

## ***Brutality of fact***

### La puissance de la peinture selon Francis Bacon

« J'espère être capable de peindre des figures qui émergent de leur propre chair avec leurs chapeaux melons et leurs parapluies et d'en faire des figures aussi poignantes qu'une Crucifixion. »<sup>1</sup>

Il y a quelques années le musée Metropolitan à New-York organisait une exposition intitulée « Van Gogh à Saint-Rémy et à Auvers » qui rassemblait la quasi totalité de la production de Vincent pendant la dernière année de sa vie. Quelle abondance, quelle profusion, quelle richesse ! Comment imaginer que cette exultation picturale pût conduire au suicide ? Je pensais en sortant de cette visite que Van Gogh n'était pas mon d'un tarissement mais au contraire d'un débordement, d'un excès de ce qui le poussait à peindre et qui avait peut-être fini par faire « voler en éclats » les capacités figuratives qu'il avait élaborées. Cette expression, « faire voler en éclats », est familière aux psychanalystes qu'elle renvoie au rêve traumatique de l'Homme aux Loups et à ce commentaire de Freud (1977) (2) : « Ce ne fut pas un seul courant sexuel qui émana de la scène primitive, mais toute une série de courants ; la libido de l'enfant, par cette scène, fut comme fendue en éclats. » (pp. 355-356).

Bacon avait une très grande admiration pour Van Gogh. Voici comment il en parlait (1990) : « Une grande œuvre d'art a sa force propre. Parce qu'elle a réinventé son propre réalisme. Et Van Gogh est l'un de mes grands héros parce que je le crois capable d'être presque littéral, et pourtant, par sa façon d'appliquer la peinture, de vous donner une vision extraordinaire des choses. J'ai compris cela un jour en Provence en traversant cette partie de la Crau où il a peint certains de ses paysages, on voyait très clairement dans cène région complètement désertique qu'il avait réussi, rien qu'à sa

---

<sup>1</sup> in *The Brutality of Fact, Interviews with Francis Bacon*, par David Sylvester, Thames and Hudson, 1990, p. 83. Toutes les citations extraites de cet ouvrage ont été traduites par moi-même.

façon de déposer la peinture, à lui donner le caractère de la vie, lui communiquer cette réalité dépouillée, sévère de la Crau. Le caractère de la vie, c'est cela qu'il faut chercher. » (p. 173).

En 1947 Antonin Artaud publiait *Van Gogh, le suicidé de la société*. L'œuvre de Bacon en était à ses débuts, qu'il date lui-même aux environs de 1943-1944, même s'il a effectivement commencé à peindre avant. Voici comment Artaud évoque le « héros » de Bacon : « Ce qui me frappe le plus dans Van Gogh, le plus peintre de tous les peintres et qui, sans aller plus loin que ce qu'on appelle et qui est la peinture, sans sortir du tube, du pinceau, du cadrage du motif et de la toile pour recourir à l'anecdote, au récit, au drame, à l'action imagée, à la beauté intrinsèque du sujet ou de l'objet, est arrivé à passionner la nature [...] nul depuis Van Gogh n'aura su remuer la grande cymbale, le timbre supra-humain, perpétuellement supra-humain suivant l'ordre refoulé duquel les objets de la vie réelle sonnent, lorsqu'on a su avoir l'oreille suffisamment ouverte pour comprendre la levée de leur mascaret. C'est ainsi que la lumière du bougeoir sonne, que la lumière du bougeoir allumé sur le fauteuil de paille verte sonne comme la respiration d'un corps aimant devant le corps d'un malade endormi. [...] Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer. Et j'aime mieux pour sortir de l'enfer, les natures de ce convulsionnaire tranquille que les grouillantes compositions de Brueghel le Vieux ou de Jérôme Bosch qui ne sont, en face de lui, que des artistes, là où Van Gogh n'est qu'un pauvre ignare appliqué à ne pas se tromper. »

Artaud, qui venait de passer plusieurs années dans ce que l'on appelle des maisons de repos, est mort peu de temps après. « Je suis comme le pauvre Van Gogh, je ne pense plus, mais je dirige chaque jour de plus près de formidables ébullitions internes et il ferait beau voir qu'une médecine quelconque vienne me reprocher de me fatiguer. » Artaud n'a jamais vu de toiles de Bacon, et je pense que si Bacon avait lu Artaud il en aurait parié. D'une certaine manière ils se rencontrent et ils dialoguent par Van Gogh. Les questions qu'ils se posent et qu'ils nous posent sur la réalité, sont apparentées, elles sont celles que, d'une autre manière, Freud a élaborées à l'écoute de l'Homme aux Loups et au travers de la lecture du livre du Président Schreber. Peut-être pourrait-on dire que Van Gogh et Artaud ont « échoué » là où Bacon aurait « réussi », de la même manière que Freud a pu écrire un jour (le 6 octobre 1910) à Ferenczi qu'il avait « réussi là où le paranoïaque échoue » (1992, p. 231). Quoi qu'il en soit, c'est la cure de l'Homme aux loups qui a échoué. Les œuvres de Freud, Bacon, Van Gogh et Artaud, à des titres divers, ont réussi. Quant à leurs vies... comme l'écrit Artaud : « On peut parler de la bonne santé mentale de Van Gogh qui, dans toute sa vie, ne s'est fait cuire qu'une main et n'a pas fait plus pour le reste, que de se trancher une fois l'oreille gauche. » (*Ibidem*, p. 154).

Mieux vaudrait suspendre ce que l'on croit savoir lorsque l'on parle de la « pensée concrète » du schizophrène pour essayer d'entendre ce qu'Artaud nous dit du corps et ce que Bacon et Van Gogh essayent d'en faire apparaître. J'ai souvent lu *Le Théâtre et son Double* en remplaçant en pensée acteur et théâtre par psychanalyste et psychanalyse. L'effet est saisissant. Pour définir le travail de l'acteur Artaud parle de « l'athlétisme affectif » : « Il en est de l'acteur comme d'un véritable athlète physique, mais avec ce correctif surprenant qu'à l'organisme de l'athlète correspond un organisme affectif analogue, et qui est parallèle à l'autre, qui est comme le double de l'autre bien qu'il n'agisse pas sur le même plan. L'acteur est un athlète du cœur. » (*Le Théâtre et son Double*, p. 154).

Bacon, Van Gogh et Winnicott commencent à dialoguer, sous les auspices de Freud, assisté par Artaud, avec le président Schreber en coulisses, à l'ombre de l'arbre aux loups. Bacon pour la chair, Artaud pour l'athlétisme affectif et Winnicott (1969) pour avoir écrit cette chose après tout pas si banale sous la plume d'un analyste : « J'aimerais mieux qu'on sache que, pour moi, entre le patient et l'analyste, il y a l'attitude professionnelle de l'analyste, sa technique, le travail qu'il effectue avec ses facultés intellectuelles. Je n'ai pas peur de le dire parce que je ne suis pas un intellectuel et, en fait, personnellement, je travaille surtout à partir du moi corporel, si je puis m'exprimer ainsi. » (*Le Contre-transfert*, p. 233).

C'est le même Winnicott (1989) qui le 19 novembre 1958 écrit à Victor Smirnoff pour essayer de mettre au point avec lui une traduction de certaines expressions difficiles à rendre en français. « Ici j'essaie dans mon résumé à la fin de l'article, de faire découler des phénomènes transitionnels le fait même d'éprouver. Je veux dire par là que l'expérience effective ne dérive pas directement de la réalité psychique de l'individu ni de ses relations avec l'extérieur. Cela peut sembler surprenant, mais vous saisirez peut-être ce que je veux dire en pensant à l'expérience d'un Van Gogh, qui se sentait réel en peignant, mais déréel dans ses relations à la réalité externe et dans l'abri de sa vie privée intérieure. »

Ici nous pourrions faire dialoguer Freud (1977) et Winnicott par l'Homme aux Loups interposé. Sergei Pankejew souffrait d'être enveloppé d'un voile qui le séparait de la réalité : « On s'en souvient : le monde pour lui s'enveloppait d'un voile, et la discipline analytique ne nous autorise pas à penser que ces mots fussent dénués de sens et choisis au hasard. Le voile se déchirait, chose étrange, à une seule occasion : quand, à la suite d'un lavement, les matières passaient par l'anus. Alors, il se sentait bien de nouveau et voyait, pour un temps très court, le monde avec clarté. [...] Il ne s'en tenait d'ailleurs pas au voile, le voile se volatilisait en une sensation de crépuscule, de « ténèbres » et d'autres choses insaisissables. » (p. 401).

Ce sont ces choses insaisissables que le peintre essaie de faire apparaître en leur donnant figure pour leur conférer une certaine réalité, et peut-être aussi pour se sentir lui-même plus réel.

