

Pour comble de peinture

Francis Bacon. A centenary Retrospective. Exposition organisée par la Tate Britain (Londres) à l'automne 2008, le Museo Nacional del Prado (Madrid) du 3 février au 19 avril 2009, et le Metropolitan Museum of Art (New York) du 20 mai au 16 août 2009. Catalogue édité par Tate Publishing (anglais) et Edicion Museo del Prado (espagnol)

Ji-Yoon Han

Numéro 229, novembre–décembre 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62037ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Han, J.-Y. (2009). Compte rendu de [Pour comble de peinture / *Francis Bacon. A centenary Retrospective*. Exposition organisée par la Tate Britain (Londres) à l'automne 2008, le Museo Nacional del Prado (Madrid) du 3 février au 19 avril 2009, et le Metropolitan Museum of Art (New York) du 20 mai au 16 août 2009. Catalogue édité par Tate Publishing (anglais) et Edicion Museo del Prado (espagnol)]. *Spirale*, (229), 7–9.

Entre 1984 et 1989, délaissant pratiquement tout travail de création, elle va en effet livrer « *la bataille de sa vie* » contre la société Hydro-Québec qui a le projet d'exproprier une partie du terrain qu'elle possède à Grondines afin d'ériger des pylônes (et des fils haute tension!) sur le fleuve Saint-Laurent. Ainsi cette personnalité plutôt discrète dans sa jeunesse se révèle être plus tard une « *femme de caractère, passionnée, déterminée, souvent opiniâtre pensent certains* », elle « *qui a placé son art au premier plan et qui a orienté ses actions de façon à pouvoir matérialiser les images et les rêves qu'elle entretenait* ».

Tisser la lumière

Réalisé avec un grand soin par les Éditions du passage, l'ouvrage est d'une très grande richesse iconographique. Hormis un choix graphique discutable

en couverture (on a choisi d'appuyer un peu lourdement la métaphore du « fil de lumière », en recouvrant le nom de l'artiste d'un fil doré qui produit à la fois un désagréable effet de rature et de préciosité), l'entreprise d'édition est menée avec un très grand soin. On devine aussi que certains choix éditoriaux ont dû être douloureux : si Laurier Lacroix déplore bien sûr le fait que « *la place manque pour rendre justice à la richesse, à la complexité et à la variété de ce parcours et de cette production* », la diversité des œuvres et la justesse du rendu photographique font pleinement justice à la finesse d'exécution et à la qualité lumineuse du travail de Beauchemin.

Si tapisseries et rideaux de scène dans la tradition japonaise (qui sont remplacés suivant le rythme des saisons) invitent le public à la contemplation, d'autres images ont ici pour office de faire rêver le lec-

teur. Parmi les plus évocatrices, cette photo noir et blanc d'un chalet flottant des années 1940 que l'on imagine dérivant dans la nuit en direction de l'île aux fantômes qui condense en elle toute la poésie de l'enfance, ou encore les reproductions de ces étonnantes études de nuages réalisées par l'artiste en 1991. Mais l'impression la plus forte que je conserve de ce livre provient non pas d'une photographie mais d'un propos de l'artiste au sujet d'une œuvre de jeunesse réalisée en compagnie d'un vieux tisserand japonais — une expérience de travail exceptionnelle durant laquelle, en raison de l'obstacle de la langue, aucun mot ne fut échangé, mais où chacun s'est parfaitement compris et a « *découvert un autre niveau de communication* ». On retrouve partout disséminée en ces pages cette même qualité de silence et d'attention à l'autre et c'est d'abord là que réside pour moi toute la force rayonnante de ce livre. ☺

