

Ce texte a été publié initialement en 1981
aux Éditions de la Différence, accompagné d'un volume
d'illustrations dont les principales sont reproduites
dans le présent ouvrage.

Préface

Le livre de Gilles Deleuze sur Francis Bacon est bien autre chose que l'étude d'un peintre par un philosophe. Est-il du reste « sur » Bacon, ce livre ? Et qui est le philosophe, qui est le peintre ? Nous voulons dire : qui pense, et qui regarde penser ? On peut certainement penser la peinture, on peut aussi peindre la pensée, y compris cette forme exaltante, violente, de la pensée qu'est la peinture.

Nous nous sommes dit : « Sans doute sera-t-il impossible d'égaliser la splendeur de l'édition initiale. Il nous manquera bien des choses, dans le registre du visible. Est-ce une raison pour manquer en outre à notre devoir, qui est que ce grand livre ne cesse pas de circuler, ne disparaisse à aucun prix de la circulation à laquelle il est destiné, celle qui le fait passer, de main en main, chez les amants de la philopeinture, ou de la pictophilosophie ? Chez les perspicaces amants de l'équivalence, en forme de pliure, entre le visible et son revers nominal. »

Nous avons donc décidé de republier ce livre dans la collection « L'Ordre philosophique », où tout livre a pour fonction d'y faire désordre. Et singulièrement celui-là. Nous ne pouvons que remercier, vivement, de ce désordre par quoi se fait le plus beau de notre Ordre, tous ceux qui ont rendu possible cette (re)publication, et qui nous ont donc permis de faire notre devoir.

Alain Badiou et Barbara Cassin

Univerzita Karlova v Praze
Knihovna společenských věd
Praha 5 - Jihočeské
0

ISBN 978-2-02-050014-2

© Éditions du Seuil, mai 2002

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Avant-propos

Chacune des rubriques suivantes considère un aspect des tableaux de Bacon, dans un ordre qui va du plus simple au plus complexe. Mais cet ordre est relatif, et ne vaut que du point de vue d'une logique générale de la sensation.

Il va de soi que tous les aspects coexistent en réalité. Ils convergent dans la couleur, dans la « sensation colorante », qui est le sommet de cette logique. Chacun des aspects peut servir de thème à une séquence particulière dans l'histoire de la peinture.

Les tableaux cités apparaissent progressivement. Ils sont tous désignés par un numéro qui renvoie, pour certains (numérotés en gras) à leur reproduction, et pour tous à leurs références complètes, dont on trouvera la liste en fin de volume.

Le rond, la piste

Un rond délimite souvent le lieu où est assis le personnage, c'est-à-dire la Figure. Assis, couché, penché ou autre chose. Ce rond, ou cet ovale, tient plus ou moins de place : il peut déborder les côtés du tableau, être au centre d'un triptyque, etc. Souvent il est redoublé, ou bien remplacé, par le rond de la chaise où le personnage est assis, par l'ovale du lit où le personnage est couché. Il essaime dans les pastilles qui cernent une partie du corps du personnage, ou dans les cercles giratoires qui entourent les corps. Mais même les deux paysans ne forment une Figure que par rapport à une terre empotée, étroitement contenue dans l'ovale d'un pot. Bref le tableau comporte une piste, une sorte de cirque comme lieu. C'est un procédé très simple qui consiste à isoler la Figure. Il y a d'autres procédés d'isolation : mettre la Figure dans un cube, ou plutôt dans un parallélépipède de verre ou de glace ; la coller sur un rail, sur une barre étirée, comme sur l'arc magnétique d'un cercle infini ; combiner tous ces moyens, le rond, le cube et la barre, comme dans ces étranges fauteuils évasés et arqués de Bacon. Ce sont des lieux. De toute manière Bacon ne cache pas que ces procédés sont presque rudimentaires, malgré les subtilités de leurs combinaisons. L'important est qu'ils ne contraignent pas la Figure à l'immobilité ; au contraire ils doivent rendre sensible une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu, ou sur elle-même. C'est un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est..., ce qui a lieu... Et la Figure ainsi isolée devient une Image, une Icône.

[22, 30]

[1]

[2]

[53]

[29, 19]

[3]

[25]

Non seulement le tableau est une réalité isolée (un fait), non seulement le triptyque a trois panneaux isolés qu'on ne doit surtout pas réunir dans un même cadre, mais la Figure elle-même est isolée dans le tableau, par le rond ou par le parallélépipède. Pourquoi ? Bacon le dit souvent : pour conjurer le caractère *figuratif, illustratif, narratif*, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée. La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation. Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le « figural » au figuratif¹. Isoler la Figure sera la condition première. Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l'illustration. Entre deux figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser, pour animer l'ensemble illustré². Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait.

Évidemment le problème est plus compliqué : n'y a-t-il pas un autre type de rapports entre Figures, qui ne serait pas narratif, et dont ne découlerait nulle figuration ? Des Figures diverses qui pousseraient sur le même fait, qui appartiendraient à un seul et même fait unique, au lieu de rapporter une histoire et de renvoyer à des objets différents dans un ensemble de figuration ? Des rapports non narratifs entre Figures, et des rapports non illustratifs entre les Figures et le fait ? Bacon n'a pas cessé de faire des Figures accouplées, qui ne racontent aucune histoire. Bien plus les panneaux séparés d'un triptyque ont un rapport intense entre eux, quoique ce

[1, 2]
53, 19]

1. J.-F. Lyotard emploie le mot « figural » comme substantif, et pour l'opposer à « figuratif », cf. *Discours, Figure*, éd. Klincksieck.

2. Cf. Bacon, *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, éd. Skira. La critique du « figuratif » (à la fois « illustratif » et « narratif ») est constante dans les deux tomes de ce livre, que nous citerons dorénavant sous l'abréviation E.

rapport n'ait rien de narratif. Avec modestie, Bacon reconnaît que la peinture classique a souvent réussi à tracer cet autre type de rapports entre Figures, et que c'est encore la tâche de la peinture à venir : « évidemment beaucoup des plus grands chefs-d'œuvre ont été faits avec un certain nombre de figures sur une même toile, et il va de soi que tout peintre a grande envie de faire ça... Mais l'histoire qui se raconte déjà d'une figure à une autre annule dès l'abord les possibilités que la peinture a d'agir par elle-même. Et il y a là une difficulté très grande. Mais un jour ou l'autre quelqu'un viendra, qui sera capable de mettre plusieurs figures sur une même toile »³. Quel serait donc cet autre type de rapports, entre Figures accouplées ou distinctes ? Appelons ces nouveaux rapports *matters of fact*, par opposition aux relations intelligibles (d'objets ou d'idées). Même si l'on reconnaît que Bacon a déjà largement conquis ce domaine, c'est sous des aspects plus complexes que ceux que nous considérons actuellement.

Nous en sommes encore au simple aspect de l'isolation. Une figure est isolée sur la piste, sur la chaise, le lit ou le fauteuil, dans le rond ou le parallélépipède. Elle n'occupe qu'une partie du tableau. Dès lors, de quoi le reste du tableau se trouve-t-il rempli ? Un certain nombre de possibilités sont déjà annulées, ou sans intérêt, pour Bacon. Ce qui remplit le reste du tableau, ce ne sera pas un paysage comme corrélat de la figure, ni un fond dont surgirait la forme, ni un informel, clair-obscur, épaisseur de la couleur où se joueraient les ombres, texture où se jouerait la variation. Nous allons trop vite pourtant. Il y a bien, au début de l'œuvre, des Figures-paysages comme le Van Gogh de 1957 ; il y a des textures extrêmement nuancées, comme « *Figure dans un Paysage* » ou « *Figure étude I* », de 1945 ; il y a des épaisseurs et densités comme la « *Tête II* » de 1949 ; et surtout, il y a cette période supposée de dix ans, dont Sylvester dit qu'elle est dominée par le sombre, l'obscur et la nuance, avant de revenir au précis⁴. Mais il n'est pas exclu que ce qui est destin passe par des détours qui semblent le contredire. Car les paysages de Bacon sont la préparation de ce qui apparaîtra plus

[3, 25
[14]
[58]
[8]
[11]

3. E. I, p. 54-55.

4. E. I, p. 34-35.

tard comme un ensemble de courtes « marques libres involontaires » rayant la toile, *traits asignifiants* dénués de fonction illustrative ou narrative : d'où l'importance de l'herbe, le caractère irrémédiablement herbu de ces paysages (« *Paysage* » 1952, « *Étude de figure dans un paysage* » 1952, « *Étude de babouin* » 1953, ou [13, 15] « *Deux figures dans l'herbe* » 1954). Quant aux textures, à l'épais, [17] au sombre et au flou, ils préparent déjà le grand procédé de nettoyage local, avec chiffon, balayette ou brosse, où l'épaisseur est étalée sur une zone non figurative. Or précisément, les deux procédés du nettoyage local et du trait asignifiant appartiennent à un système original qui n'est ni celui du paysage, ni celui de l'informel ou du fond (bien qu'ils soient aptes, en vertu de leur autonomie, à « faire » paysage ou à « faire » fond, et même à « faire » sombre).

En effet, ce qui occupe systématiquement le reste du tableau, ce sont de grands aplats de couleur vive, uniforme et immobile. Mince et dur, ils ont une fonction structurante, spatialisante. Mais ils ne sont pas sous la Figure, derrière elle ou au-delà. Ils sont strictement à côté, ou plutôt tout autour, et sont saisis par et dans une vue proche, tactile ou « haptique », autant que la Figure elle-même. À ce stade, nul rapport de profondeur ou d'éloignement, nulle incertitude des lumières et des ombres, quand on passe de la Figure aux aplats. Même l'ombre, même le noir n'est pas sombre (« j'ai essayé de rendre les ombres aussi présentes que la Figure »). Si les aplats fonctionnent comme fond, c'est donc en vertu de leur stricte corrélation avec les Figures, *c'est la corrélation de deux secteurs sur un même Plan également proche*. Cette corrélation, cette connexion, est elle-même donnée par le lieu, par la piste ou le rond, qui est la limite commune des deux, leur contour. C'est ce que dit Bacon dans une déclaration très importante, à laquelle nous reviendrons souvent. Il distingue dans sa peinture trois éléments fondamentaux, qui sont la structure matérielle, le rond-contour, l'image dressée. Si l'on pense en termes de sculpture, il faut dire : l'armature, le socle qui pourrait être mobile, la Figure qui se promène dans l'armature avec le socle. S'il fallait les illustrer (et il le faut à certains égards, [16] comme dans « *L'Homme au chien* » de 1953), on dirait : un trottoir,

des flaques, des personnages qui sortent des flaques et font leur « tour quotidien »⁵.