Lorsqu'on pénètre dans un musée inconnu, ou dans une galerie de peinture, on peut procéder de diverses manières pour entrer en contact avec les toiles exposées. On peut avoir longuement préparé la visite, et, catalogue en main, aller méthodiquement de tableau en tableau. C'est la visite à l'érudite. Le visiteur peut aussi entrer à l'improviste, refuser toute information à l'accueil, franchir le contrôle d'un pas allègre, et déambuler ainsi, le regard flottant dans le vague jusqu'à ce que, saisi par quelque chose d'entr'aperçu, aux limites de la conscience et du champ visuel, une impérieuse nécessité intérieure lui fasse suspendre son pas, et s'arrêter, sans savoir encore pourquoi, saisi par une émotion qui le concerne au plus profond de son être. Bien que ces deux démarches ne soient pas incompatibles, et que tous les degrés intermédiaires puissent se rencontrer, ma préférence est toujours allée à la seconde, qui est le temps premier d'une ouverture à la puissance de l'art, à son rôle d'ouverture à soi-même, à l'objet et au monde, indissociablement. C'est elle qui rend le mieux compte de la force contraignante d'appel vers la réalité que provoque l'œuvre, comme on parlerait d'un appel d'air. Si l'autre manière est à l'érudite, celle-là, à supposer qu'il faille la nommer, serait plutôt à la sauvage. On aura remarqué au passage qu'elle partage certain point commun avec la méthode psychanalytique, du côté de la suspension du jugement et de l'attention flottante.

La puissance qui se dégage d'une peinture tient autant, sinon plus, à sa matérialité, à sa texture, au geste du peintre en train de réaliser sa toile, qu'à l'image qu'elle est censée représenter. C'est ce qui subsiste de ces inscriptions vivantes qui parvient à se dégager de la surface de la toile pour transmettre à celui qui la regarde ce qui de la réalité ne peut se réduire à une description, fût-elle imagée. Tout ce qui fait qu'une peinture est la moins bavarde possible. Tout ce qui fait aussi que la peinture ne se limite pas au pouvoir de l'image comme entité close et finie, mais réfère constamment à la genèse même de cette image, à la possibilité de son engendrement, aux potentialités toujours ouvertes de sa production. Le tableau le plus achevé n'est jamais fini. A *work in progress*. La force d'une œuvre est aux antipodes du pouvoir de fascination de l'image qui focalise le regard et la pensée sur la forme fétichique d'un fossile de la réalité. Voici comment Bacon posait la question de l'image telle qu'elle lui apparaissait au décours de son travail de peintre : « Lorsque l'image qui loge au sein même de nos sensations - vous voyez, il existe une sorte d'image-sensation (*sensational image*) dans la structure intime de notre être qui n'a rien à voir avec les images mentales. Donc quand cette image, par accident, commence à prendre forme... » (*Ibid.*, p. 160)

Cette image au cœur même de la sensation n'est en fait ni une image, ni une représentation, encore moins un fantasme. Elle se rapprocherait plutôt de l'affect dans sa valeur de représentance (peut-être aussi de cette expérience d'éprouver telle que l'évoque Winnicott (cf. *supra*) ou des *memories in feeling* des Kleiniens). Dans *Le Discours Vivant* (1973), André Green, en s'interrogeant sur la place et le sens de l'affect, dans la théorie des pulsions de Freud, écrit : « L'affect est regard sur le corps ému. »

Jusqu'à la fin de sa vie Freud (1985) a essayé de rendre compte de la première expression psychique des pulsions « qui prennent naissance à partir de l'organisation somatique » (Abrégé). Pour lui, cette première expression psychique de la pulsion, où n'existe pas de séparation tranchée entre l'élément représentatif et la charge énergétique d'affect, se produit « sous une forme inconnue de nous ». Francis Bacon, essayant de cerner ce qui se passe en lui au moment où se forme cette image au cœur de la sensation souligne le fait qu'elle lui est donnée « organiquement et par le hasard ».

Je vais donc m'intéresser à la fabrique de l'image, à l'élaboration et à la construction du matériau, aux conditions qui rendent possible sa réalisation, et à la façon dont ces conditions spécifiques sont déterminantes dans l'impact de l'œuvre. Chemin faisant je voudrais faire entendre les possibles harmoniques entre création picturale et écoute analytique, et combien l'analyste peut enrichir son écoute en se rendant sensible à ce travail d'élaboration psychique qui n'en passe pas d'abord par les mots, sans jamais tomber dans une homologie réductrice. Dans cette approche il ne s'agit pas d'apporter un éclairage psychologique sur l'étiologie de telle création, ou d'éclairer les processus psychopathologiques à l'œuvre dans l'œuvre. Mais en suivant au plus près ce qu'il est convenu d'appeler la technique d'un peintre, on le verra confronté à la tâche de « rendre réelle la réalité », pour reprendre sa propre expression. Cette tâche, « rendre la réalité réelle », est également inscrite, d'une autre manière, dans les élaborations théoriques de la psychanalyse, et dans sa pratique. On a souvent fait le reproche, justifié, à Freud, de s'être plus préoccupé de l'analyse des contenus des œuvres d'art que de leur production. Lui-même l'a dit, en particulier au début du « Moïse de Michel-Ange » : « Je peux dire d'emblée que je ne suis pas un connaisseur d'an, mais un simple profane. J'ai souvent remarqué que je suis plus attiré par le contenu des œuvres d'art que par leurs qualités techniques et formelles auxquelles les artistes attachent la plus grande importance. [...] Néanmoins, les œuvres d'an exercent un effet puissant sur moi, en particulier la littérature et la sculpture, moins souvent la peinture. »

Son horreur de la peinture contemporaine, celle qui voyait le jour pendant la période où lui-même élaborait son œuvre, apparaît dans certaines lettres, citées par Ernst H. Gombrich (1992) dans son

article « L'esthétique de Freud ». Remerciant Oscar Pfister qui lui a adressé une plaquette sur l'expressionnisme, Freud lui confie : « Je dois vous dire qu'en privé je n'ai aucune patience avec les déments. Je vois seulement le mal qu'ils peuvent faire et, en ce qui concerne ces « artistes », je suis en vérité un de ces philistins indécrottables que vous clouez au pilori dans votre introduction. » (21 juin 1920)

Et voici en outre ce qu'il répond en 1922 à Abraham qui lui avait envoyé un dessin d'un peintre expressionniste : « J'ai bien reçu le dessin censé représenter votre tête. Il est horrible. Je sais quel excellent homme vous êtes et je suis d'autant plus profondément choqué de voir qu'un défaut aussi minime de votre caractère que votre tolérance ou votre sympathie vis-à-vis de « l'art » moderne puisse être si cruellement puni. »

Il est bien étonnant de voir que celui qui se glorifiait d'avoir infligé, par l'invention de la psychanalyse, une blessure narcissique majeure à l'humanité, réagisse avec une telle virulence devant l'attaque picturale de ses propres références esthétiques, précisément dénoncées comme blessure narcissique intolérable. Comme le souligne Gombrich « Jusqu'à la fin de sa vie, Freud considéra l'art et la littérature à travers le regard de Goethe et de Schopenhauer », sa culture était enracinée dans les traditions de la *Bildung* classique allemande. On en retire souvent l'impression que ses propos sur l'art, son mode d'intérêt pour l'art, sont en retard sur lui-même, comme si dans cette sphère-là il ne s'était pas laissé atteindre par l'après-coup de ses propres théories de l'appareil psychique. L'esthétique de Freud ne se trouve peut-être pas dans ses propos explicites sur l'art. Il faudrait plutôt aller la chercher dans la façon dont il conçoit l'appareil psychique, dont il « l'invente », dans ses élaborations sur le travail du rêve, dans la structure de ses récits de cas. Une relecture récente de « L'homme aux loups » m'a fait percevoir combien la trame du récit même produit sur le lecteur un effet de vertige en rapport avec le désir d'aller toujours plus loin et une thématique insistante de la perte de limites; L'invention et la mise en place du dispositif de la séance analytique, par la mise en œuvre de modalités singulières de l'activité psychique et de l'intersubjectivité, font de la psychanalyse une pratique qui détermine l'accès à une expérience. C'est dans le champ de cette expérience que se déploient des phénomènes qui peuvent éclairer certains aspects de l'expérience esthétique, et qui eux-mêmes participent de certains aspects de cette expérience esthétique. Mais quelles que soient les affinités entre les deux expériences, on ne peut prétendre que la psychanalyse est une expérience esthétique. Comme le disait très justement Winnicott (1954 a) : « Il faut que l'idée de la psychanalyse en tant qu'art cède le pas peu à peu à une étude de l'adaptation de l'environnement par rapport aux régressions du malade. Mais tant que l'étude scientifique de l'adaptation sera insuffisante, je suppose que les analystes devront continuer

à travailler en artistes. Il se peut que l'analyste soit un bon artiste mais, comme je le dis souvent, quel malade désire être le poème ou le tableau d'une autre personne ? » (p. 144).