ARTS VISUELS

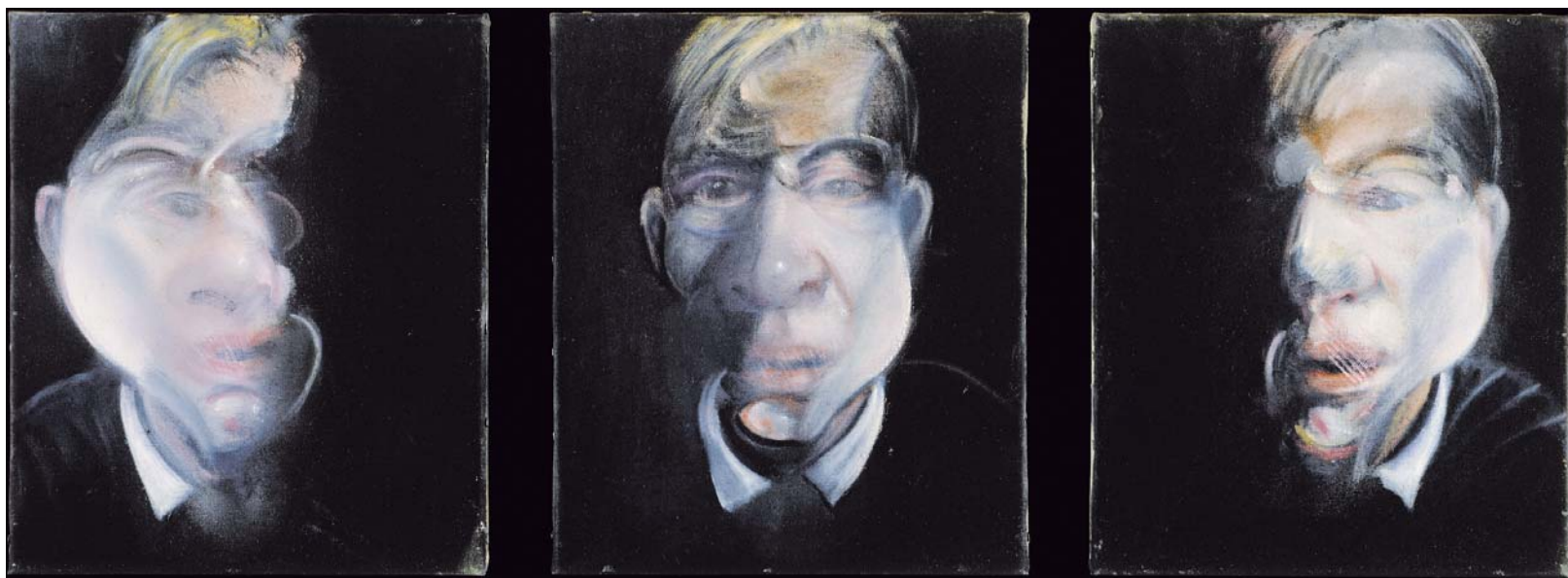
Il pleut des stries de soleil sur la ville, sur le désert, sur la grille barbelée où crie un babouin rose et violet. Ciel noir, jour strident, je rêve d'une pièce arrachée aux circulations nébuleuses et hâtives qui dehors battent le pavé : l'atelier solitaire du peintre — champ de bataille hérissé de pinceaux, de canevas, et sur les parois duquel, bondissante, la couleur ne cesse de pulser. Cinabre taché de gris. Verts rompus. Parme dans le jaune vif. Il n'en reste plus, au musée du Prado, qu'un fragment d'archive fixé sur un pan de mur, immobile sous son voile de pixels : une photographie en noir et blanc. C'est dans les cadres dorés, hissés

Pour comble de peinture

PAR JI-YOON HAN

FRANCIS BACON. A CENTENARY RETROSPECTIVE

Exposition organisée par la Tate Britain (Londres) à l'automne 2008, le Museo Nacional del Prado (Madrid) du 3 février au 19 avril 2009, et le Metropolitan Museum of Art (New York) du 20 mai au 16 août 2009. Catalogue édité par Tate Publishing (anglais) et Edicion Museo del Prado (espagnol).



Francis Bacon (1909-1992), **Three Studies for a Self-Portrait**, 1979-1980
Huile sur toile, 37,5 x 31,8 cm chaque
The Metropolitan Museum of Art, New York, Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998 (199.363.1a-c)
© 2009, The Estate of Francis Bacon / ARS, New York / DACS, London

tout autour, que cogne la peinture. Rétrospective Francis Bacon. Rose grené d'une langue de bœuf.