Ce qui dans ce système a à voir avec l'art égyptien, avec l'art byzantin, etc., là encore nous ne pourrions le chercher que plus tard. Ce qui compte actuellement, c'est cette proximité absolue, cette coprécision, de l'aplat qui fonctionne comme fond, et de la Figure qui fonctionne comme forme, sur le même plan de vision proche. Et c'est ce système, cette coexistence de deux secteurs l'un à côté de l'autre, qui ferme l'espace, qui constitue un espace absolument clos et tournant, beaucoup plus que si l'on procédait avec du sombre, de l'obscur ou de l'indistinct. C'est pourquoi il y a bien du flou chez Bacon, il y a même déjà deux sortes de flou, mais qui appartiennent tous deux à ce système de la haute précision. Dans le premier cas, le flou est obtenu non par indistinction, mais au contraire par l'opération qui « consiste à détruire la netteté par la netteté »⁶. Ainsi l'homme à la tête de cochon, « *Autoportrait* » de 1973. Ou bien le traitement des journaux froissés ou non : comme dit Leiris, les caractères typographiques en sont nettement tracés, et c'est leur précision mécanique elle-même [9]

5. Nous citons dès maintenant le texte complet, E. II, p. 34-36 : « En pensant à elles comme sculptures, la manière dont je pourrais les faire en peinture, et les faire beaucoup mieux en peinture, m'est venue soudain à l'esprit. Ce serait une sorte de peinture structurée dans laquelle les images surgiraient, pour ainsi dire, d'un fleuve de chair. Cette idée rend un son terriblement romantique, mais je vois cela de façon très formelle. — Et quelle forme est-ce que cela aurait ? — Elles se dresseraient certainement sur des structures matérielles. — Plusieurs figures ? — Oui, et il y aurait sans doute un trottoir qui s'élèverait plus haut que dans la réalité, et sur lequel elles pourraient se mouvoir, comme si c'était de flaques de chair que s'élevaient les images, si possible, de gens déterminés faisant leur tour quotidien. J'espère être capable de faire des figures surgissant de leur propre chair avec leurs chapeaux melon et leurs parapluies, et d'en faire des figures aussi poignantes qu'une Crucifixion. » Et en E. II, p. 83, Bacon ajoute : « J'ai songé à des sculptures posées sur une sorte d'armature, une très grande armature faite de manière à ce que la sculpture puisse glisser dessus, et à ce que les gens puissent même à leur gré changer de position de la sculpture. »

6. À propos de Tati, qui est lui aussi un grand artiste des aplats, André Bazin disait : « Rares sont les éléments sonores indistincts... Au contraire toute l'astuce de Tati consiste à détruire la netteté par la netteté. Les dialogues ne sont point incompréhensibles mais insignifiants, et leur insignifiance est révélée par leur précision même. Tati y parvient en déformant les rapports d'intensité entre les plans... » (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 46, éd. du Cerf).

qui s'oppose à leur lisibilité⁷. Dans l'autre cas, le flou est obtenu par les procédés de marques libres, ou de nettoyage, qui eux aussi appartiennent aux éléments précis du système (il y aura encore d'autres cas).

2

Note sur les rapports de la peinture ancienne avec la figuration

La peinture doit arracher la Figure au figuratif. Mais Bacon invoque deux données qui font que la peinture ancienne n'a pas avec la figuration ou l'illustration le même rapport que la peinture moderne. D'une part, la photo a pris sur soi la fonction illustrative et documentaire, si bien que la peinture moderne n'a plus à remplir cette fonction qui appartenait encore à l'ancienne. D'autre part, la peinture ancienne était encore conditionnée par certaines « possibilités religieuses » qui donnaient un sens pictural à la figuration, tandis que la peinture moderne est un jeu athée⁸.

Il n'est pas sûr pourtant que ces deux idées, reprises de Malraux, soient adéquates. Car les activités se font concurrence, plutôt que l'une ne se contente de remplir un rôle abandonné par une autre. On n'imagine pas une activité qui se chargerait d'une fonction délaissée par un art supérieur. La photo, même instantanée, a une tout autre prétention que celle de représenter, illustrer ou narrer. Et quand Bacon parle pour son compte de la photo, et des rapports photographie-peinture, il dit des choses beaucoup plus profondes. D'autre part le lien de l'élément pictural et du sentiment religieux, dans la peinture ancienne, semble à son tour mal défini par l'hypothèse d'une fonction figurative qui serait simplement sanctifiée par la foi.

8. Cf. E. I, p. 62-65 (Bacon demande pourquoi Vélasquez pouvait rester si proche de la « figuration ». Et il répond que, d'une part, la photo n'existait pas ; et d'autre part, que la peinture était liée à un sentiment religieux, même vague).

7. Leiris, *Au verso des images*, éd. Fata Morgana, p. 26.

Soit un exemple extrême, « *L'Enterrement du comte d'Orgaz* », du Greco. Une horizontale divise le tableau en deux parties, inférieure et supérieure, terrestre et céleste. Et dans la partie basse, il y a bien une figuration ou narration qui représente l'enterrement du comte, bien que déjà tous les coefficients de déformation des corps, et notamment d'allongement, soient à l'œuvre. Mais en haut, là où le comte est reçu par le Christ, c'est une libération folle, un total affranchissement : les Figures se dressent et s'allongent, s'affinent sans mesure, hors de toute contrainte. Malgré les apparences, il n'y a plus d'histoire à raconter, les Figures sont délivrées de leur rôle représentatif, elles entrent directement en rapport avec un ordre de sensations célestes. Et c'est déjà cela que la peinture chrétienne a trouvé dans le sentiment religieux : un athéisme proprement pictural, où l'on pouvait prendre à la lettre l'idée que Dieu ne devait pas être représenté. Et en effet, avec Dieu, mais aussi avec le Christ, avec la Vierge, avec l'Enfer aussi, les lignes, les couleurs, les mouvements s'arrachent aux exigences de la représentation. Les Figures se dressent ou se ploient, ou se contorsionnent, libérées de toute figuration. Elles n'ont plus rien à représenter ou à narrer, puisqu'elles se contentent de renvoyer dans ce domaine au code existant de l'Église. Alors, pour leur compte, elles n'ont plus à faire qu'avec des « sensations » célestes, infernales ou terrestres. On fera tout passer sous le code, on peindra le sentiment religieux de toutes les couleurs du monde. Il ne faut pas dire « si Dieu n'est pas, tout est permis ». C'est juste le contraire. Car avec Dieu, tout est permis. C'est avec Dieu que tout est permis. Non seulement moralement, puisque les violences et les infamies trouvent toujours une sainte justification. Mais esthétiquement, de manière beaucoup plus importante, parce que les Figures divines sont animées d'un libre travail créateur, d'une fantaisie qui se permet toute chose. Le corps du Christ est vraiment travaillé d'une inspiration diabolique qui le fait passer par tous les « domaines sensibles », par tous les « niveaux de sensation différents ». Soit encore deux exemples : le Christ de Giotto, transformé en cerf-volant dans le ciel, véritable avion, qui envoie les stigmates à saint François, tandis que les lignes hachurées du cheminement de ces stigmates sont comme des marques libres d'après lesquelles le saint manie les fils de l'avion

cerf-volant. Ou bien la création des animaux du Tintoret : Dieu est comme un starter qui donne le départ d'une course à handicap, les oiseaux et les poissons partant les premiers, tandis que le chien, les lapins, le cerf, la vache et la licorne attendent leur tour.

On ne peut pas dire que le sentiment religieux soutenait la figuration dans la peinture ancienne : au contraire il rendait possible une libération des Figures, un surgissement des Figures hors de toute figuration. On ne peut pas dire non plus que le renoncement à la figuration soit plus facile pour la peinture moderne en tant que jeu. Au contraire, la peinture moderne est envahie, assiégée par les photos et les clichés qui s'installent déjà sur la toile avant même que le peintre ait commencé son travail. En effet, ce serait une erreur de croire que le peintre travaille sur une surface blanche et vierge. La surface est déjà tout entière investie virtuellement par toutes sortes de clichés avec lesquels il faudra rompre. Et c'est bien ce que dit Bacon quand il parle de la photo : elle n'est pas une figuration de ce qu'on voit, elle est ce que l'homme moderne voit⁹. Elle n'est pas simplement dangereuse parce que figurative, mais parce qu'elle prétend *régner sur la vue*, donc sur la peinture. Ainsi, ayant renoncé au sentiment religieux, mais assiégée par la photo, la peinture moderne est dans une situation beaucoup plus difficile, quoi qu'on dise, pour rompre avec la figuration qui semblerait son misérable domaine réservé. Cette difficulté, la peinture abstraite l'atteste : il a fallu l'extraordinaire travail de la peinture abstraite pour arracher l'art moderne à la figuration. Mais n'y a-t-il pas une autre voie, plus directe et plus sensible ?

9. E. I, p. 67. Nous aurons à revenir sur ce point, qui explique l'attitude de Bacon par rapport à la photographie, à la fois fascination et mépris. En tout cas, ce qu'il reproche à la photo, c'est tout autre chose que d'être figurative.

Athlétisme

Revenons aux trois éléments picturaux de Bacon : les grands aplats comme structure matérielle spatialisante – la Figure, les Figures et leur fait – le lieu, c'est-à-dire le rond, la piste ou le contour, qui est la limite commune de la Figure et de l'aplat. Le contour semble très simple, rond ou ovale ; c'est plutôt sa couleur qui pose des problèmes, dans le double rapport dynamique où elle est prise. En effet, le contour comme lieu est le lieu d'un échange dans les deux sens, entre la structure matérielle et la Figure, entre la Figure et l'aplat. Le contour est comme une membrane parcourue par un double échange. Quelque chose passe, dans un sens et dans l'autre. Si la peinture n'a rien à narrer, pas d'histoire à raconter, il se passe quand même quelque chose, qui définit le fonctionnement de la peinture.