Freud proposait de considérer l'hystérie comme une caricature de l'art, et il n'est pas indifférent que ce soit Sandor Ferenczi (1974) qui reprenne cette notion dans son article de 1919. Ce point de vue qui privilégie les conditions de production de la réalité psychique constitue certainement la piste la plus féconde pour explorer les productions artistiques d'un point de vue psychanalytique. Pour Ferenczi le problème du don artistique « est éclairé quelque peu par l'aspect organique de l'hystérie. L'hystérie selon l'expression de Freud, est une caricature de l'art. Or les « matérialisations » hystériques nous montrent l'organisme dans toute sa plasticité et même son habileté créatrice. Les prouesses « autoplastiques » de l'hystérique pourraient bien constituer le modèle des performances corporelles réalisées par les acteurs et les artistes, voire même le modèle des arts plastiques où les artistes travaillent un matériau fourni non par leur propre corps mais par le monde extérieur » (p. 65).

Mais ce matériau fourni par le monde extérieur, du fait même du mouvement créateur, ne reste pas pure extériorité. L'acte de peindre nous oblige à reconsidérer les catégories de l'intérieur et de l'extérieur. Léonard de Vinci (1987) pensait à ce sujet : « Nous tirons notre vie de la mon d'autrui.

Dans la matière inerte, une vie insensible existe qui, assimilée par l'estomac des vivants, reprend la vie des sens et de l'intellect. » (Chap. « Physiologie », p. 213).

### *Le matériau. La matière*

Voici une description élémentaire des différents composants nécessaires pour réaliser une peinture. Il faut tout d'abord une surface. Celle-ci est plus ou moins plane, plus ou moins rugueuse, plus ou moins poreuse. Elle est fixe ou mobile, ce peut-être la paroi d'une caverne, le plafond enduit d'une chapelle, un panneau de bois, ou encore une toile tendue. Ensuite il faut de la matière. Matière sèche : ce sont les pigments, d'origine essentiellement minérale, qu'il faudra mouiller. On obtient alors une matière humide, plus ou moins pâteuse. Pour que la matière sèche et le liquide ne se séparent pas en séchant, et donc pour qu'ils ne se détachent pas de la paroi où ils auront été déposés, il faut un liant, ou un fixant. Celui-ci sera le plus souvent d'origine animale, soit de la peau d'animal mort, colle de peau ou colle de poisson, soit encore de l'œuf. De cet animal mort on prélèvera encore des poils qui seront la partie sensible de l'outil avec lequel on appliquera la matière liée pour qu'elle se fixe sur la surface.

On le voit, cette description, aussi minimale soit-elle, n'est pas neutre. Elle peut même provoquer à l'oreille de l'analyste une gourmandise et un appétit de spéculation théorique projective dont il

faudra bien sûr se méfier. Mais il faut avouer que tous les ingrédients, ou presque, sont là pour fabriquer de l'appareil psychique : surface de projection, matière corporelle, liaison et déliaison, inscription et effacement, vie et mort, meurtre, immobilité et mouvement, œuf. Le psychanalyste, mis en appétit, voit immédiatement dans cette matière picturale quelque chose qui est en rapport avec la chair, palpitante, vivante, psychisée, animée et, qui sait, pneumatisée par le geste du peintre. Matière brute, encore non-élaborée et non-figurative, mais qui déjà contient dans son épaisseur même certaines inscriptions d'origine, nous sommes aux confins de l'organique, du corporel et du psychique, là où, sous une forme inconnue de nous, la pulsion émerge comme représentant psychique, et pas encore comme représentant-représentatif, où l'affect, discriminant entre plaisir et déplaisir, fournit déjà une première matrice symboligène.

Freud (1967) parle de cène chair-là lorsqu'il décrit les mécanismes à l'œuvre dans le travail d'élaboration du rêve : « Nous appelons régression le fait que dans le rêve la représentation retourne à l'image sensorielle dont elle était sortie un jour. » (p. 461), et plus loin (p. 482) : « Le rêve qui réalise ses désirs par le court chemin « régrédient », ne fait là que nous conserver un exemple du mode de travail primaire de l'appareil psychique [...]. »

La surface, support de la matière picturale, peut, de manière analogique, nous évoquer l'écran du rêve décrit par Bertram Lewin (1972) : « [...] la surface sur laquelle un rêve semble être projeté. C'est l'arrière-fond blanc (le mot anglais est *blank* qui évoque plutôt le vide (de la pensée : *to have a blank* = avoir un trou) ou bien la tache aveugle), présent dans le rêve même s'il n'est pas nécessairement vu. » (p. 212). Lewin associe cet écran aux phénomènes d'endormissement décrits par Isakower : le sujet au moment de s'endormir a l'impression d'une masse énorme qui s'approche et risque de l'écraser en même temps qu'il sent que sa bouche est emplie de quelque chose qui ne vient pas de l'extérieur : « Il s'agit donc d'un état dans lequel des sensations toutes différentes de celles de l'état de veille sont enregistrées en certaines régions du corps, et perçues par plusieurs organes sensoriels. Les principales zones intéressées sont la bouche, la peau, les mains. » (p. 198).

Il s'agirait d'une reviviscence des sensations primaires du contact avec le sein. Pour Lewin, l'écran, cet arrière-fond *blank*, est la surface du sein, il représenterait le sein pendant le sommeil, mais il serait aussi le sommeil lui-même, le représentant du désir de dormir, la reproduction du sommeil infantile lui-même.

De cet écran du rêve nous pouvons dériver vers d'autres représentations qui sont autant de points d'ancrage de la métapsychologie freudienne : la notion de pare-excitation, et celle de système PCS, zone intermédiaire et d'échanges entre le système ICS et le système Perception-Conscience. C'est bien de la peau qu'il s'agit, aussi bien épiderme qu'endoderme, voire endothelium.



Très tôt dans son œuvre, vers la fin des années quarante, Francis Bacon a décidé d'utiliser la face sans apprêt de la toile. Il a continué à peindre ainsi jusqu'à la fin de sa vie. Mais il fallait tout de même que l'autre côté de la toile soit apprêté. Si l'on garde la métaphore de la peau, on peut dire qu'il peignait non sur l'épidémie, mais sur la face interne, tournée vers l'intérieur du corps. Il aimait peindre, selon sa propre expression, sur la « toile crue » (*raw canvas*) parce que ses qualités d'absorption avaient un effet sur l'image, l'image pénétrant ainsi dans la substance même de la toile crue, s'imprégnant d'elle au lieu d'être plaquée sur sa surface. Il souligne (1990) sans cesse l'importance de la texture de la peinture, qui est en rapport direct avec son projet de capturer la réalité, comme un chasseur pose un piège pour attraper un animal, mais pour l'attraper vivant : « L'artiste doit, en un sens, tendre un piège pour capturer sur le vif ce fait vivant. » Dans ce processus de capture, la texture de la peinture joue un rôle primordial en cela que, par rapport à la texture de la photo par exemple, elle a « un effet immédiat sur le système nerveux » qui n'en passe pas par un processus d'illustration. La peinture vivante doit se tenir aussi loin que possible de l'illustration : « La différence, c'est qu'une forme-illustration vous dit immédiatement par le biais de l'intelligence, de quoi parle la forme, tandis qu'une forme qui n'a pas recours à l'illustration agit d'abord sur la sensation puis se rediffuse lentement dans le fait. » (p. 56)

L'image qui finit par émerger, alors que le peintre travaille sans volonté consciente d'illustrer « possède une vie propre. Elle vit d'elle-même comme l'image qu'on essaie de saisir, elle vit par elle-même et elle nous transmet l'essence de l'image de façon d'autant plus poignante. Ce qui permet à l'artiste d'ouvrir, ou même devrais-je dire, de déverrouiller les valves de l'émotion, *renvoyant ainsi le spectateur encore plus violemment à la vie* » (p. 17).

Pour arriver à cela le peintre doit se mettre dans une disposition d'esprit très particulière avant de commencer à peindre : « Parfois je mettais de la musique mais je ne suis pas très mélomane. Au fond je préfère rester seul. Je travaille toujours dans une sorte de brume. Je ne veux pas que mon travail soit brumeux, mais je travaille dans une brume de sensations, d'émotions et d'idées qui me viennent et que j'essaie de cristalliser. Et puis quand quelque chose me vient dont je crois que ça va marcher je deviens plus précis. Je pense que cela a à voir avec l'intelligence critique quand vous voyez soudain une ouverture, quand vous voyez émerger la possibilité d'une image à laquelle vous n'aviez pas pensé avant. » (p. 194).