Une présence, un poids

Caisses, détecteurs de métaux, poinçons et compteurs aux portes du musée, c'est sous haute surveillance que l'on m'a admise dans la place. Serait-ce parce que les toiles, enchaînées aux cimaises, hurlent et trouvent les murs de leur cellule ? J'ai souvent pensé qu'au Prado la peinture était plus dangereuse qu'ailleurs — les foules s'y pressent pour voir les inquiétants supplices qui peuplent le Jardin des délices, et les chairs débordantes de Rubens, et la masse grouillante des visions noires de Goya, on veut voir les *bufones* de Vélasquez, et les peaux fripées, griffées à même le vernis, des vieillards de Ribeira...

Bacon à plus forte raison. Orange chimique : violet papal : sable d'obsidienne. Malgré le splendide retranchement d'une institution d'ordinaire rétive à l'art moderne et contemporain, le peintre s'est immiscé dans le sein de Danaé. À coups de couleur. De nos jours, la belle captive n'a plus la pose alan-guie ni l'air radieux que Titien dévoile à l'étage supérieur — encore qu'il y fasse vibrer la chair, qu'il froisse la toile dans le bouillon des draps — et la divine traînée d'or n'est plus semence mythologique : une pluie rouge incarnat s'abat, dans le panneau central des *Trois études pour une Crucifixion* (1962), sur une figure sans plus de visage qu'un chapelet de dents, figure solitaire au lit, cernée dans la courbe d'un mur sans ajour ; et la manne sanglante écrase le corps, s'y involue, jusqu'à devenir, coup de grâce de la peinture, sa viande même. Ce n'est plus Danaé fécondée qui me ravit ; ce qui me pénètre et m'agrafe le regard, c'est l'apparition de la figure comme *précipité* de couleur.

Ainsi *chutent* les toiles sur les murs. Un tableau de Bacon, c'est d'abord une présence, un poids de peinture opaque comme le réel, et qui m'ancre au sol. Regardez, *sentez* les premières œuvres déjà : leur aspect grumeleux de boue séchée ou de glaise fraîche, brossée, raclée, écorchée. *Tête II* (1949) prolifère en gueules, en mâchoires voraces qui, gonflant entre toile tendue et verre protecteur, bourgeonnent en emplâtres irréguliers, plissent mon front, enfoncent mes pommettes — comment dire autrement l'impression, réellement physique, et non rêvée, que me fait ce tableau. Au fil des ans, les textures d'écorce et de gomme s'estompent dans les œuvres. Mais la matière toujours dégringole, en fressure répandue, en corps ployés. *Études pour le corps humain* (1970) jette trois figures nues sur un fond lilas, déformées par leur propre poids, par la résistance que leur oppose l'arc blanc sur lequel elles sont juchées, et qui traverse de part en part les panneaux du tryptique.

Si Bacon charge la toile, il y épuise, en même temps, la peinture. Le pinceau, la brosse et le chiffon maculés ne se déploient jamais sans heurts :

ils progressent *contre* une toile sans enduit, rétive à l'huile picturale qui finalement s'y cramponne à force, cahotante et assoiffée, privée de tout vernis unifiant. Encore, *Étude pour le corps humain* (1949), vibre de présence : l'homme de dos pourtant s'enfonce dans le noir, nu, sucé entre deux pans de tulle, il marche à l'effacement de ses courbes si rondes et gorgées d'épaisses touches de roses, de blancs, il disparaît, l'échine courbée, faisant saillir — est-ce une hallucination ? — ses vertèbres, dont j'imagine qu'elles ont été radiographiées par les rayons des rideaux. À la fois percée du visible et sensation, radiographie et pesanteur, la peinture désintègre la toile en s'y hérissant comme un fantôme.