Dans le rond, la Figure est assise sur la chaise, couchée sur le lit : parfois elle semble même en attente de ce qui va se passer. Mais ce qui se passe, ou va se passer, ou s'est déjà passé, n'est pas un spectacle, une représentation. Les « attendants » de Bacon ne sont pas des spectateurs. On surprend même dans les tableaux de Bacon l'effort pour éliminer tout spectateur, et par là tout spectacle. Ainsi la tauromachie de 1969 présente deux versions : dans la première, le grand aplat comporte encore un panneau ouvert où l'on aperçoit une foule, comme une légion romaine qui serait venue au cirque, [10] tandis que la seconde version a fermé le panneau, et ne se contente plus d'entrelacer les deux Figures du toréador et du taureau, mais [18] atteint vraiment à leur fait unique ou commun, en même temps que

disparaît le ruban mauve qui reliait les spectateurs à ce qui était encore spectacle. Les « *Trois études d'Isabel Rawsthorne* » (1967) montrent la Figure en train de fermer la porte sur l'intruse ou la visiteuse, même si c'est son propre double. On dira que dans beaucoup de cas, subsiste une sorte de spectateur, un voyeur, un photographe, un passant, un « attendant », distinct de la Figure : notamment dans les triptyques, dont c'est presque une loi, mais pas seulement là. Nous verrons pourtant que Bacon a besoin, dans ses tableaux et surtout dans les triptyques, d'une fonction de *témoin*, qui fait partie de la Figure et n'a rien à voir avec un spectateur. De même des simulacres de photos, accrochés au mur ou sur rail, peuvent jouer ce rôle de témoin. Ce sont des témoins, non pas au sens de spectateurs, mais d'élément-repère ou de constante par rapport à quoi s'estime une variation. En vérité, le seul spectacle est celui de l'attente ou de l'effort, mais ceux-ci ne se produisent que quand il n'y a plus de spectateurs. C'est la ressemblance de Bacon avec Kafka : la Figure de Bacon, c'est le grand Honteux, ou bien le grand Nageur qui ne savait pas nager, le champion de jeûne ; et la piste, le cirque, la plate-forme, c'est le théâtre d'Oklahoma. À cet égard, tout culmine chez Bacon avec « *Peinture* » de 1978 : collée à un panneau, la Figure tend tout son corps, et une jambe, pour faire tourner la clé de la porte avec son pied, de l'autre côté du tableau. On remarque que le contour, le rond, d'un très bel orange d'or, n'est plus par terre, mais a migré, situé sur la porte même, si bien que la Figure, à l'extrême pointe du pied, semble se dresser debout sur la porte verticale, dans une réorganisation du tableau.

Dans cet effort pour éliminer le spectateur, la Figure fait déjà montre d'un singulier athlétisme. D'autant plus singulier que la source du mouvement n'est pas en elle. Le mouvement va plutôt de la structure matérielle, de l'aplat, à la Figure. Dans beaucoup de tableaux, l'aplat est précisément pris dans un mouvement par lequel il forme un cylindre : il s'enroule autour du contour, du lieu ; et il enveloppe, il emprisonne la Figure. La structure matérielle s'enroule autour du contour pour emprisonner la Figure qui accompagne le mouvement de toutes ses forces. Extrême solitude des Figures, extrême enfermement des corps excluant tout spectateur : la Figure ne devient telle que par ce mouvement où elle s'enferme et qui

l'enferme. « Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur... C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. »¹⁰ Ou bien chute suspendue dans le trou noir du cylindre : c'est la première formule d'un athlétisme dérisoire, au violent comique, où les organes du corps sont des prothèses. Ou bien le lieu, le contour deviennent agrès pour la gymnastique de la Figure au sein des aplats. [24]

Mais l'autre mouvement, qui coexiste évidemment avec le premier, c'est au contraire celui de la Figure vers la structure matérielle, vers l'aplat. Depuis le début, la Figure est le corps, et le corps a lieu dans l'enceinte du rond. Mais le corps n'attend pas seulement quelque chose de la structure, il attend quelque chose en soi-même, il fait effort sur soi-même pour devenir Figure. Maintenant c'est dans le corps que quelque chose se passe : il est source du mouvement. Ce n'est plus le problème du lieu, mais plutôt de l'événement. S'il y a effort, et effort intense, ce n'est pas du tout un effort extraordinaire, comme s'il s'agissait d'une entreprise au-dessus des forces du corps et portant sur un objet distinct. Le corps s'efforce précisément, ou attend précisément de s'échapper. Ce n'est pas moi qui tente d'échapper à mon corps, c'est le corps qui tente de s'échapper lui-même par... Bref un spasme : le corps comme plexus, et son effort ou son attente d'un spasme. Peut-être est-ce une approximation de l'horreur ou de l'abjection selon Bacon. Un tableau peut nous guider, « *Figure au lavabo* », de 1976 : accroché à l'ovale du lavabo, collé par les mains aux robinets, le corps-figure fait sur soi-même un effort intense immobile, pour s'échapper tout entier par le trou de vidange. Joseph Conrad décrit une scène semblable où il voyait, lui aussi, l'image de l'abjection : dans une cabine hermétique du navire, en pleine tempête, le nègre du Narcisse entend les autres matelots qui ont réussi à creuser un trou minuscule dans la cloison qui l'emprisonne. C'est un tableau de Bacon. « Et ce nègre infâme, se jetant vers l'ouverture, y colla ses lèvres et gémit au secours ! d'une voix éteinte, pressant sa tête contre le bois, dans un effort dément, pour sortir par ce trou d'un pouce de large [26]

10. Beckett, *Le dépeupleur*, éd. de Minuit, p. 7.

sur trois de long. Démontés comme nous l'étions, cette action incroyable nous paralysa totalement. Il semblait impossible de le chasser de là. »¹¹ La formule courante, « passer par un trou de souris », rend banale l'abomination même ou le Destin. Scène hystérique. Toute la série des spasmes chez Bacon est de ce type, amour, vomissement, excrément, toujours le corps qui tente de s'échapper par un de ses organes, pour rejoindre l'aplat, la structure matérielle. Bacon a souvent dit que, dans le domaine des Figures, l'ombre avait autant de présence que le corps ; mais l'ombre n'acquiert cette présence que parce qu'elle s'échappe du corps, elle est le corps qui s'est échappé par tel ou tel point localisé dans le contour. Et le cri, le cri de Bacon, c'est l'opération par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche. Toutes les poussées du corps.

La cuvette du lavabo est un lieu, un contour, c'est une reprise du rond. Mais ici, la nouvelle position du corps par rapport au contour montre que nous sommes arrivés à un aspect plus complexe (même si cet aspect est là dès le début). Ce n'est plus la structure matérielle qui s'enroule autour du contour pour envelopper la Figure, c'est la Figure qui prétend passer par un point de fuite dans le contour pour se dissiper dans la structure matérielle. C'est la seconde direction de l'échange, et la seconde forme de l'athlétisme dérisoire. Le contour prend donc une nouvelle fonction, puisqu'il n'est plus à plat, mais dessine un volume creux et comporte un point de fuite. Les parapluies de Bacon, à cet égard, sont l'analogie du lavabo.

[4, 28] Dans les deux versions de « *Peinture* », 1946 et 1971, la Figure est bien installée dans le rond d'une balustrade, mais en même temps elle se laisse happer par le parapluie mi-sphérique, et semble attendre de s'échapper tout entière par la pointe de l'instrument : on ne voit déjà plus que son sourire abject. Dans les « *Études du corps humain* » de 1970 et dans le « *Triptyque mai-juin 1974* » le parapluie vert bouteille est traité beaucoup plus en surface, mais la Figure accroupie s'en sert à la fois comme d'un balancier, d'un parachute, d'un aspirateur, d'une ventouse, dans laquelle tout le corps contracté veut passer, et la tête déjà happée : splendeur de ces parapluies comme contours, avec une pointe étirée vers le bas. Dans

la littérature, Burroughs a le mieux suggéré cet effort du corps pour s'échapper par une pointe ou par un trou qui font partie de lui-même ou de son entourage : « le corps de Johnny se contracte vers son menton, les contractions sont de plus en plus longues, Aiiiiiiié ! crie-t-il les muscles bandés, et son corps tout entier tente de s'échapper par la queue »¹². De même, chez Bacon, la « *Figure couchée avec seringue hypodermique* » (1963) est moins un corps cloué, [37] quoi qu'en dise Bacon, qu'un corps qui tente de passer par la seringue, et de s'échapper par ce trou ou cette pointe de fuite fonctionnant comme organe-prothèse.