Bacon ne cesse de répéter qu'il faut suspendre l'activité consciente et la volonté pour effectuer une peinture qui ne soit autre chose qu'une reproduction. Lorsque D. Sylvester lui demande s'il s'agit de transe. Bacon écarte cette idée parce que cela lui semble trop proche du mysticisme qu'il

abhorre. Sylvester parle alors d'instinct ; Bacon lui répond : « Mais l'art c'est de l'instinct, seulement on ne peut pas parler de l'instinct parce qu'on ne sait pas ce que c'est. » (p. 97).

L'état qu'il décrit, et qu'il cherche à définir sans y parvenir, implique la suspension de toute représentation-but. En cela elle est proche de l'attention flottante, proche d'une sorte d'auto-hypnose qui permettrait de rêver sans dormir tout en gardant une faculté critique en éveil à la périphérie du champ de conscience. Le processus de pensée est transféré à la main qui se déplace, aux mouvements du pinceau, aux inflexions de la matière picturale : « La peinture à l'huile c'est quelque chose de tellement fluide que l'image change tout le temps pendant qu'on travaille. Ou bien les choses se construisent l'une à partir de l'autre, ou bien les choses se détruisent l'une l'autre. Je ne crois pas que les gens comprennent vraiment à quel point la manipulation de la peinture à l'huile est mystérieuse. Parce que quand on déplace le pinceau, même sans y faire attention, dans un sens plutôt que dans l'autre, cela modifie complètement les implications de l'image [...] en ce sens qu'un côté de pinceau peut être imprégné d'une couleur différente et que la pression des poils peut, accidentellement, laisser une marque qui donnera une résonance aux autres marques, ce qui entraîne encore un nouvel avatar de l'image. En fait il s'agit toujours de la même histoire : la lutte entre le hasard et la volonté critique. » (p. 121).

Faire apparaître la réalité dans toute sa force native, telle serait la tâche du peintre. Pour Bacon, c'est dans le processus même de la fabrication de cette image peinte que gît la capacité de produire du réel : « Pour moi le mystère de la peinture aujourd'hui c'est comment rendre l'apparence. Je sais qu'on peut l'illustrer, la photographier. Mais la question c'est de savoir comment on arrive à saisir le mystère de l'apparence dans le mystère même de sa production. » (p. 105).

Quelle que soit l'intention de départ, c'est l'imprévu qui surgit au décours du travail qui va être déterminant dans l'apparition de l'image, ce sont les conditions de son émergence qui vont lui conférer une plus ou moins grande intensité de réalité : « Ça se produit toujours au cours du travail. Et c'est la façon dont les choses se produisent qui fait que ça marche ou pas. Quand on travaille on suit toujours un nuage de sensations en soi sans vraiment savoir ce que c'est. » (p. 149).

Mais dès que l'image commence à prendre forme, il faut inventer des techniques *disruptives* (sic) pour briser le mouvement d'émergence qui devient trop facile : « La moitié de mon travail de peintre consiste à disloquer ce que je peux faire sans peine. » (p. 91).

Bacon, délaissant le pinceau, utilise alors différentes techniques : projections de peinture à pleine main sur la toile, coups de chiffon, brosse à chiendent, tête de balai-brosse : « Tout ce que j'espère c'est que le fait de jeter de la peinture sur l'image à moitié faite ou achevée, va reformer l'image ou

bien que j'arriverai à manipuler la peinture d'une autre façon pour obtenir, pour moi en tous cas, une intensité plus grande. »

Cette façon de violenter la toile, de tourmenter les figures à peine formées, est en vue de produire plus d'intensité qui engendrera plus de réalité : « La violence de la peinture [...] a quelque chose à voir avec l'essai pour recomposer la violence de la réalité elle-même. Par la violence de la réalité je ne veux pas dire simplement la violence, mettons, d'une rose ou d'autre chose de violent, mais c'est la violence des suggestions contenues dans l'image et que seule la peinture peut transmettre. » (p. 82).

Le principe et le but de cette violence picturale est de « déverrouiller les valves de l'émotion » ou bien « le déverrouillage de certaines zones de sensations » ou encore « déverrouiller l'aire de l'émotion » de façon à « renvoyer le spectateur à la vie plus violemment » (p. 17).

On pense aux techniques des peintres de l'*action-painting* et de l'expressionnisme abstrait, d'ailleurs contemporains de Bacon, en particulier Jackson Pollock qui a élaboré toute une théorie autour de techniques de *dripping* et de *throwing*. Mais Bacon n'a pas de mots trop durs pour qualifier cette peinture abstraite. L'inscription aléatoire du geste, du mouvement, du rythme, sur la toile n'est qu'une partie du travail pictural. Si on en reste là, ce qui est le cas de la peinture abstraite, on rate la dualité fondamentale de la peinture. Pour lui le destin inéluctable de la peinture abstraite est l'esthétisme : « La peinture abstraite est une affaire d'esthètes. Elle reste toujours au même niveau. Elle ne s'intéresse vraiment qu'à la beauté de ses motifs et de ses formes [...]. Les artistes abstraits croient qu'ils saisissent toutes sortes d'émotions dans les marques qu'ils tracent, mais moi je crois que, saisies de cette manière, elles deviennent trop faibles pour transmettre quoi que ce soit. Je crois qu'au fond de l'art véritable il y a l'ordre. » (p. 59).

La peinture est une dualité, le peintre est confronté à la tâche de représenter en utilisant des éléments non représentatifs, non figuratifs, non rationnels, pour arriver à *record a fact* (littéralement : « enregistrer un fait »). Analysant un portrait de Rembrandt, Bacon montre qu'il est entièrement constitué d'une « coagulation de marques non représentationnelles qui ont abouti à la composition de cette très grande image ». « Ce qui fait comprendre le mystère de la réalité ce sont des images composées de marques non rationnelles. Et tout a déjà été dit sur l'expressionnisme abstrait par Rembrandt dans ses toiles. » (p. 58).

L'image qui émerge ainsi de la matière brute, de la matière primaire, conserve un lien organique avec cet ombilic de rêve et de sensations qui la relie indéfiniment à de l'inconnu et l'empêche d'être la reproduction d'une image interne ou externe, cette opposition tranchée entre un intérieur et un

extérieur ayant perdu de sa pertinence. La démarche du peintre est alors celle d'un équilibriste : « Cette image est un parcours de funambule entre ce que l'on appelle peinture figurative et abstraction. Elle procède directement de l'abstraction sans avoir rien à voir avec elle. C'est une tentative pour imprimer les formes figuratives sur le système nerveux de manière plus brutale <t poignante. » (p. 12).

### *La chair, le cri, la bouche*

Je voudrais montrer comment la technique de Bacon qui vise à faire se lever des figures hors de leur propre chair va dégager des formes qui viennent figurer une représentation mythique des questions qui tourmentent la culture occidentale contemporaine.

Dès 1944 Bacon réalise un triptyque qui semble occuper une place fondatrice dans son œuvre. Il en réalisera une deuxième version 44 ans plus tard, peu de temps avant sa mort. Dans l'intervalle, toute son œuvre se sera déployée. Au premier regard presque rien n'a changé, mais quelque chose s'est modifié. Comme à la fin d'une analyse ? « Nous ne cessons de lancer une meute à nos trouses (« We are always hounding ourselves »), disait Bacon en 1983 (1986). « C'est Freud qui nous a fait prendre conscience de cet aspect de nous-mêmes, que ses idées aient abouti à des résultats thérapeutiques ou pas.»

Nous ne cessons de lancer une meute à nos trouses. Le triptyque de 1944 montre trois formes animales, qui figurent également des organes génitaux masculins. L'extrémité du membre qui est aussi le cou de la bête présente un orifice buccal denté, menaçant, ouvert sur un cri. Pénis hurlant, vagin dévorant. L'un porte un bandeau qui l'aveugle, l'autre une oreille à la commissure des lèvres. L'ensemble constitue *Trois Etudes pour des figures au pied d'une crucifixion*. Pour Bacon ce sont les Euménides, mais dans la tragédie d'Eschyle (1967), elles évoquent plutôt l'image des Erinnyes dont la vue fait reculer la pythie de Delphes lorsqu'on pénétrant dans le sanctuaire elle les aperçoit près d'Oreste, le matricide, accroupi sur l'ombilic, les mains dégouttantes de sang, ce sont des femmes pense-t-elle, non ce sont des Gorgones, mais

« elles n'ont point d'ailes elles sont noires et d'aspect très ignoble. Elles ronflent avec un bruit inapprochable. Leurs yeux pleurent des pleurs affreux. »

En plaçant ces monstres de la haine maternelle au pied de la croix Bacon ne fait pas de la peinture narrative, cette peinture *story telling* dont il a tellement horreur. Il produit une condensation explosive de deux mythes d'origine de nos sociétés, grec et chrétien, tels qu'ils sont enracinés au plus profond de sa chair, il nous les restitue avec violence en nous obligeant à les penser ensemble,

il nous place dans la force d'engendrement du mythe et en même temps dans la genèse de sa création picturale.