Figure dans un paysage (1945). Une veste sans hôte pointe sur moi le canon d'une mitraillette qui semble cependant avoir pris pour cible le tableau lui-même, criblé de graffitti, de hachures, de gri-bouillis. *Tryptique* (1973) culbute un corps, trois fois, sur une cuvette de W.-C., dans l'ombre informe du chambranle d'une porte, dans la bonde d'un lavabo : trois fois les corps, écrasés, sem-

sion de la surface, corrosion par la peinture. Le sang affleure sous l'opération desquamante du chiffon, tandis que les organes fondent dans l'ombre ou dans des flaques roses. Le *Portrait d'Isabel Rawsthorne* (1966) montre une tête baffée par une maille incarnat, malaxée par les bleus sur lesquels giclent de grands tirs blancs. (Mais c'est moi, c'est moi quand je regarde les tableaux de Bacon : je suis dans l'image, qui pourtant *ne me regarde pas*. Les yeux saturés, aveugles, je n'entends plus que mes nerfs ivres caresser les figures tullées, fumées, énergisées. La tête éclate, scindée, fouet-tée — elle se livre enfin au « mystère de l'apparence » que Bacon a dit avoir tant recherché.)

L'œuvre cependant est d'une rigueur formelle qui ne laisse aucune chance à l'épanchement, au bavardage : c'est la condition pour peindre la viande, les ecchymoses et les mâchoires décrochées, sans verser dans la boucherie. Aplats, cadres et arêtes, rails et rampes, charpentent solidement les coups de peinture. Cordons à gland roides comme fil-à-plomb sur ruisselements d'une carcasse béante. La figure, si volatile, toujours prête à se désagréger, est *rivée*

Les images m'attirent et me repoussent, m'éclaboussent, je m'y arrache, y reviens, ne sais plus comment regarder.

Le sang me monte à la tête, pulse au rythme de la peinture : je vois rouge, je vois bleu — ne sais même plus ce que je vois, pape, amants enlacés, chien, qu'importe —, je ne désire qu'une seule chose, me laisser happer par le tableau. Je suis boxée.

blent voués à la chute et à l'anéantissement. Les images m'attirent et me repoussent, m'éclaboussent, je m'y arrache, y reviens, ne sais plus *comment regarder*. « *La peinture nous met des yeux partout*, écrivait Deleuze : *dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire...)*. » Le sang me monte à la tête, pulse au rythme de la peinture : je vois rouge, je vois bleu — ne sais même plus ce que je vois, pape, amants enlacés, chien, qu'importe —, je ne désire qu'une seule chose, me laisser happer par le tableau. Je suis boxée.

Rigueur formelle

Rectangle bleu de cobalt sur rectangle noir. Tranche vert malachite sur ton incarnat. Ampoule solitaire jaune pissenlit. Avec l'apparition des grands aplats sombres ou vifs dans les années 1960, la sensation s'aiguise : la couleur déployée m'aspire irrésistiblement dans l'œil du cyclone : la figure dépeuplée, modelée par la pression d'un mur grenat ou la suction d'un angle mauve, s'affine en un feuilletage de touches, de nettoyages et de projections. Elle n'est plus croûte, ajout de matière spectrale, mais abra-

à la toile par tout un attirail de *clous* : seringues, ampoules électriques, interrupteurs, hachures, flèches, colliers de dents. Certaines éruptions vernissées aussi : une pastille blanche apposée sur une rotule comme une saillie osseuse visse la chair à l'image ; ailleurs, une coulée luisante de rouge et de noir s'échappe du gosier d'une Érinnye, ainsi fichée sur la toile. Bacon lui-même, dans ses entretiens avec David Sylvester, avait insisté sur la nécessité de *clouer* l'image, de serrer les figures dans une armature, pour ne pas laisser leur chaos envahir et liquider le tableau.

Comment expliquer alors que je ne cesse d'être remuée, de me contorsionner, que ma débâcle soit infinie devant des images qui elles-mêmes ne sont pas dévastées, mais vissées ? Pourquoi cette tentation de me dissoudre dans le tableau ? Et pourquoi me faut-il aussi rôder tout autour comme un prédateur ?