Si la piste ou le rond se prolongent dans le lavabo, dans le parapluie, le cube ou le parallélépipède se prolongent aussi dans le miroir. Les miroirs de Bacon sont tout ce qu'on veut sauf une surface qui réfléchit. Le miroir est une épaisseur opaque parfois noire. Bacon ne vit pas du tout le miroir à la manière de Lewis [31] Carroll. Le corps passe dans le miroir, il s'y loge, lui-même et son ombre. D'où la fascination : il n'y a rien derrière le miroir, mais dedans. Le corps semble s'allonger, s'aplatir, s'étirer dans le miroir, [47, 32] tout comme il se contractait pour passer par le trou. Au besoin la tête se fend d'une grande crevasse triangulaire, qui va se reproduire [35] des deux côtés, et la disperser dans tout le miroir, comme un bloc de graisse dans une soupe. Mais dans les deux cas, aussi bien le parapluie ou le lavabo que le miroir, la Figure n'est plus seulement isolée, elle est déformée, tantôt contractée et aspirée, tantôt étirée et dilatée. C'est que le mouvement n'est plus celui de la structure matérielle qui s'enroule autour de la Figure, c'est celui de la Figure qui va vers la structure, et tend à la limite à se dissiper dans les aplats. La Figure n'est pas seulement le corps isolé, mais le corps déformé qui s'échappe. Ce qui fait de la déformation un destin, c'est que le corps a un rapport nécessaire avec la structure matérielle : non seulement celle-ci s'enroule autour de lui, mais il doit la rejoindre et s'y dissiper, et pour cela passer par ou dans ces instruments-prothèses, qui constituent des passages et des états réels, physiques, effectifs, des sensations et pas du tout des imaginations. Si bien que le miroir ou le lavabo peuvent être localisés

11. Conrad, *Le nègre du Narcisse*, éd. Gallimard, p. 103.

12. Burroughs, *Le festin nu*, éd. Gallimard, p. 102.

dans beaucoup de cas ; mais même alors ce qui se passe dans le miroir, ce qui va se passer dans le lavabo ou sous le parapluie, est immédiatement rapportable à la Figure elle-même. Arrive exactement à la Figure ce que montre le miroir, ce qu'annonce le lavabo. Les têtes sont toutes préparées pour recevoir les déformations (d'où ces zones nettoyées, brossées, chiffonnées dans les portraits de têtes). Et dans la mesure où les instruments tendent vers l'ensemble de la structure matérielle, ils n'ont même plus besoin d'être spécifiés : c'est toute la structure qui joue le rôle de miroir virtuel, de parapluie ou lavabo virtuels, au point que les déformations instrumentales se trouvent immédiatement reportées sur la Figure. Ainsi

[9] « *L'Autoportrait* » de 1973, l'homme à tête de porc : c'est sur place que la déformation se fait. De même que l'effort du corps est sur lui-même, la déformation est statique. Tout le corps est parcouru par un mouvement intense. Mouvement difformément difforme, qui reporte à chaque instant l'image réelle sur le corps pour constituer la Figure.

4

Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal

Le corps, c'est la Figure, ou plutôt le matériau de la Figure. On ne confondra surtout pas le matériau de la figure avec la structure matérielle spatialisante, qui se tient de l'autre côté. Le corps est l'figure, non structure. Inversement la Figure, étant corps, n'est pas visage et n'a même pas de visage. Elle a une tête, parce que la tête est partie intégrante du corps. Elle peut même se réduire à la tête. Portraitiste, Bacon est peintre de têtes et non de visages. Il y a une grande différence entre les deux. Car le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe. Ce n'est pas qu'elle manque d'esprit, mais c'est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme : un esprit-porc, un esprit-buffle, un esprit-Chien, un esprit-chauve-souris... C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage.

Les déformations par lesquelles le corps passe sont aussi *les traits animaux* de la tête. Il ne s'agit nullement d'une correspondance entre formes animales et formes de visage. En effet, le visage a perdu sa forme en subissant les opérations de nettoyage et de brossage qui le désorganisent et font surgir à sa place une tête. Et les marques ou traits d'animalité ne sont pas davantage des formes animales, mais plutôt des esprits qui hantent les parties nettoyées, qui tirent la tête, individualisent et qualifient la tête sans

visage¹³. Nettoyage et traits, comme procédés de Bacon, trouvent ici un sens particulier. Il arrive que la tête d'homme soit remplacée par un animal ; mais ce n'est pas l'animal comme forme, c'est l'animal comme *trait*, par exemple un trait frémissant d'oiseau qui se vrille sur la partie nettoyée, tandis que les simulacres de portraits-visages, à côté, servent seulement de « témoin » (ainsi dans le triptyque de 1976). Il arrive qu'un animal, par exemple un chien réel, soit traité comme l'ombre de son maître ; ou inversement que l'ombre de l'homme prenne une existence animale autonome et indéterminée. L'ombre s'échappe du corps comme un animal que nous abritons. Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une *zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité*, entre l'homme et l'animal. L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme présenté dans le miroir comme Euménide ou Destin. Ce n'est jamais combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun : le fait commun de l'homme et de l'animal. Au point que la Figure la plus isolée de Bacon est déjà une Figure accouplée, l'homme accouplé de son animal dans une tauromachie latente.

Cette zone objective d'indiscernabilité, c'était déjà tout le corps, mais le corps en tant que chair ou viande. Sans doute le corps a-t-il aussi des os, mais les os sont seulement structure spatiale. On a souvent distingué la chair et les os, et même des « parents de la chair » et des « parents de l'os ». Le corps ne se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la Figure. Bacon admire la jeune femme de Degas, « *Après le bain* », dont la colonne vertébrale interrompue semble sortir de la chair, tandis que la chair en est d'autant plus vulnérable et ingénieuse, acrobatique¹⁴. Dans un tout autre ensemble, Bacon a peint une telle colonne vertébrale pour une Figure contorsionnée

13. Félix Guattari a analysé ces phénomènes de désorganisation du visage : les « traits de visagité » se libèrent, et deviennent aussi bien des traits d'animalité de la tête. Cf. *L'inconscient machinique*, éd. Recherches, p. 75 sq.

14. E. I, p. 92-94.

tête en bas. Il faut atteindre à cette tension picturale de la chair et des os. Or c'est précisément la viande qui réalise cette tension dans la peinture, y compris par la splendeur des couleurs. La viande est cet état du corps où la chair et les os se confrontent localement, au lieu de se composer structurellement. De même la bouche et les dents, qui sont de petits os. Dans la viande, on dirait que la chair *descend* des os, tandis que les os s'élèvent de la chair. C'est le propre de Bacon, par différence avec Rembrandt, avec Soutine. S'il y a une « interprétation » du corps chez Bacon, on la trouve dans son goût de peindre des Figures couchées, dont le bras ou la cuisse dressés valent pour un os, tel que la chair assoupie semble en descendre. Ainsi dans le panneau central du triptyque de 1968, les deux jumeaux endormis, flanqués de témoins aux esprits animaux ; mais aussi la série du dormeur bras dressés, de la dormeuse jambe verticale, et de la dormeuse ou de la droguée cuisses levées. Bien au-delà du sadisme apparent, les os sont comme les agrès (carcasse) dont la chair est l'acrobate. L'athlétisme du corps se prolonge naturellement dans cette acrobatie de la chair. Nous verrons l'importance de la chute dans l'œuvre de Bacon. Mais déjà dans les crucifixions, ce qui l'intéresse, c'est la descente, et la tête en bas qui révèle la chair. Et dans celles de 1962 et de 1965, on voit littéralement la chair descendre des os, dans le cadre d'une croix-fauteuil et d'une piste osseuse. Pour Bacon comme pour Kafka, la colonne vertébrale n'est plus que l'épée sous la peau qu'un bourreau a glissée dans le corps d'un innocent dormeur¹⁵. Il arrive même qu'un os soit seulement surajouté, dans un jet de peinture au hasard et après coup.

Pitié pour la viande ! Il n'y a pas de doute, la viande est l'objet le plus haut de la pitié de Bacon, son seul objet de pitié, sa pitié d'Anglo-Irlandais. Et sur ce point, c'est comme pour Soutine, avec son immense pitié de Juif. La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. Bacon ne dit pas « pitié pour les bêtes », mais plutôt tout homme qui souffre

15. Kafka, *L'épée*.

est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce « fait », cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. Le peintre est boucher certes, mais il est dans cette boucherie comme dans une église, avec la viande pour Crucifié [4] (« *Peinture* » de 1946). C'est seulement dans les boucheries que Bacon est un peintre religieux. « J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion... C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal... »¹⁶ Le romancier Moritz, à la fin du XVIII^e siècle, décrit un personnage aux « sentiments bizarres » : une extrême sensation d'isolement, d'insignifiance presque égale au néant ; l'horreur d'un supplice, lorsqu'il assiste à l'exécution de quatre hommes, « exterminés et déchiquetés » ; les morceaux de ces hommes « jetés sur la roue » ou sur la balustrade ; la certitude que nous sommes singulièrement concernés, que nous sommes tous cette viande jetée, et que le spectateur est déjà dans le spectacle, « masse de chair ambulante » ; dès lors l'idée vivante que les animaux mêmes sont de l'homme, et que nous sommes du criminel ou du bétail ; et puis, cette fascination pour l'animal qui meurt, « un veau, la tête, les yeux, le mufle, les naseaux... et parfois il s'oubliait tellement dans la contemplation soutenue de la bête qu'il croyait réellement avoir un instant ressenti *l'espèce d'existence* d'un tel être... bref, savoir si parmi les hommes il était un chien ou un autre animal avait déjà occupé souvent ses pensées depuis son enfance »¹⁷. Les pages de Moritz sont splendides. Ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir. Quel homme révolutionnaire en art, en

16. E. I, p. 55 et p. 92.

17. Jean-Christophe Bailly a fait connaître ce très beau texte de K.P. Moritz (1756-1793), dans *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, éd. 10-18, p. 35-43.

politique, en religion ou n'importe quoi, n'a pas senti ce moment extrême où il n'était rien qu'une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais *devant* les veaux qui meurent ?