Écoutons Apollon :

« Une mère n'est pas l'enfanteuse de son prétendu fils, elle est la nourrice d'un germe dans son sein. [...] On peut devenir père sans qu'il y ait de mère. En témoigne ici cette fille de Zeus Olympien qui n'a pas été nourrie dans la nuit d'un ventre ;

aucune déesse n'enfanterait pareille fille. »

C'est cette fille, sortie de la tête de son père, qui parviendra à apaiser les Erinnyes et à contracter une alliance avec elles, devenues Euménides :

« À moi de me prononcer la dernière.

Je donnerai mon suffrage à Oreste,

car je n'ai pas eu de mère pour m'enfanter ;

j'approuve les hommes en tout et de tout cœur, sauf pour me marier. Je suis tout à fait pour le père,

je n'ai pas égard à la mort d'une femme qui a tué son mari, le maître de maison. »

La question de la tradition obsède Bacon, loin de tout académisme : « Si l'on pouvait trouver un mythe valable pour notre temps cela serait rudement utile. Mais quand on est hors de toute tradition, comme tous les artistes aujourd'hui, on n'a plus qu'à rendre ses propres émotions devant des situations données aussi près que possible de son système nerveux. » (p. 43).

En suivant au plus près les méandres de son propre système nerveux, Bacon, le peintre de la viande crue à l'étal du boucher, sait aussi faire surgir de la chair de ses représentations le plus haut degré symbolique des figures emblématiques d'un théâtre de la cruauté de notre civilisation. Et lui qui n'a cessé de témoigner du labeur quotidien de son travail de peintre, lui qui, en d'autres termes, souligne l'importance du travail de perlaboration dans l'élaboration picturale, garde pourtant une nostalgie de l'immédiateté : il présente aussi comme son idéal de la création picturale l'instantanéité d'un accouche-ment-vomissement-éjaculation-projection qui n'est pas sans évoquer la naissance d'Athéna : « Mon idéal serait d'envoyer une pleine giclée de peinture sur la toile en priant pour que le portrait se fasse. »

L'image de la viande crue va émerger « par accident » en 1946 alors qu'il est en train de peindre un oiseau de proie se posant dans un champ : « Soudain les lignes que j'avais tracées suggéraient quelque chose d'entièrement différent et de cette suggestion est né le tableau. Il ouvrait brusquement sur une aire d'émotion complètement différente. Et voilà comment j'ai composé ces choses, je les ai composées graduellement. » (p. 11).

L'oiseau de proie vient de capturer une des images fondamentales de toute l'œuvre, que Bacon ne cessera d'élaborer à partir de ce moment. La viande crue apparaît tout de suite sous la forme d'une crucifixion, en présence d'une figure de brute masculine dont on ne voit que la bouche ouverte sur un grognement. Abattoir, *slaughter-house*, meurtre, dévoration, sacrifice.

Il y a dans son œuvre toute une trajectoire qui va de la viande à la chair, de la chair à l'esprit, voire peut-être au Saint-Esprit, trajectoire dont le vecteur est le souffle, souffle qui porte un cri : cri de détresse, cri de souffrance, cri de douleur, cri de désespoir, cri de jouissance. Du grognement de la bête immonde, le ronflement des Érinyes, au hurlement du Christ sur la croix : « Pourquoi m'as-tu abandonné ? » L'appel au père, à la filiation, à la transmission est ce qui tend et sous-tend la trajectoire de ce cri. D'Abraham au Christ, d'Oreste au mythe freudien de la horde, c'est l'oscillation entre le sacrifice et le meurtre qui est ici en question. Le retournement de l'un en l'autre. Du repas totémique à l'Eucharistie.

C'est Artaud (1973) qui évoque les yeux de boucher de Van Gogh : « Au fond de ses yeux comme épilés de boucher. Van Gogh se livrait sans désemparer à l'une de ces opérations d'alchimie sombre qui ont pris la nature pour objet et le corps humain pour marmite ou creuset. » (p. 34).

Jusqu'à présent nous avons vu comment Bacon non seulement projette, mais aussi recompose sa chair même dans la texture du matériau pictural. Ce qui va émerger de cette chair concerne les figures de la chair, les représentations du corps, de la chair et de l'esprit, leurs rapports, l'engendrement des corps autant que l'engendrement de l'esprit ; comment l'esprit peut-il sortir de lui-même, comment un corps peut-il sortir d'un autre corps et ne pas être simple déjection, morceau de bidoche crue. Auto-engendrement, parthénogenèse, engendrement sexué.

Bacon, comme un enfant sans père, va conquérir ses filiations. Une rencontre décisive avec un tableau, le *Portrait du pape Innocent X*, va placer Vélasquez à cette place éminente et périlleuse d'une figure paternelle, d'un maître choisi : « On a juste envie de marcher au bord du précipice, et chez Vélasquez c'est étonnant de voir comme il est capable de rester si proche de l'illustration tout en libérant si profondément les émotions les plus profondes que l'homme éprouve. » (p. 28).

C'est cette rencontre qui va rendre possible l'inscription dans une tradition, non pas héritée mais acquise, conquise, arraisonnée. Bacon s'empare de cette image, « le plus beau tableau du monde », lui fait subir tous les traitements que le regard peut infliger à une image. Il ne la copie pas, il ne la reproduit pas, il l'absorbe, s'en imprègne, la malmène, la fait hurler : « Qui aujourd'hui est parvenu à donner l'image de quelque chose qui nous frappe en tant que fait réel sans infliger une blessure profonde à l'image ? » (p. 41).

Cette férocité du regard est une férocité de la bouche. Viennent se condenser dans la représentation du cri qui traverse Innocent le souvenir d'un vieux livre de planches médicales montrant des maladies de bouche, le détail d'un personnage hurlant dans *Le Massacre des innocents* de Poussin et la séquence de l'escalier d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* où un plan fixe montre le cri muet de la gouvernante. On se souvient du landau qui dévale les marches, que Bacon ne mentionne pas.

Car tout ce qui raconte une histoire l'ennuie. Lorsque Sylvester lui demande si son intérêt pour la figure du pape découle de ses sentiments pour son père, il ne comprend rien à la question. Il n'a jamais pensé que le pape, c'est : *il papa*. Mais la question de Sylvester le pousse à livrer quelques éléments autobiographiques. Lui qui n'a pas grand intérêt pour la « psychologie », ni pour la biographie en général, va en quelques phrases ramassées droit à l'essentiel : « Je ne me suis jamais entendu avec mon père ou ma mère. Ils ne voulaient pas que je sois peintre. Pour eux je n'étais qu'un glandeur. Surtout pour ma mère. Mon père avait l'esprit très étroit. C'était un homme intelligent qui n'a jamais voulu cultiver son intelligence. Comme vous savez il était entraîneur de chevaux de course et il était toujours en train de se bagarrer. Il n'a jamais eu d'amis parce qu'il se bagarrait avec tout le monde - une tête de bourrique. En tous cas il ne s'est pas entendu avec ses enfants. Je crois qu'il aimait bien mon plus jeune frère qui est mort à 14 ans. Avec moi ça ne marchait pas. Il me déplaisait mais j'étais sexuellement attiré par lui étant jeune. Quand je l'ai éprouvé, je n'ai pas vraiment compris que c'était sexuel. Ce n'est que plus tard, par les *lads* et les garçons d'écurie avec qui j'ai eu des liaisons, que j'ai compris que c'était une affaire sexuelle avec mon père. » (p. 71-72).