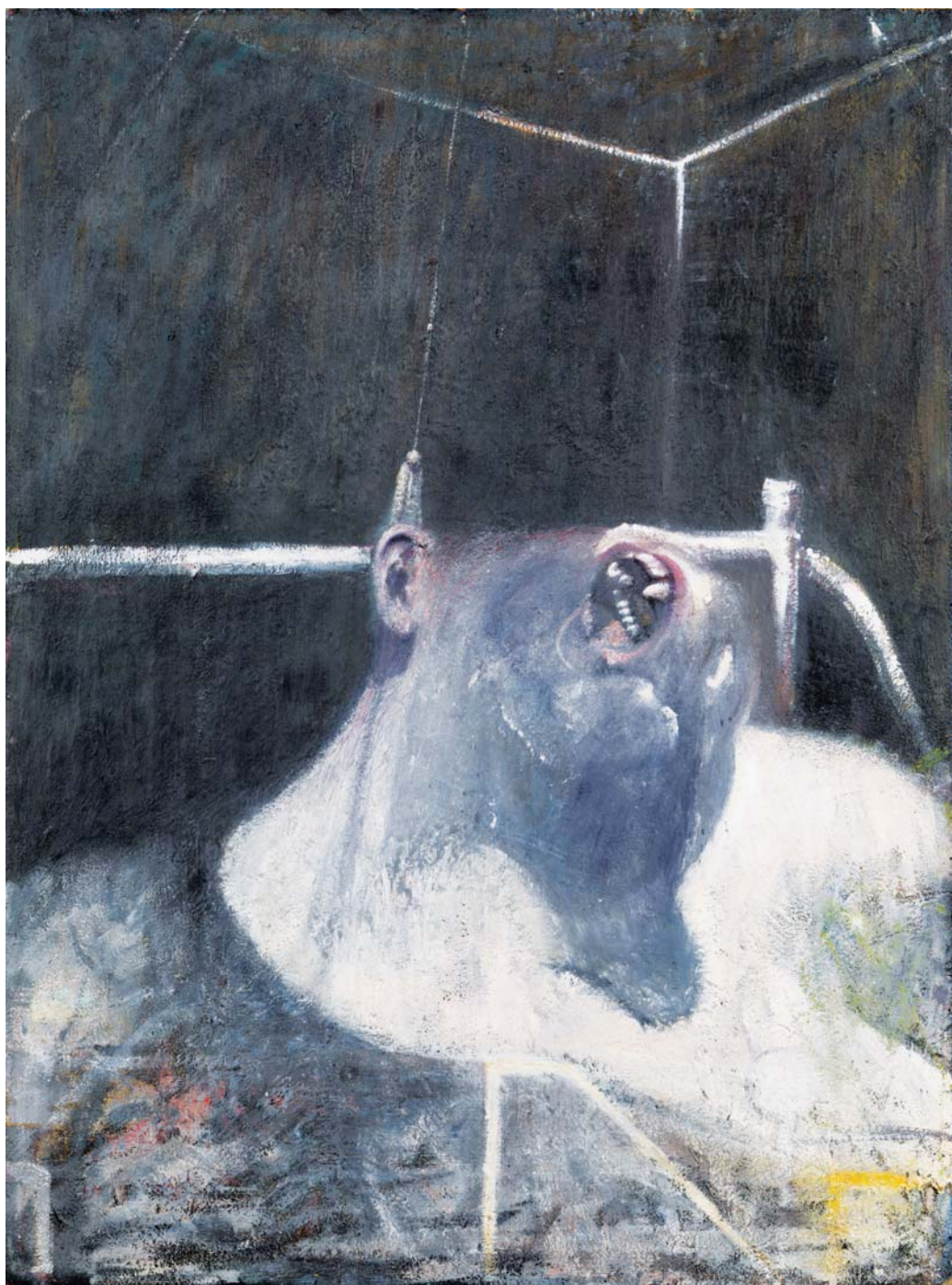
En proie à la peinture, je reviens toujours à la figure, cette localité d'une topographie précise et hétérogène de l'image, constituée d'aplats, de zones de brouillage, de points d'éruptions. La figure, c'est