Mais est-il possible qu'on dise la même chose, exactement la même chose, de la viande et de la tête, à savoir que c'est la zone d'indécision objective de l'homme et de l'animal ? Peut-on dire objectivement que la tête est de la viande (autant que la viande est esprit) ? De toutes les parties du corps, la tête n'est-elle pas la plus proche des os ? Voyez le Greco, et encore Soutine. Or il semble que Bacon ne vive pas la tête ainsi. L'os appartient au visage, pas à la tête. Il n'y a pas de tête de mort selon Bacon. La tête est désossée plutôt qu'osseuse. Elle n'est pas du tout molle pourtant, mais ferme. La tête est de la chair, et le masque lui-même n'est pas mortuaire, c'est un bloc de chair ferme qui se sépare des os : ainsi les études [48, 49] pour un portrait de William Blake. La tête personnelle de Bacon est une chair hantée par un très beau regard sans orbite. Et c'est ce dont il fait gloire à Rembrandt, d'avoir su peindre un dernier autoportrait comme un tel bloc de chair sans orbites¹⁸. Dans toute l'œuvre de Bacon, le rapport tête-viande parcourt une échelle intensive qui le rend de plus en plus intime. D'abord la viande (chair d'un côté, os de l'autre) est posée sur le bord de la piste ou de la balustrade où se tient la Figure-tête ; mais elle est aussi l'épaisse [4, 28] pluie charnelle entourant la tête qui défait son visage sous le parapluie. Le cri qui sort de la bouche du pape, la pitié qui sort de ses [45] yeux, a pour objet la viande. Ensuite la viande a une tête par laquelle elle fuit et descend de la croix, comme dans les deux Crucifixions [51] précédentes. Ensuite encore toutes les séries de têtes de Bacon affirmeront leur identité avec la viande, et parmi les plus belles il y a celles qui sont peintes aux couleurs de la viande, le rouge et le bleu. Enfin la viande est elle-même tête, la tête est devenue la puissance illocalisée de la viande, comme dans le « *Fragment d'une Crucifixion* » de 1950 où toute la viande hurle, sous le regard d'un [52] esprit-chien qui se penche en haut de la croix. Ce qui fait que Bacon

18. E. I, p. 114 : « Eh bien, si vous prenez par exemple le grand autoportrait de Rembrandt à Aix-en-Provence, et si vous l'analysez, vous voyez qu'il n'y a presque pas d'orbites autour des yeux, que c'est complètement anti-illustratif. »

n'aime pas ce tableau, c'est la simplicité du procédé apparent : il suffisait de creuser une bouche en pleine viande. Encore faut-il faire voir l'affinité de la bouche, et de l'intérieur de la bouche, avec la viande, et atteindre à ce point où la bouche ouverte est devenue strictement la section d'une artère coupée, ou même d'une manche de veste qui vaut pour l'artère, comme dans le paquet sanglant du triptyque « *Sweeney Agonistes* ». Alors la bouche acquiert cette puissance d'illocalisation qui fait de toute la viande une tête sans visage. Elle n'est plus un organe particulier, mais le trou par lequel le corps tout entier s'échappe, et par lequel descend la chair (il y faudra le procédé des marques libres involontaires). Ce que Bacon appelle le Cri dans l'immense pitié qui entraîne la viande.

5

Note récapitulative : périodes et aspects de Bacon

La tête-viande, c'est un devenir-animal de l'homme. Et dans ce devenir, tout le corps tend à s'échapper, et la Figure tend à rejoindre la structure matérielle. On le voit déjà dans l'effort qu'elle fait sur elle-même pour passer par la pointe ou par le trou ; mieux encore à l'état qu'elle prend quand elle est passée dans le miroir, sur le mur. Pourtant elle ne se dissout pas encore dans la structure matérielle, elle n'a pas encore rejoint l'aplat pour s'y dissiper vraiment, s'effacer sur le mur du cosmos fermé, se confondre avec une texture moléculaire. Il faudra aller jusque-là, afin que règne une Justice qui ne sera plus que Couleur ou Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara¹⁹. C'est dire que, quelle que soit son importance, le devenir animal n'est qu'une étape vers un devenir imperceptible plus profond où la Figure disparaît.

Tout le corps s'échappe par la bouche qui crie. Par la bouche ronde du pape ou de la nourrice le corps s'échappe comme par une artère. Et pourtant ce n'est pas le dernier mot dans la série de la bouche selon Bacon. Bacon suggère que, au-delà du cri, il y a le sourire, auquel il n'a pas pu accéder, dit-il²⁰. Bacon est certainement modeste ; en fait il a peint des sourires qui sont parmi les plus beaux de la peinture. Et qui ont la plus étrange fonction, celle d'assurer l'évanouissement du corps. Bacon retrouve Lewis Carroll sur ce

19. E. I, p. 111 : « vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant bien qu'il semble contenir les distances du Sahara ».

20. E. I, p. 98 : « j'ai toujours voulu, sans jamais réussir, peindre le sourire ».

seul point, le sourire du chat²¹. Il y a déjà un sourire tombant, [4] inquiétant, dans la tête de l'homme au parapluie, et c'est au profit de ce sourire que le visage se défait comme sous un acide qui [28] consume le corps ; et la seconde version du même homme accuse et redresse le sourire. Plus encore le sourire goguenard, presque [57, 59] intenable, insupportable, du Pape de 1954 ou de l'homme assis sur le lit : on sent qu'il doit survivre à l'effacement du corps. Les yeux et la bouche sont si bien pris sur les lignes horizontales du tableau que le visage se dissipe, au profit des coordonnées spatiales où seul subsiste le sourire insistant. Comment nommer pareille chose ? Bacon suggère que ce sourire est hystérique²². Abominable sourire, abjection du sourire. Et si l'on rêve d'introduire un ordre dans un [60] triptyque, nous croyons que celui de 1953 impose cet ordre qui ne se confond pas avec la succession des panneaux : la bouche qui crie au centre, le sourire hystérique à gauche, et à droite enfin la tête qui s'incline et se dissipe²³.

À ce point extrême de la dissipation cosmique, dans un cosmos fermé mais illimité, c'est bien évident que la Figure ne peut plus être isolée, prise dans une limite, piste ou parallélépipède : on se [54] trouve devant d'autres coordonnées. Déjà la Figure du pape qui crie se tient derrière les lames épaisses, presque les lattes d'un rideau de sombre transparence : tout le haut du corps s'estompe, et ne subsiste que comme une marque sur un suaire rayé, tandis que le bas du corps reste encore hors du rideau qui s'évase. D'où l'effet d'éloignement progressif comme si le corps était tiré en arrière par la moitié supérieure. Et sur une assez longue période, le procédé est fréquent chez Bacon. Les mêmes lames verticales de rideau entourent et raient partiellement l'abominable sourire de « *Étude* [59] *pour un portrait* », tandis que la tête et le corps semblent aspirés

21. Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, ch. 6 : « il s'effaça très lentement... en finissant par le sourire, qui persista quelque temps après que le reste de l'animal eut disparu ».

22. E. I, p. 95.

23. Nous ne pouvons pas suivre ici John Russell, qui confond l'ordre du triptyque avec la succession des panneaux de gauche à droite : il voit à gauche un signe de « sociabilité », et au centre, un discours public (*Francis Bacon*, éd. du Chêne, p. 92). Même si le modèle fut un Premier ministre, on voit mal comment l'inquiétant sourire peut passer pour sociable, et le cri du centre, pour un discours.

vers le fond, vers les lattes horizontales de la persienne. On dira donc que, durant toute une période, s'imposent des conventions opposées à celles que nous définissions au début. Partout le règne du flou et de l'indéterminé, l'action d'un fond qui attire la forme, une épaisseur où se jouent les ombres, une sombre texture nuancée, des effets de rapprochement et d'éloignement : bref un traitement *malerisch*, comme dit Sylvester²⁴. Et c'est ce qui fonde Sylvester à distinguer trois périodes dans la peinture de Bacon : la première qui confronte la Figure précise et l'aplat vif et dur ; la seconde qui traite la forme « *malerisch* » sur un fond tonal à rideaux ; la troisième enfin qui réunit « les deux conventions opposées », et qui revient au fond vif à plat, tout en réinventant localement les effets de flou par rayage et brossage²⁵.

Toutefois, ce n'est pas seulement la troisième période qui invente la synthèse des deux. La seconde période déjà contredit moins la première qu'elle ne se surajoute à elle, dans l'unité d'un style et d'une création : une nouvelle position de la Figure apparaît, mais qui coexiste avec les autres. Au plus simple, la position derrière les rideaux se conjugue parfaitement avec la position sur piste, sur barre ou parallélépipède, pour une Figure isolée, collée, contractée, mais également abandonnée, échappée, évanescence, confondue : ainsi l'« *Étude pour un nu accroupi* » de 1952. Et « *L'Homme au chien* » [62, 16] de 1953 reprenait les éléments fondamentaux de la peinture, mais dans un ensemble brouillé où la Figure n'était plus qu'une ombre, la flaque, un contour incertain, le trottoir, une surface assombrie. Et c'est bien cela l'essentiel : il y a certainement succession de périodes, mais aussi aspects coexistants, en vertu des trois éléments simultanés de la peinture qui sont perpétuellement présents. L'armature ou la structure matérielle, la Figure en position, le contour comme limite des deux, ne cesseront pas de constituer le système de la plus haute précision ; et c'est dans ce système que se produisent les opérations de brouillage, les phénomènes de flou, les

24. *Mal* dérive de « macula », la tache (d'où *malen*, peindre, *Maler*, peintre). Wölfflin se sert du mot *Malerisch* pour désigner le pictural par opposition au linéaire, ou plus précisément la masse par opposition au contour. Cf. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, éd. Gallimard, p. 25.

25. E. II, p. 96 : les trois périodes distinguées par David Sylvester.

effets d'éloignement ou d'évanouissement, d'autant plus forts qu'ils constituent un mouvement lui-même précis dans cet ensemble.

Il y aura ou il y aurait peut-être lieu de distinguer une quatrième période très récente. Supposons en effet que la Figure n'ait plus seulement des composantes de dissipation, et même qu'elle ne se contente plus de privilégier ou d'enfourcher cette composante. Supposons que la Figure ait effectivement disparu, ne laissant qu'une trace vague de son ancienne présence. L'aplat s'ouvrira comme un ciel vertical, en même temps qu'il se chargera de plus en plus de fonctions structurantes : les éléments de contour détermineront de plus en plus en lui des divisions, des sections planes et des régions dans l'espace qui forment une armature libre. Mais en même temps la zone de brouillage ou de nettoyage, qui faisait surgir la Figure, va maintenant valoir pour elle-même, indépendamment de toute forme définie, apparaître comme pure Force sans objet, vague de tempête, jet d'eau ou de vapeur, œil de cyclone, qui rappelle Turner dans un monde devenu paquebot. Par exemple, tout s'organise (notamment la section noire) pour la confrontation de deux bleus voisins, celui du jet et celui de l'aplat. Que nous ne connaissions encore que quelques cas d'une organisation si nouvelle dans l'œuvre de Bacon, ne doit pas faire exclure qu'il s'agisse d'une période naissante : une « abstraction » qui lui serait propre, et n'aurait plus besoin de Figure. La Figure s'est dissipée en réalisant la prophétie : tu ne seras plus que sable, herbe, poussière ou goutte d'eau...²⁶ Le paysage coule pour lui-même hors du polygone de présentation, gardant les éléments défigurés d'un sphinx qui semblait déjà fait de sable. Mais maintenant le sable ne retient plus aucune Figure, pas plus que l'herbe, la terre ou l'eau. À la charnière des Figures et de ces nouveaux espaces vides, un usage rayonnant du pastel. Le sable pourra même recomposer un sphinx, mais si friable et pastellisé qu'on sent le monde des Figures profondément menacé par la nouvelle puissance.