#### *Le visage, la distorsion, la destruction*

« Il me déplaisait mais j'étais sexuellement attiré par lui. » (p. 71). La calme lucidité de cette formule qui rend compte d'une distorsion libidinale fondamentale (et que l'on peut traduire en langage psychanalytique par « composante masochique de l'Œdipe négatif » ce qui est tout de même nettement moins bien que : « Il me déplaisait mais j'étais sexuellement attiré par lui »), nous évoque, bien sûr, les torsions et distorsions infligées aux corps et aux visages figurés dans les peintures de Bacon. Cet investissement libidinal maintenu malgré le déplaisir (formule qui se transforme en toute logique en :

maintenu contre le déplaisir, mais aussi maintenu à cause du déplaisir) qui est à lire ici dans le registre du masochisme féminin, nous renvoie aussi au registre du masochisme originaire, dont les travaux récents de Benno Rosenberg (1990) ont bien montré qu'il est au fondement de toute possibilité d'élaboration psychique : « L'aspect qui nous semble essentiel est que l'intrication

pulsionnelle est conditionnée par l'objet (sa représentation). L'objet est ainsi doublement investi pulsionnellement : la pulsion de mort qui tend à le disloquer, à le mettre en pièces, à le dissoudre et, d'autre part, la libido qui s'efforce, parallèlement aux buts sexuels de conserver l'objet d'investissement, de le maintenir. La libido cherche à lier là où la pulsion de mort tend à délier. L'objet devient ainsi la condition, le ciment de l'intrication pulsionnelle, le médiateur de celle-ci. [...] Par l'équivalence de l'intrication pulsionnelle primaire avec la masochisme érogène primaire, le moi primaire est masochique, sinon il ne peut ni exister, ni durer. [...] Le masochisme est l'endroit limite où les choses se nouent ; c'est en nouant la pulsion de vie à la pulsion de mort que se constitue le premier nœud psychique durable » (pp. 78-79).

Il y a là un rapport essentiel entre le masochisme et la création artistique qui ne peut être développé ici. Pour ce qui est de l'impact de l'œuvre sur le spectateur, et de ce que l'œuvre peut transmettre, évoquer, éveiller, je cite pour mémoire une anecdote relatée par Mishima dans son œuvre autobiographique. *Confession d'un masque*. Un jour de solitude et de désœuvrement, il a douze ans, il prend un livre d'art rapporté par son père d'un voyage à l'étranger : « Je commençai par tourner une page vers la fin du volume. Soudain apparut, à l'angle de la page suivante, une image dont je ne pus m'empêcher de croire qu'elle était là pour moi, à m'attendre.

C'était une reproduction du Saint-Sébastien de Guido Reni, qui fait partie des collections du Palazzo Rosso, à Gênes. [...] Ce jour-là, à l'instant même où je jetai les yeux sur cette image, tout mon être se mit à trembler d'une joie païenne. Mon sang bouillonnait, mes reins se gonflaient comme sous l'effet de la colère. [...] Je sentis un je ne sais quoi secret et radieux bondir rapidement à l'attaque, venu d'au-dedans de moi. Soudain la chose jaillit, apportant un enivrement aveuglant. [...] Par bonheur, un mouvement réflexe de ma main pour protéger l'image avait empêché que le livre ne fût souillé. Ce fut ma première éjaculation » (pp. 44-45, Gallimard).

À partir de ce jour Mishima s'adonne frénétiquement au plaisir solitaire, peuplant ses jeux de rêveries sado-masochiques où les supplices délicieusement prolongés sont suivis de cérémonies sacrificielles et de repas cannibaliques : « Là dans mon théâtre du meurtre [...] la victime offerte en sacrifice devait lancer de longs cris, lugubres et pathétiques, afin que ceux qui les entendaient vinsent à sentir l'inexprimable solitude de l'existence. Alors ma joie de vivre, jaillissant de quelque endroit secret au plus profond de moi, poussait finalement une clameur de joie triomphante, répondant cri pour cri à la victime. N'était-ce pas exactement semblable à la joie que l'homme d'autrefois trouvait dans la chasse ? »

La figure de l'oiseau de proie reparaît ici dans ce théâtre du meurtre où la sexualité s'empare des artifices de la destruction pour sauver le sujet du gouffre mélancolique qui le guette. Remarquons



aussi l'apparition de deux éléments figurés que l'on retrouve parfois dans les peintures de Bacon : la flèche et la tache de foudre. Mishima protège l'image d'une activité projectile où le regard suit la trace de la flèche pour venir « mordre dans la jeune chair ferme », trouer la toile, puis revenir, bouclant ainsi la trajectoire pulsionnelle, sur le sujet lui-même, en l'occurrence dans le trou de la pupille jusqu'à la tache aveugle (*blank*) de la rétine, provoquant « l'enivrement aveuglant ». Les flèches très graphiques qui figurent dans certaines toiles de Bacon, sont-elles des réminiscences d'une tradition picturale qui s'attache à la représentation du Saint-Sébastien transfixié de regards pénétrants ? Et qui Sébastien est-il censé protéger de l'épaisseur de son corps ainsi criblé ? Cette question nous fait certainement retourner à la crucifixion par le détour d'un tableau de Bacon de 1963 intitulé : *Figure couchée avec seringue hypodermique*. Bacon s'insurgea contre les explications projectives-anecdotiques voyant dans ce tableau une dénonciation de la toxicomanie : « J'ai ajouté la seringue parce que je voulais clouer la chair sur le lit » (p. 78).

Je veux que la chair soit clouée sur le lit, je veux que la chair soit rivée à la toile.

Ce qui nous rappelle la voix d'Artaud (1973) parlant de Van Gogh :

« Cardés par le clou de Van Gogh  
les paysages montrent leur chair hostile,  
la hargne de leurs replis éventrés,

que l'on ne sait qu'elle force étrange est, d'autre part, en train de métamorphoser. » (p. 25).

Parmi les dessins de la crucifixion réalisés par Picasso, Bacon (1992) a une prédilection pour celui du 7 octobre 1932, comme il le dit dans un entretien accordé à Jean Clair : « J'aime particulièrement celui où l'on voit un morceau de tissu avec simplement une épingle à nourrice » (p. 135).

Là il ne reste presque plus rien. Un lambeau de tissu posé sur une branche d'arbre retenu par une épingle de sûreté (en Anglais : *safety pin*, littéralement : épingle de sécurité). Au dessus, un détail de crucifixion réduite à l'os où figure un boulon qui fixe et retient ensemble deux morceaux d'os. Au-delà des représentations fantasmatiques d'un rapport sexuel, d'une scène primitive sado-masochique, au point de dénuement extrême où nous sommes arrivés, il reste la nécessité de faire tenir ensemble deux éléments. Accrocher, fixer la chair sur la toile devient la figuration d'une tentative désespérée de maintenir une cohésion, un lien avant de sombrer, non pas dans le chaos, mais bien dans la mort psychique. Piera Aulagnier, à partir du concept de pictogramme, nous a dit des choses très fortes à ce propos. Elle était particulièrement attentive, pendant les séances d'analyse avec des patients psychotiques, à certains signes d'alarme, qu'elle appelait des « signes

blancs » (1986) : « « Signes » qui manifestent l'effet d'effroi que vit le Je confronté à l'apparition à ses frontières d'une représentation de chose indicible [...] » (*La filiation persécutive*, p. 343).

Il était urgent pour elle, dans ces situations, de pouvoir proposer une figuration parlée, des « actes de paroles » qui soient « au plus près des représentations pictographiques, au plus près des représentations de choses corporelles » : « Une image rendra compte de ce que j'entends : celle d'un homme qui découvre brusquement que ses pas l'ont porté au bord d'un gouffre pendant que derrière lui une explosion lui a coupé toute possibilité de retraite. Avant que le vertige ne s'installe et ne le précipite dans le gouffre, un tel sujet ne pourra que rester pétrifié, vide de toute pensée, suspendant tout acte, avec l'espoir d'arrêter définitivement tout pas vers l'avant ou vers l'arrière. C'est dans ces moments que s'impose cet apport que j'ai qualifié de nécessaire :

proposer à ce sujet un tableau qui « redétourne » son regard vers l'extérieur, qui lui permette de retrouver un « vu » apte à tirer à lui une partie de l'affect qui accompagnait la représentation « en soi » (le non dicible). » (*Ibid.* p. 348)

C'est ce que Piera Aulagnier appelait « peindre avec des mots ». Cette figuration parlée permet de reconstituer un extérieur pensable et investissable où un objet peut à nouveau exister. Nous verrons bientôt comment Winnicott envisage cette extériorité par rapport à la destructivité interne et à la constitution de l'objet.

