence possible de principes opposés⁸⁶ » et la duplicité de la beauté, éternelle et accidentelle. Plus encore, Leiris voit dans les aphorismes nietzschéens, « étincelles successives, au lieu d'une langue coulée⁸⁷ », une préfiguration des formes dynamiques de Bacon. Ce pourrait donc être l'aspect d'abord formel de son écriture qui aurait fait de Nietzsche un penseur clé pour le peintre. « Je vais vous dire ce que je lis vraiment : ce qui suscite en moi des images immédiates⁸⁸. » Bacon n'est pas imprégné de *la pensée* de Nietzsche, mais d'abord de son écriture. Son rapport sensible au texte le rapproche ici explicitement de l'image, et c'est là l'ingéniosité de l'exposition *Bacon en toutes lettres*, dont la visite est à l'origine de ce travail : mettre les toiles en présence des écritures. De petites salles dans les salles contenaient chacune un texte retranscrit sur les murs, mais aussi lu à voix haute par un enregistrement tournant en boucle. Ces petites pièces sans images coupées du reste de l'exposition empêchaient de chercher ensuite des correspondances avec les toiles, ramenant les textes à leurs poétiques et non à leur « contenu ». Entre texte et image, la distinction se brouille lorsqu'il est, des deux côtés, question de forme et non d'information.

Une conception non objectivante du langage et de la sphère représentative s'annonce ainsi dans la passion de Bacon pour la littérature, mais aussi ses toiles où il insère souvent⁸⁹ des caractères dans ce qui ressemble à des morceaux des journaux illisibles, comme ceux qui jonchaient le sol de son atelier. La puissance de ce geste est importante, car ces lettres, foncièrement *signes*, deviennent des *formes*, ils ne signifient plus, mais *se signifient*. Tout en intégrant des caractères, cette peinture reste sans message. Ils sont illisibles malgré la précision avec laquelle ils sont tracés, et sont pris, comme les Figures, dans le mouvement vers le fond, s'écoulent en direction de l'aplat dans un rythme qui les inscrit d'autant plus comme formes. Bacon parvient

85. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 69.

86. Ottinger, « Bacon en toutes lettres », p. 26.

87. Michel Leiris, *Opératives* (Paris : POL, 1992), p. 55, cité par Ottinger, « Bacon en toutes lettres », p. 30.

88. Francis Bacon, « Fragments of Talk », dans *Looking back at Francis Bacon*, David Sylvester (Londres : Thames and Hudson, 2000), p. 236, cité par Ottinger, « Bacon en toutes lettres », p. 30.

89. Par exemple, dans *Painting* (1978), où la Figure tourne la clé dans la serrure avec le pied. Voir note 83.

à transformer des signes en formes, à les intégrer à une « logique de la sensation », comme le dit Deleuze, tout en gardant la trace, cicatrice de ce passage à l'image : on reconnaît des lettres sans pouvoir les lire.

Conclusion

L'art impossible de Bacon ne témoigne pas tant d'une dimension sensible exclusive de la représentation, qui ne pourrait simplement pas se départir d'une certaine « contrainte » représentative, que de la nécessaire reformulation de leur distinction classique et, du même coup, de celle du corps et de l'esprit. Là où les discours se heurtent à la contradiction et au paradoxe, il s'agit peut-être moins de l'essence d'un langage objectivant incapable de rendre compte d'une peinture sensible que de l'expérience écrite d'un vocabulaire classique dépassé par l'objet qu'il nomme, et qui, dans cette nomination caduque, se met à trembler. La subtilité réside ici en ce que l'objet en question ne se situe pas au-delà de ces dualismes classiques mais s'y enracine, révélant en même temps ce qu'ils ont d'absurde, d'indépassable et d'historique.

« Expression authentique d'un Occidental de notre temps, le travail de Francis Bacon [...] ne peut pas ne refléter en rien, si résolu qu'il soit à ne pas faire une peinture tant soit peu discoureuse, le trouble lancinant de quiconque vit dans ce temps d'horreur saupoudré de merveille et le regarde lucidement⁹⁰. »

Il ne choisit pas la voie de l'art abstrait qui annihile l'angoisse en sortant de la contingence, et ses images « à la présence presque blessante⁹¹ » s'enracinent dans cette contingence, dans ce qu'elle a de dangereux, voire d'inadmissible.

« Si l'on peut dire, nous rendons la vie possible en lui donnant une espèce de sens, un sens totalement futile [...] à quoi l'on croit pour rien. Mais on y croit. Je sais qu'il y a là une contradiction dans les termes, mais c'est pourtant comme ça. Parce que nous sommes nés et que nous mourrons ; mais entre-temps nous donnons par nos conduites un sens à cette existence sans but⁹². »

L'idéal d'un absolu du sens s'effrite dans les images et dans les paroles du peintre. Bacon fait signe vers la redéfinition d'une rationalité qui ne serait pas purement abstraite mais incarnée, redéfinition qui lui manque encore. Ce qui a « perdu son caractère central », ce « système unitaire privé de sa dimension absolue⁹³ », n'est peut-être pas exclusivement pictural. La peinture, plus qu'elle ne témoigne de l'autre de la représentation, se montre ici capable de *faire sentir* l'idéal d'un rapport strictement intelligible au monde qui s'effrite et une rationalité qui demande à s'incarner, dans les corps et dans les écritures.

90. Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 33.

91. Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 31.

92. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 158.

93. Ficacci, *Francis Bacon. Sous la surface des choses*, p. 39.