26. Nous connaissons actuellement six tableaux de cette nouvelle abstraction : outre les quatre précédemment cités, un « paysage » de 1978 et, en 1982, « Eau coulant d'un robinet ».

Si l'on s'en tient aux périodes attestées, ce qui est difficile à penser, c'est la coexistence de tous les mouvements. Et pourtant le tableau est cette coexistence. Les trois éléments de base étant donnés, Structure, Figure et Contour, un premier mouvement (« tension ») va de la structure à la Figure. La structure se présente alors comme un aplats, mais qui va s'enrouler comme un cylindre autour du contour ; le contour se présente alors comme un isolant, rond, ovale, barre ou système de barres ; et la Figure est isolée dans le contour, c'est un monde tout à fait clos. Mais voilà qu'un second mouvement, une seconde tension, va de la Figure à la structure matérielle : le contour change, il devient demi-sphère du lavabo ou du parapluie, épaisseur du miroir, agissant comme un déformant ; la Figure se contracte, ou se dilate, pour passer par un trou ou dans le miroir, elle éprouve un devenir-animal extraordinaire en une série de déformations criantes ; et elle tend elle-même à rejoindre l'aplat, à se dissiper dans la structure, avec un dernier sourire, par l'intermédiaire du contour qui n'agit même plus comme déformant, mais comme un rideau où la Figure s'estompe à l'infini. Ce monde le plus fermé était donc aussi le plus illimité. Si l'on s'en tient au plus simple, le contour qui commence par un simple rond, on voit la variété de ses fonctions en même temps que le développement de sa forme : il est d'abord isolant, ultime territoire de la Figure ; mais ainsi il est déjà le « dépeupleur », ou le « déterritorialisant », puisqu'il force la structure à s'enrouler, coupant la Figure de tout milieu naturel ; il est encore véhicule, puisqu'il guide la petite promenade de la Figure dans le territoire qui lui reste ; et il est agrès, prothèse, parce qu'il soutient l'athlétisme de la Figure qui s'enferme ; il agit ensuite comme déformant, quand la Figure passe en lui, par un trou, par une pointe ; et il se retrouve agrès et prothèse en un nouveau sens, pour l'acrobatie de la chair ; il est enfin rideau derrière lequel la Figure se dissout en rejoignant la structure ; bref il est membrane, et n'a pas cessé de l'être, assurant la communication dans les deux sens entre la Figure et la structure matérielle. Dans la « Peinture » de 1978, on voit l'orangé d'or du contour qui bat sur la porte avec toutes ces fonctions, prêt à prendre toutes ces formes. Tout se répartit en diastole et systole répercutées à chaque niveau. La systole, qui serre le corps et va de la structure à la Figure ; la diastole

qui l'étend et le dissipe, de la Figure à la structure. Mais déjà il y a une diastole dans le premier mouvement, quand le corps s'allonge pour mieux s'enfermer ; et il y a une systole dans le second mouvement, quand le corps se contracte pour s'échapper ; et même quand le corps se dissipe, il reste encore contracté par les forces qui le happent pour le rendre à l'entour. La coexistence de tous les mouvements dans le tableau, c'est le rythme.

6

Peinture et sensation

Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. 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. Certes Cézanne n'a pas inventé cette voie de la sensation dans la peinture. Mais il lui a donné un statut sans précédent. La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du « sensationnel », du spontané, etc. La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le « tempérament », tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'événement). 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. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la

27. Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, éd. L'Âge d'homme, p. 136. Des phénoménologues comme Maldiney ou Merleau-Ponty ont vu dans Cézanne le peintre par excellence. En effet ils analysent la sensation, ou plutôt « le sentir », non pas seulement en tant qu'il rapporte les qualités sensibles à un objet identifiable (moment figuratif), mais en tant que chaque qualité constitue un champ valant pour lui-même et interférant avec les autres (moment « pathique »). C'est cet aspect

reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti. La leçon de Cézanne au-delà des impressionnistes : ce n'est pas dans le jeu « libre » ou désincarné de la lumière et de la couleur (impressions) que la Sensation est, au contraire c'est dans le corps, fût-ce le corps d'une pomme. La couleur est dans le corps, la sensation est dans le corps, et non dans les airs. La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation (ce que Lawrence, parlant de Cézanne, appelait « l'être pommesque de la pomme »²⁸).

C'est le fil très général qui relie Bacon à Cézanne : *peindre la sensation*, ou, comme dit Bacon avec des mots très proches de ceux de Cézanne, enregistrer le fait. « C'est une question très serrée et difficile que de savoir pourquoi une peinture touche directement le système nerveux. »²⁹ On dira qu'il n'y a que des différences évidentes entre les deux peintres : le monde de Cézanne comme paysage et nature morte, avant même les portraits qui sont traités comme des paysages ; et la hiérarchie inverse chez Bacon qui destitue natures mortes et paysages³⁰. Le monde comme Nature de Cézanne et le monde comme artefact de Bacon. Mais justement, ces différences trop évidentes ne sont-elles pas à mettre au compte de la « sensation » et du « tempérament », c'est-à-dire ne s'inscrivent-elles pas dans ce qui relie Bacon à Cézanne, dans ce qui leur est commun ? Quand Bacon parle de la sensation, il veut dire deux choses, très proches de Cézanne. Négativement, il dit que la forme rapportée à la sensation (Figure), c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter (figuration). Suivant un mot de Valéry, la sensation, c'est ce qui se transmet

de la sensation que la phénoménologie de Hegel court-circuite, et qui est pourtant la base de toute esthétique possible. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, p. 240-281 ; Henri Maldiney, *op. cit.*, p. 124-208.

28. D.H. Lawrence, *Eros et les chiens*, « introduction à ces peintures », éd. Bourgois.

29. E. I, p. 44.

30. E. I, p. 122-123.

directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter³¹. Et positivement, Bacon ne cesse pas de dire que la sensation, c'est ce qui passe d'un « ordre » à un autre, d'un « niveau » à un autre, d'un « domaine » à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps. Et à cet égard, on peut faire le même reproche à la peinture figurative et à la peinture abstraite : elles passent par le cerveau, elles n'agissent pas directement sur le système nerveux, elles n'accèdent pas à la sensation, elles ne dégagent pas la Figure, et cela parce qu'elles en restent à *un seul et même niveau*³². Elles peuvent opérer des transformations de la forme, elles n'atteignent pas à des déformations du corps. En quoi Bacon est cézanien, beaucoup plus que s'il était disciple de Cézanne, nous aurons l'occasion de le voir.

Que veut dire Bacon, partout dans ses entretiens, chaque fois qu'il parle des « ordres de sensation », des « niveaux sensitifs », des « domaines sensibles » ou des « séquences mouvantes » ? On pourrait croire d'abord qu'à chaque ordre, niveau ou domaine, correspond une sensation spécifiée : chaque sensation serait donc un terme dans une séquence ou une série. Par exemple la série des autoportraits de Rembrandt nous entraîne dans des domaines sensibles différents³³. Et c'est vrai que la peinture, et singulièrement celle de Bacon, procède par séries. Série de crucifixions, série du pape, série de portraits, d'autoportraits, série de la bouche, de la bouche qui crie, de la bouche qui sourit... Bien plus la série peut être de simultanéité, comme dans les triptyques, qui font coexister trois ordres ou trois niveaux au moins. Et la série peut être fermée, quand elle a une composition contrastante, mais elle peut être ouverte, quand elle est continuée ou continuable au-delà de trois³⁴. Tout cela est vrai. Mais justement, ce ne serait pas vrai s'il n'y avait autre chose aussi, qui vaut déjà pour chaque tableau, chaque Figure, chaque sensation. C'est chaque tableau, chaque Figure, qui est une séquence mouvante ou une série (et pas seulement un terme dans une série). C'est chaque sensation qui est à divers niveaux, de

31. E. I, p. 127.

32. Tous ces thèmes sont constants dans les *Entretiens*.

33. E. I, p. 62.

34. E. II, p. 38-40.

différents ordres ou dans plusieurs domaines. Si bien qu'il n'y a pas *des* sensations de différents ordres, mais différents ordres d'une seule et même sensation. Il appartient à la sensation d'envelopper une différence de niveau constitutive, une pluralité de domaines constituants. Toute sensation, et toute Figure, est déjà de la sensation « accumulée », « coagulée », comme dans une figure de calcaire³⁵. D'où le caractère irréductiblement synthétique de la sensation. On demandera dès lors d'où vient ce caractère synthétique par lequel chaque sensation matérielle a plusieurs niveaux, plusieurs ordres ou domaines. Qu'est-ce que ces niveaux, et qu'est-ce qui fait leur unité sentante et sentie ?