Et la tache de foutre ? Elle s'étale sur les toiles de Bacon, ostentatoire, jetée au dernier moment, triomphe et souillure. Mais attention : selon le modèle « ceci n'est pas une pipe », hâtons-nous de dire : « ceci n'est pas une tache de foutre ». C'est une traînée de peinture blanche jetée sur la toile. Mais tout aussi bien : « Ceci n'est pas une traînée de peinture blanche. »

Pour Jean Clair l'épingle de nourrice est une épingle de nourrice, contrairement à la seringue de Bacon (1992) : « On parle toujours d'art religieux. L'art est religieux, devait affirmer cet autre athée mystique, Jean Cocteau. Une vraie crucifixion résulte des colères de Picasso contre la peinture Œuvre faite de clous, de linges, de déchirures, de bois, de sang, de fiel. » Il aurait pu ajouter à sa liste l'épingle de nourrice, si prosaïque et si inattendue, qui noue le périzonion du Christ, emblème en effet de cette religion, de ce lien, de cette attache, qui relie le destin du Nino, de l'enfant, à la ligure du Père Céleste, en dissimulant les attributs de sa virilité. Autre manière de reprendre ce que Bacon disait de son père : « Il me déplaisait, mais j'étais sexuellement attiré par lui »

Nous voici donc par cette phrase revenus aux distorsions, et le moment est venu de nous tourner vers Winnicott. Pour au moins trois raisons : d'abord parce qu'il s'est intéressé à l'œuvre de Bacon, ensuite parce qu'en affirmant que le visage de la mère est le miroir de l'enfant, il a fait faire un saut

qualitatif à la théorie psychanalytique en la faisant sortir du miroir et de ses effets de symétrie spéculaire, aussi bien de la conception de l'analyste-miroir de Freud censé réfléchir au patient l'image de son inconscient, que du « Stade du Miroir » de Lacan, en situant d'emblée la question de l'identité et de l'identification dans la relation à un autre vivant et parlant, enfin parce qu'il a affirmé cette chose énigmatique et pleine d'audace : « quant à moi je travaille à partir du Moi-Corps ».

Bacon a réalisé de nombreux portraits. C'est peut-être la partie de son œuvre qui est la plus familière. Portraits de personnes proches, avec qui il entretenait une relation intense, d'amitié ou d'amour. Isabel Rawsthorne, Lucian Freud, le petit-fils de Sigmund, Franck Auerbach, George Dyer, John Edwards, Henrietta Moraes, Muriel Belcher, Michel Leiris. De ce dernier il fit deux portraits : « Je cherche toujours à atteindre l'apparence des gens par la déformation. Je suis incapable de les peindre littéralement: Ainsi les deux tableaux que j'ai fait de Michel Leiris, c'est le moins littéral des deux qui lui ressemble de la façon la plus poignante » (p. 146).

En évoquant ces portraits avec David Sylvester. Bacon lui confie qu'« une des choses terribles concernant ce qu'il est convenu d'appeler l'amour, en tous cas pour un artiste, je crois, c'est la destruction » (p. 76). Au cours de la même conversation il constate que tous ceux qu'il a peints, et qu'il aimait, sont morts. Le travail pictural pour faire apparaître la réalité de l'objet, doit le détruire. Bacon a une conscience tellement intense de cette nécessité qu'il préfère peindre ceux qu'il aime à partir de photographies, hors de leur présence réelle, tellement il craint de les blesser, de les tuer : « Je préfère beaucoup travailler avec des photographies qu'avec eux. Je trouve plus facile de travailler sans les avoir effectivement présents dans la pièce. Je sais que si j'ai la présence de l'image devant moi je n'ai plus la même liberté de mouvement que devant l'image photographique. »

La présence du modèle l'inhibe parce que « Si je les aime, je ne veux pas opérer devant eux la mutilation que je leur inflige dans mon travail. Je préfère infliger en privé la blessure qui, je crois, me permet de rendre compte d'eux plus clairement ».

À ce point de l'entretien David Sylvester essaye de pousser Bacon dans ses retranchements et de lui faire reconnaître son ambivalence. Ce faisant, Sylvester utilise des notions qui se réfèrent, implicitement et vraisemblablement à son insu, aux notions Kleinienne d'attaque et de réparation. Dans ses réponses Bacon écarte la théorie que Sylvester lui propose, et se révèle en fait très Winnicottien sans le savoir : « Je crois que c'est trop logique. Je ne crois pas que ce soit comme ça que ça marche. Ça va plus loin. Comment puis-je faire en sorte que l'image soit plus immédiatement réelle pour moi » (p. 43).

Pourquoi Winnicott ? Dans un premier temps parce que dans cette réponse de Bacon il est question de la possibilité d'utiliser l'objet, et que cette utilisation de l'objet est en rapport avec non seulement le sentiment de réalité, mais aussi le sentiment de se sentir réel, tout cela étant en rapport avec la destruction (rappelons au passage que c'est Freud le premier qui a affirmé que l'objet naît dans la haine, ce que Winnicott a ajouté (1971), c'est que cet objet doit survivre à la destruction pour que l'expérience de la réalité puisse avoir lieu, et surtout se poursuivre indépendamment du destin de l'objet : « On admet généralement que le principe de réalité incite l'individu à la colère et à une destructivité réactionnelle. Mais pour moi, la destruction joue son rôle en fabriquant la réalité, en plaçant l'objet en dehors du soi [...] c'est la pulsion destructrice qui crée la qualité de l'extériorité. [...] À partir de ce moment - ou suscité par cette phase —, l'objet dans le fantasme est toujours en train d'être détruit. Cette qualité d'être toujours « en train d'être détruit » fait ressentir la réalité de l'objet qui survit comme tel, repJorce la qualité du sentiment et contribue à l'établissement de la constance de l'objet. L'objet peut alors être utilisé » (« L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications », chap. VI).

Les portraits, les autoportraits de Bacon sont des figurations de ces choses corporelles indicibles, de ces obscures auto-perceptions du Ça (et du Soi), de ces terrains vagues de l'âme, zones frontières entre les différentes instances de la psyché, modes d'être à soi-même d'en-deçà des mots, non pas vie organique, mais vie psychique sous une forme inconnue de nous et qui pourtant arrive à se mettre en formes, peut-être parce qu'elle est justement faite de formes. Mais ce qui rend possible, pour le peintre, cette mise en forme qui leur confère une réalité perceptible, et qui n'est pas figuré, mais certainement présent dans ce que l'on nomme technique, c'est cette destructivité qui ne cesse de détruire dans le fantasme pour porter l'en-dedans au dehors. Le sentiment de gratitude que le spectateur de la toile peut éprouver vis-à-vis du peintre, sentiment de gratitude mêlé d'élation, tient au fait que quelqu'un a réussi à donner à voir ça, ça peut être représenté.

Il faut pouvoir supporter de rester dans un certain état d'esprit pour permettre à des figures d'émerger de leur propre chair et d'apparaître. Il faut précisément pouvoir accepter l'informe, en palper les contours fuyants, indécis, les limites vagues, laisser entrer en contact des régions du psychisme d'habitudes éloignées par la géographie intérieure, tolérer de laisser régner le chaos et ses formidables déplacements d'énergie, de se mouvoir dans ce que Winnicott appelait « l'aire de l'informe ». Bacon disait : « Je me sens chez moi au milieu du chaos parce que le chaos me suggère des images. Et de toutes façons j'aime ça, vivre dans le chaos » (p. 190).

Pour ce qui est de l'expérience psychanalytique telle que nous la vivons dans le cadre de la séance d'analyse, Winnicott nous a familiarisés avec la nécessaire capacité à accepter le chaos et l'informe

pour permettre à l'analysant d'attendre le moment juste, le moment où il trouvera seul et de manière créatrice. D a également souligné (1987) l'importance de la non-communication, non seulement dans le développement précoce du nourrisson, mais aussi dans l'expérience psychanalytique. Cette expérience de non-communication active existe chez tout être humain, du plus pathologique au moins pathologique, elle protège la possibilité de communiquer secrètement et silencieusement avec des objets et des phénomènes subjectifs : « Bien que des personnes en bonne santé communiquent et soient heureuses de communiquer, l'opposé est également vrai. Chaque individu est un élément isolé en état de non-communication permanente, toujours inconnu, jamais découvert en fait » (« De la communication et de la non-communication », p. 161).

Chez le peintre, et chez tout artiste, le mouvement premier qui le pousse au travail, et à mettre en place les conditions qui lui sont favorables pour mener à bien ce travail, a plus à faire avec la non-communication ainsi définie, qu'avec le besoin de communiquer. C'est peut-être à partir de cet état d'esprit que Bacon pouvait dire : « Je suis foncièrement optimiste, au fond sur rien. »

Violence de la réalité, violence de la peinture, le peintre arrache, fend, déchire, le voile, les écrans, qui tamisent l'existence, qui filtrent la réalité : « Il m'arrive de penser quand les gens trouvent mon travail violent que parfois j'ai réussi à retirer un ou deux voiles, un ou deux écrans. »

Pourtant Bacon souhaitait que ces peintures soient montrées derrière une vitre. S'agit-il d'un écran protecteur ? Et dans ce cas d'une protection qui fonctionnerait dans les deux sens : protéger le spectateur des excès de la peinture, protéger la peinture du regard destructeur du spectateur ? C'est possible. Mais plus fondamentalement peut-être, la vitre pose devant la toile une surface réfléchissant le visage du spectateur comme en un miroir, tout en lui laissant voir, en transparence, le reflet de son monde interne dans le visage de la mère, la toile.