pour moi le *clou* du tableau. Elle est le lieu où Bacon prend le plus haut risque de la peinture, où sa main danse sur la corde raide de la toile, sans le filet d'esquisses préalables, où il se livre à l'accident et à la chance. Et c'est vers elle que, de toute évidence, je m'aimante pour jouir de la peinture : je perds toute tenue, je veux observer de plus près, sous toutes les coutures, les coulées, les aspersion, l'effeuillage de la couleur, je m'approche, à l'excès — je veux dévorer la figure.

Daniel Arasse a caractérisé l'*opération* du détail en des termes similaires : petit morceau de virtuosité picturale qui excède et défait l'unité du tableau, le détail est un événement de peinture, tant pour le peintre que pour le spectateur, qui l'investit de son regard, de son imagination, jusqu'à désirer découper le détail pour mieux le goûter. Les figures de Bacon ne sont même plus les sujets des tableaux : ce qui me *point*, ce n'est pas le visage d'Isabel Rawsthorne, de George Dyer ou de Lucian Freud — qui n'ont d'ailleurs que des têtes sans visage ; ce dont j'ai soif, c'est l'événement de la peinture, ce qui arrive dans et par la figure. Bacon n'a pas eu beaucoup de modèles : s'il a pu peindre et repeindre en série les mêmes sujets, les papes, les autoportraits, sans se répéter, sans s'essouffler, c'est bien parce que ses figures sont une *performance* de peinture, chaque fois unique. Et comme l'on mettait autrefois tout son génie à peindre une mouche, une perle ou un petit pan de mur, Bacon charge la figure de ses pulsions, y fait pulser la peinture.

J'ai effectivement avalé des morceaux de tableaux. Après le Prado, après Madrid, j'ai rêvé plusieurs nuits des figures, des couleurs et des clous de Bacon. Mon contact avec l'œuvre, si difficile à voir réunie en un seul lieu, l'a définitivement poinçonnée dans mon corps. Crucifixions. Toute sa vie, Bacon en aura peint : la rétrospective du Prado s'ouvrirait d'ailleurs sur les *Trois études pour des figures au pied de la Crucifixion* (1944), pour se refermer avec la reprise de ce même tryptique, quarante-quatre ans plus tard. Des formes rondes de la première version, pastellisées comme le dos d'une baigneuse de Degas, à l'apparition nébuleuse des trois figures sur de grands fonds carmin, Bacon n'a eu de cesse de piéger dans ses châssis cette figure qui, parce qu'elle est peinture, est à la fois spectre et viande.

Aujourd'hui, je dois me satisfaire de ma mémoire et, à nouveau, du papier glacé des livres, qui ternit le cri du vert et la touffeur du halo jaune, qui tue le grain de la peinture. Il faut voir l'œuvre de Francis Bacon, *in vivo*. Face à la peinture, les termes d'horreur, de cruauté, de tourmente, si souvent prononcés au sujet des tableaux de Bacon, se désagrègent comme des champignons pourris. Il y a certes de la violence : non pas celle de corps aux abois, ni de têtes rouées de coups ; mais la violence, infiniment plus grande, infiniment plus voluptueuse, qui sourd de l'art de *précipiter* la matière, pour comble de peinture. ©



Francis Bacon (1909–1992), **Head I**, 1947–1948
Oil and tempera on board, 39 1/2 x 29 1/2 in. (100,3 x 74,9 cm)
The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Richard S. Zeisler, 2007 (2007.247.1)
© 2009 The Estate of Francis Bacon / ARS, New York / DACS, London.

La figure, c'est pour moi le *clou* du tableau. Elle est le lieu où Bacon prend le plus haut risque de la peinture, où sa main danse sur la corde raide de la toile, sans le filet d'esquisses préalables, où il se livre à l'accident et à la chance. Et c'est vers elle que, de toute évidence, je m'aimante pour jouir de la peinture : je perds toute tenue...