Une première réponse est évidemment à rejeter. Ce qui ferait l'unité matérielle synthétique d'une sensation, ce serait l'objet représenté, la chose figurée. C'est théoriquement impossible, puisque la Figure s'oppose à la figuration. Mais même si l'on remarque pratiquement, comme Bacon le fait, que quelque chose est quand même figuré (par exemple un pape qui crie), cette figuration seconde repose sur la neutralisation de toute figuration primaire. Bacon se pose lui-même des problèmes concernant le maintien inévitable d'une figuration pratique, au moment où la Figure affirme son intention de rompre avec le figuratif. Nous verrons comment il résout le problème. En tout cas Bacon n'a pas cessé de vouloir éliminer le « sensationnel », c'est-à-dire la figuration primaire de ce qui provoque une sensation violente. Tel est le sens de la formule : « j'ai voulu peindre le cri plutôt que l'horreur ». Quand il peint le pape qui crie, il n'y a rien qui fasse horreur, et le rideau devant le pape n'est pas seulement une manière de l'isoler, de le soustraire aux regards, c'est beaucoup plus la manière dont il ne voit rien lui-même, et crie *devant l'invisible* : neutralisée, l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri, et non l'inverse. Et certes, ce n'est pas facile de renoncer à l'horreur, ou à la figuration primaire. Il faut parfois se retourner contre ses propres instincts, renoncer à son expérience. Bacon emporte avec soi toute la violence d'Irlande, et la violence du nazisme, la violence de la guerre. Il passe par l'horreur des Crucifixions, et surtout du fragment de Crucifixion, ou de la tête-viande,

35. E. I, p. 114 (« coagulation de marques non représentatives »).

ou de la valise sanglante. Mais quand il juge ses propres tableaux, il se détourne de tous ceux qui sont ainsi trop « sensationnels », parce que la figuration qui y subsiste reconstitue même secondairement une scène d'horreur, et réintroduit dès lors une histoire à raconter : même les corridas sont trop dramatiques. Dès qu'il y a horreur, une histoire se réintroduit, on a raté le cri. Et finalement, le maximum de violence sera dans les Figures assises ou accroupies, qui ne subissent aucune torture ni brutalité, auxquelles rien de visible n'arrive, et qui effectuent d'autant mieux la puissance de la peinture. C'est que la violence a deux sens très différents : « quand on parle de violence de la peinture, cela n'a rien à voir avec la violence de la guerre »³⁶. À la violence du représenté (le sensationnel, le cliché) s'oppose la violence de la sensation. Celle-ci ne fait qu'un avec son action directe sur le système nerveux, les niveaux par lesquels elle passe, les domaines qu'elle traverse : Figure elle-même, elle ne doit rien à la nature d'un objet figuré. C'est comme chez Artaud : la cruauté n'est pas ce qu'on croit, et dépend de moins en moins de ce qui est représenté.

Une seconde interprétation doit être rejetée, qui confondrait les niveaux de sensation, c'est-à-dire les valences de la sensation, avec une ambivalence du sentiment. Sylvester suggère à un moment : « puisque vous parlez d'enregistrer dans une seule image des niveaux différents de sensation... il se peut qu'entre autres choses vous exprimiez, en un seul et même moment, de l'amour pour la personne et de l'hostilité à son égard... à la fois une caresse et une agression ? » À quoi Bacon répond : c'est « trop logique, je ne pense pas qu'il en aille de la sorte. Je pense que cela touche à quelque chose de plus profond : comment est-ce que je sens que je puis rendre cette image plus immédiatement réelle pour moi ? C'est tout »³⁷. En effet l'hypothèse psychanalytique de l'ambivalence n'a pas seulement l'inconvénient de localiser la sensation du côté du

36. E. II, p. 29-32 (et I, p. 94-95 : « je n'ai jamais essayé d'être horifiant »).

37. E. I, p. 85. Bacon semble rebelle aux suggestions psychanalytiques, et à Sylvester qui lui dit dans une autre occasion « le pape, c'est le père », il répond poliment « je ne suis pas tout à fait sûr de comprendre ce que vous dites... » (II, p. 12). Pour une interprétation psychanalytique plus élaborée des tableaux de Bacon, on se reportera à Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, éd. Gallimard, p. 333-340.

spectateur qui regarde le tableau. Mais même si l'on suppose une ambivalence de la Figure en elle-même, il s'agirait de sentiments que la Figure éprouverait par rapport à des choses représentées, par rapport à une histoire contée. Or il n'y a pas de sentiments chez Bacon : rien que des affects, c'est-à-dire des « sensations » et des « instincts », suivant la formule du Naturalisme. Et la sensation, c'est ce qui détermine l'instinct à tel moment, tout comme l'instinct, c'est le passage d'une sensation à une autre, la recherche de la « meilleure » sensation (non pas la plus agréable, mais celle qui remplit la chair à tel moment de sa descente, de sa contraction ou de sa dilatation).

Il y aurait une troisième hypothèse, plus intéressante. Ce serait l'hypothèse motrice. Les niveaux de sensation seraient comme des arrêts ou des instantanés de mouvement, qui recomposeraient le mouvement synthétiquement, dans sa continuité, sa vitesse et sa violence : ainsi le cubisme synthétique, ou le futurisme, ou le « Nu » de Duchamp. Et c'est vrai que Bacon est fasciné par les décompositions de mouvement de Muybridge, et s'en sert comme d'un matériau. C'est vrai aussi qu'il obtient pour son compte des mouvements violents d'une grande intensité, comme le virement de tête [63, 33] à 180° de George Dyer se tournant vers Lucian Freud. Et plus [64, 30] généralement, les Figures de Bacon sont souvent saisies dans le vif d'une étrange promenade : « *L'Homme portant un enfant* », ou le [65] Van Gogh. L'isolant de la Figure, le rond ou le parallépipède, deviennent eux-mêmes moteurs, et Bacon ne renonce pas au projet qu'une sculpture mobile réaliserait plus facilement : que le contour ou le socle puissent se déplacer le long de l'armature, de telle manière que la Figure fasse un « petit tour » quotidien³⁸. Mais justement, c'est le caractère de ce petit tour qui peut nous renseigner sur le statut du mouvement selon Bacon. Jamais Beckett et Bacon n'ont été plus proches, et c'est un petit tour à la manière des promenades des personnages de Beckett, qui eux aussi, se déplacent en cahotant sans quitter leur rond ou leur parallépipède. C'est la [34] promenade de l'enfant paralytique et de sa mère, crochetés sur le bord de la balustrade, dans une curieuse course à handicap. C'est

38. E. II, p. 34 et p. 83.

la virevolte de la « *Figure tournante* ». C'est la promenade à vélo [66, 67] de George Dyer, qui ressemble beaucoup à celle du héros de Moritz : « la vision était limitée au petit morceau de terre que l'on voyait autour de soi... la fin de toutes choses lui semblait déboucher à l'extrémité de sa course *sur une telle pointe...* » Si bien que, même quand le contour se déplace, le mouvement consiste moins dans ce déplacement que dans l'exploration ambiante à laquelle la Figure se livre dans le contour. Le mouvement n'explique pas la sensation, il s'explique au contraire par l'élasticité de la sensation, sa *vis elastica*. Suivant la loi de Beckett ou de Kafka, il y a l'immobilité au-delà du mouvement ; au-delà d'être debout, il y a être assis, et au-delà d'être assis, être couché, pour se dissiper enfin. Le véritable acrobate est celui de l'immobilité dans le rond. Les gros pieds des figures, souvent, ne favorisent pas la marche : presque des pieds bots (et les fauteuils parfois ont l'air de chaussures pour pieds bots). Bref, ce n'est pas le mouvement qui explique les niveaux de sensation, ce sont les niveaux de sensation qui expliquent ce qui subsiste de mouvement. Et en effet, ce qui intéresse Bacon n'est pas exactement le mouvement, bien que sa peinture rende le mouvement très intense et violent. Mais à la limite, c'est un mouvement sur place, un spasme, qui témoigne d'un tout autre problème propre à Bacon : *l'action sur le corps de forces invisibles* (d'où les déformations du corps qui sont dues à cette cause plus profonde). Dans le triptyque de 1973, le mouvement de translation est entre deux [6] spasmes, entre deux mouvements de contraction sur place.

Alors il y aurait encore une autre hypothèse, plus « phénoménologique ». Les niveaux de sensation seraient vraiment des domaines sensibles renvoyant aux différents organes des sens ; mais justement chaque niveau, chaque domaine auraient une manière de renvoyer aux autres, indépendamment de l'objet commun représenté. Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment « pathique » (non représentatif) de la sensation. Par exemple chez Bacon, dans les Corridas on entend les sabots de la bête, dans le triptyque de 1976 on touche le frémissement de l'oiseau qui s'enfonce à la place de la tête, et chaque fois que la viande est représentée, on la touche, on la sent, on la mange, on la pèse, comme

[68] chez Soutine ; et le portrait d'Isabel Rawsthorne fait surgir une tête à laquelle des ovales et des traits sont ajoutés pour écarquiller les yeux, gonfler les narines, prolonger la bouche, mobiliser la peau, dans un exercice commun de tous les organes à la fois. Il appartiendrait donc au peintre de *faire voir* une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une Figure multisensible. Mais cette opération n'est possible que si la sensation de tel ou tel domaine (ici la sensation visuelle) est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. Et le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. Une « logique des sens », disait Cézanne, non rationnelle, non cérébrale. L'ultime, c'est donc le rapport du rythme avec la sensation, qui met dans chaque sensation les niveaux et les domaines par lesquels elle passe. Et ce rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique. C'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même³⁹. Cézanne, dit-on, est précisément celui qui a mis un rythme vital dans la sensation visuelle. Faut-il dire la même chose de Bacon, avec sa coexistence de mouvements, quand l'aplat se referme sur la Figure, et quand la Figure se contracte ou au contraire s'étale pour rejoindre l'aplat, jusqu'à s'y fondre ? Se peut-il que le monde artificiel et fermé de Bacon témoigne du même mouvement vital que la Nature de Cézanne ? Ce n'est pas un mot, quand Bacon déclare qu'il est cérébralement pessimiste, mais nerveusement optimiste, d'un optimisme qui ne croit qu'à la vie⁴⁰. Le même « tempérament » que Cézanne ? La formule de Bacon, ce serait figurativement pessimiste, mais figurativement optimiste.

39. Cf. Henri Maldiney, *op. cit.*, p. 147-172 : sur la sensation et le rythme, la systole et la diastole (et les pages sur Cézanne à cet égard).

40. E. II, p. 26.

7

L'hystérie

Ce fond, cette unité rythmique des sens, ne peut être découvert qu'en dépassant l'organisme. L'hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante, parce qu'elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus profonde et presque invivable. L'unité du rythme, en effet, nous ne pouvons la chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence.