« Francis Bacon se voit lui-même dans le visage de sa mère, mais avec une torsion en lui ou en elle, qui nous rend fous, et lui, et nous. » (Winni-cott,1971,p. 157).

Faisons encore une fois appel à Antonin Artaud (1973) :

« Un fou Van Gogh ?

Que celui qui a su un jour regarder une face humaine regarde le portrait de Van Gogh par lui-même, je pense à celui avec un chapeau mou.

t...]

Je ne connais pas un seul psychiatre qui saurait scruter un visage d'homme avec une force aussi écrasante et en disséquer comme au tranchoir l'irréfragable psychologie.

L'œil de Van Gogh est d'un grand génie, mais à la façon dont je le vois me disséquer moi-même du fond de la toile où il a surgi, ce n'est plus le génie d'un peintre que je sens en ce moment vivre en lui, mais celui d'un certain philosophe par moi jamais rencontré dans la vie » (p. 59).

Je voudrais maintenant pour terminer, parler du cadre, du cadrage et de ce que Bacon nommait l'artificiel. Tout d'abord quelques précisions de vocabulaire. En anglais le cadre d'un tableau est traduit par le mot/rame. En revanche *setting (analytic setting)* a été traduit en français par : cadre analytique, ce qui rend par une image statique de rigidité et d'encadrement une idée qui en anglais est exprimée par une forme verbale dite progressive qui implique le mouvement et la durée, puisqu'il s'agit d'une action qui est en train de s'accomplir et qui d'ailleurs ne cesse pas d'être en train de s'accomplir. L'action en question est celle de mettre en place. Comme cadre en français, *setting* peut aussi évoquer l'environnement : *a nice setting*, un environnement agréable. Dans le développement qui va suivre je vais montrer comment Bacon mettait en place un dispositif apte à faire apparaître la réalité. Cette évocation de la mise en place des conditions optimales de l'expérience concerne aussi, *mutatis mutandis*, les questions que nous nous posons dans la pratique analytique pour l'instauration d'un *setting* analytique qui n'a pas grand chose à voir avec le cadre d'un tableau.

Maintenant : qu'est-ce qui apparaît dans le champ du tableau et qui n'a rien à voir avec le cadre (*frame*) mais qui dépend essentiellement de la façon dont le peintre l'a fait apparaître ? La question de la figuration, et de l'apparaître de cette figuration, est constamment sous-tendue chez Bacon par des références à une masse, une quantité d'énergie, pensée en termes de force et d'intensité. Par exemple lorsque Bacon s'interroge sur la fonction de la peinture dans un monde où les moyens mécaniques de reproduction de la réalité sont de plus en plus sophistiqués c'est en termes d'intensité qu'il répond d'abord : « Un peintre qui cherche à transcrire la vie doit le faire de manière beaucoup plus intense et succincte. Cela doit avoir l'intensité de... appelons cela une simplicité recherchée. Il faut faire bref pour atteindre l'intensité. L'invention du peintre doit faire refluer le réalisme sur le système nerveux, parce qu'en peinture, le réalisme naturel, c'est fini. »

Pour atteindre à cette intensité il faut opérer une mise sous tension qui n'est rendue possible que par la mise en place d'une structure totalement artificielle qui va se refermer sur le sujet du tableau comme sur un appât, ensuite, le sujet disparu, il ne restera que la réalité. Mais il n'y a pas de référence immédiate à la réalité. Il y a une tension entre différents registres de réalités différentes qui coexistent : « C'est dans la structure artificielle qu'on peut saisir la réalité du sujet et le piège se ferme sur le sujet du tableau en ne laissant que la réalité. Il faut commencer quelque part et on part du sujet pour graduellement, si ça marche, le rétracter et aboutir à ce résidu qu'on appelle réalité,

qui a peut-être encore un rapport ténu avec le point de départ, mais très souvent n'a plus grand chose à voir avec ».

Le *setting* analytique est également un dispositif artificiel. Artificiel mais pas arbitraire. La notion de *durcharbeiten*, *per-* ou translaboration selon les traductions, est la pierre de touche qui relie la question de la temporalité (celle de la mise en jeu des possibles) à celle du passage de la quantité (masse d'énergie) à la qualité psychique. Ce travail étant au principe même de la définition freudienne de la pulsion.

Le *durcharbeiten* associé à l'attitude professionnelle de l'analyste va permettre que vienne se placer et se déployer dans l'espace-temps de la séance défini comme *setting* ce que Freud a appelé : l'autre scène.

C'est par une même combinatoire de forces et de cadrage que Bacon effectue la mise en place de figurations de l'autre scène sur la toile. C'est peut-être la différence essentielle, mais pas la seule entre le tryptique de 1944 et celui de 1988. Dans la première version l'expressivité des figures et la stridence des couleurs crève la toile. Elles se jettent au visage du spectateur (et elles sont jetées sur la toile) avec une grande immédiateté et sensation de proximité. Dans la version tardive il y a toute une construction de l'espace, un cadrage, qui créent un effet d'éloignement, de distance. Les couleurs sont plus sombres, il n'y a plus de stridence mais une qualité de silence inquiétant. Est-ce l'approche de la mort ? Est-ce pour Bacon qui pensait que « l'art est profondément ordonné », une victoire du classicisme ? Ces figures sont un peu moins des Eninnyes. Sont-elles pour autant devenues les Euménides ? Dans la figure centrale on remarque un détail nouveau : à l'articulation du cou et du corps une plaque de métal avec deux vis, ainsi qu'à l'articulation du trépied. S'agit-il d'une réminiscence de la crucifixion de Picasso que Bacon aimait tant ?

Les distorsions font partie de ce que Bacon appelle artificiel. Plus son œuvre avance plus la tension paradoxale entre l'artificialité des moyens et l'intensité réaliste de l'effet est vigoureusement affirmée : « Par exemple dans un tableau, quand j'essaye de peindre une plage et une vague qui se brise, je sens que la seule façon d'y arriver c'est de placer la plage et la vague sur une sorte de structure de façon à montrer qu'elles sont sorties de leur contexte pour ainsi dire, afin de recréer la vague et ce bout de plage sur un plan très artificiel. Dans mon tableau j'ai fait tout mon possible pour construire la structure en espérant que le hasard me restituera la plage et la vague. Mais j'espère aussi que le tableau, aussi artificiel soit-il, ressemblera à une vague sur le rivage. »

Parfois des morceaux de la réalité brute entrent dans le cadre, mais dès qu'ils y sont déportés que reste-t-il de leur brutalité ? Ce qu'il y a de merveilleux dans le chaos de l'atelier c'est la poussière

qui s'accumule. On peut la ramasser, la mélanger à de la peinture et une fois séchée, l'utiliser comme du pastel. La poussière pure est la couleur parfaite pour un complet gris. C'est une sorte de pastel, en fait, mais probablement plus durable que le pastel. Peut-être pas. Il est difficile d'apprécier la durabilité des choses. Comment rendre la qualité légèrement velue d'un complet de flanelle ?

«Tout à coup j'ai pensé : eh bien, je vais ramasser de la poussière. Et vous voyez combien cela se rapproche d'un complet de bonne flanelle grise ? »

Dans les *Quatuors* de T. S. Eliot (1963), œuvre que Bacon aimait tout particulièrement, on peut lire ces deux vers : (3)

« *Dust in the air suspended marks the place where a story ended* »

« La poussière en suspens dans l'air Marque l'endroit où l'histoire a pris fin »

Il serait tentant de clore ce texte par le suspens de ce talisman poétique, mais il y manquerait pour Bacon cette *disruptive touch*, cette éclaboussure nécessaire quand le tableau devient trop parfait. Vers la fin de leur dernier entretien Bacon rappelle à David Sylvester que l'art est cruel parce que la réalité est cruelle et que c'est peut-être pour cela que les gens aiment tellement la peinture abstraite, parce que l'on ne peut pas être cruel en abstraction. La psychanalyse n'échappe pas à ce constat. La mise en œuvre, dans un processus psychanalytique, du théâtre de la cruauté qui se déroule sur l'autre scène, procède de l'athlétisme affectif et ne peut se résoudre à l'abstraction d'un mathème, quelles que soient les ressources d'intelligence que l'on puise dans la *geistigkeit* pour éclairer la scène.

Patrick MILLER

Provincetown, Cape Cod, Août 1995.