Au-delà de l'organisme, mais aussi comme limite du corps vécu, il y a ce qu'Artaud a découvert et nommé : corps sans organes. « Le corps est le corps Il est seul Et n'a pas besoin d'organes Le corps n'est jamais un organisme Les organismes sont les ennemis du corps. »⁴¹ Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude. Le corps n'a donc pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux. Si bien que la sensation n'est pas qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration. On sait que l'œuf présente justement cet état du corps « avant » la représentation organique : des axes et des vecteurs, des gradients, des zones, des mouvements cinématiques

41. Artaud, in 84, n°s 5-6 (1948).

et des tendances dynamiques, par rapport auxquels les formes sont contingentes ou accessoires. « Pas de bouche. Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'œsophage. Pas d'estomac. Pas de ventre. Pas d'anus. » Toute une vie non organique, car l'organisme n'est pas la vie, il l'emprisonne. Le corps est entièrement vivant, et pourtant non organique. Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l'organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale. On peut croire que Bacon rencontre Artaud sur beaucoup de points : la Figure, c'est précisément le corps sans organes (défaire l'organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête) ; le corps sans organes est chair et nerf ; une onde le parcourt qui trace en lui des niveaux ; la sensation est comme la rencontre de l'onde avec des Forces agissant sur le corps, « athlétisme affectif », crissouffle ; quand elle est ainsi rapportée au corps, la sensation cesse d'être représentative, elle devient réelle ; et la *cruauté* sera de moins en moins liée à la représentation de quelque chose d'horrible, elle sera seulement l'action des forces sur le corps, ou la sensation (le contraire du sensationnel). Contrairement à une peinture misérabiliste qui peint des bouts d'organes, Bacon n'a pas cessé de peindre des corps sans organes, le fait intensif du corps. Les parties nettoyées ou brossées, chez Bacon, sont des parties d'organisme neutralisées, rendues à leur état de zones ou de niveaux : « le visage humain n'a pas encore trouvé sa face... »

Une puissante vie non organique : c'est ainsi que Worringer définissait l'art gothique, « la ligne gothique septentrionale »⁴². Elle s'oppose en principe à la représentation organique de l'art classique. L'art classique peut être figuratif, dans la mesure où il renvoie à quelque chose de représenté, mais il peut être abstrait, quand il dégage une forme géométrique de la représentation. Tout autre est la ligne picturale gothique, sa géométrie et sa figure. Cette ligne est d'abord *décorative*, en surface, mais c'est une décoration matérielle, qui ne trace aucune forme, c'est une géométrie qui n'est plus au service de l'essentiel et de l'éternel, c'est une géométrie mise au

42. Worringer, *L'art gothique*, éd. Gallimard, p. 61-115.

service des « problèmes » ou des « accidents », ablation, adjonction, projection, intersection. C'est donc une ligne qui ne cesse de changer de direction, brisée, cassée, détournée, retournée sur soi, enroulée, ou bien prolongée hors de ses limites naturelles, mourant en « convulsion désordonnée » : il y a des *marques libres* qui prolongent ou arrêtent la ligne, agissant sous la représentation ou en dehors d'elle. C'est donc une géométrie, une décoration devenue vitale et profonde, à condition de ne plus être organique : elle élève à l'intuition sensible les forces mécaniques, elle procède par mouvement violent. Et si elle rencontre l'animal, si elle devient *animalière*, ce n'est pas en traçant une forme, mais au contraire en imposant par sa netteté, par sa précision non organique elle-même, une zone d'indiscernabilité des formes. Aussi témoigne-t-elle d'une haute *spiritualité*, puisque c'est une volonté spirituelle qui la mène hors de l'organique, à la recherche des forces élémentaires. Seulement cette spiritualité, c'est celle du corps ; l'esprit, c'est le corps lui-même, le corps sans organes... (La première Figure de Bacon, ce serait celle du décorateur gothique.)

Il y a dans la vie beaucoup d'approches ambiguës du corps sans organes (l'alcool, la drogue, la schizophrénie, le sadomasochisme, etc.). Mais la réalité vivante de ce corps, peut-on la nommer « hystérie », et en quel sens ? Une onde d'amplitude variable parcourt le corps sans organes ; elle y trace des zones et des niveaux suivant les variations de son amplitude. À la rencontre de l'onde à tel niveau et de forces extérieures, une sensation apparaît. Un organe sera donc déterminé par cette rencontre, mais un organe provisoire, qui ne dure que ce que durent le passage de l'onde et l'action de la force, et qui se déplacera pour se poser ailleurs. « Les organes perdent toute constance, qu'il s'agisse de leur emplacement ou de leur fonction... des organes sexuels apparaissent un peu partout... des anus jaillissent, s'ouvrent pour déféquer puis se referment... l'organisme tout entier change de texture et de couleur, variations allotropiques réglées au dixième de seconde... »⁴³ En effet, le corps sans organes ne manque pas d'organes, il manque seulement d'organisme, c'est-à-dire de cette organisation des organes. Le corps sans organes se

43. Burroughs, *Le festin nu*, éd. Gallimard, p. 21.

définit donc par *un organe indéterminé*, tandis que l'organisme se définit par des organes déterminés : « au lieu d'une bouche et d'un anus qui risquent tous deux de se détraquer, pourquoi n'aurait-on pas un seul orifice polyvalent pour l'alimentation et la défécation ? On pourrait murer la bouche et le nez, combler l'estomac et creuser un trou d'aération directement dans les poumons – ce qui aurait dû être fait dès l'origine »⁴⁴. Mais comment peut-on dire qu'il s'agit d'un orifice polyvalent ou d'un organe indéterminé ? N'y a-t-il pas une bouche et un anus très distincts, avec nécessité d'un passage ou d'un temps pour aller de l'un à l'autre ? Même dans la viande, n'y a-t-il pas une bouche très distincte, qu'on reconnaît à ses dents, et qui ne se confond pas avec d'autres organes ? Voilà ce qu'il faut comprendre : l'onde parcourt le corps ; à tel niveau un organe se déterminera, suivant la force rencontrée ; et cet organe changera, si la force elle-même change, ou si l'on passe à un autre niveau. Bref, le corps sans organes ne se définit pas par l'absence d'organes, il ne se définit pas seulement par l'existence d'un organe indéterminé, il se définit enfin par la *présence temporaire et provisoire* des organes déterminés. C'est une manière d'introduire le temps dans le tableau ; et chez Bacon il y a une grande force du temps, le temps est peint. La variation de texture et de couleur, sur un corps, sur une tête ou sur un dos (comme dans les « *Trois études de dos d'homme* ») est vraiment une variation temporelle réglée au dixième de seconde. D'où le traitement chromatique du corps, très différent de celui des aplats : il y aura un chronochromatisme du corps, par opposition au monochromatisme de l'aplat. Mettre le temps dans la Figure, c'est la force des corps chez Bacon : le large dos d'homme comme variation.

On voit dès lors en quoi toute sensation implique une différence de niveau (d'ordre, de domaine), et passe d'un niveau à un autre. Même l'unité phénoménologique n'en rendait pas compte. Mais le corps sans organes en rend compte, si l'on observe la série complète : sans organes – à organe indéterminé polyvalent – à organes temporaires et transitoires. Ce qui est bouche à tel niveau devient anus à tel autre niveau, ou au même niveau sous l'action d'autres

forces. Or cette série complète, c'est la réalité hystérique du corps. Si l'on se reporte au « tableau » de l'hystérie tel qu'il se forme au XIX^e siècle, dans la psychiatrie et ailleurs, on trouve un certain nombre de caractères qui ne cessent pas d'animer les corps de Bacon. Et d'abord les célèbres contractures et paralysies, les hyperesthésies ou les anesthésies, associées ou alternantes, tantôt fixes et tantôt migrantes, suivant le passage de l'onde nerveuse, suivant les zones qu'elle investit ou dont elle se retire. Ensuite les phénomènes de précipitation et de devancement, et au contraire de retard (hystérésis), *d'après-coup*, suivant les oscillations de l'onde devançante ou retardée. Ensuite, le caractère transitoire de la détermination d'organe suivant les forces qui s'exercent. Ensuite encore, l'action directe de ces forces sur le système nerveux, comme si l'hystérique était un somnambule à l'état de veille, un « Vigilambule ». Enfin un sentiment très spécial de l'intérieur du corps, puisque le corps est précisément senti *sous* l'organisme, des organes transitoires sont précisément sentis sous l'organisation des organes fixes. Bien plus, ce corps sans organes et ces organes transitoires seront eux-mêmes *vus*, dans des phénomènes « d'autoscopie » interne ou externe : ce n'est plus ma tête, mais je me sens dans une tête, je vois et je me vois dans une tête ; ou bien je ne me vois pas dans le miroir, mais je me sens dans le corps que je vois et je me vois dans ce corps nu quand je suis habillé... etc.⁴⁵ Y a-t-il une psychose au monde qui ne comporte cette station hystérique ? « Une sorte de *station* incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit... »⁴⁶

Le tableau commun des Personnes de Beckett et des Figures de Bacon, une même Irlande : le rond, l'isolant, le Dépeupleur ; la série des contractures et paralysies dans le rond ; la petite promenade du Vigilambule ; la présence du Témoin, qui sent, qui voit et qui parle encore ; la manière dont le corps s'échappe, c'est-à-dire s'échappe à l'organisme... Il s'échappe par la bouche ouverte en O, par l'anus ou par le ventre, ou par la gorge, ou par le rond du lavabo,

45. On se reportera à n'importe quel manuel du XIX^e siècle sur l'hystérie. Mais surtout à une étude de Paul Sollier, *Les phénomènes d'autoscopie*, éd. Alcan, 1903 (qui crée le terme de « vigilambule »).

46. Artaud, *Le père-nerfs*.

44. P. 146.

[69] ou par la pointe du parapluie⁴⁷. Présence d'un corps sans organes sous l'organisme, présence des organes transitoires sous la représentation organique. Habillée, la Figure de Bacon se voit nue dans le miroir ou sur la toile. Les contractures et les hyperesthésies sont souvent marquées de zones nettoyées, chiffonnées, et les anesthésies, les paralysies, de zones manquantes (comme dans un triptyque très détaillé de 1972). Et surtout, nous verrons que toute la « manière » de Bacon se passe en un avant-coup et un après-coup : ce qui se passe avant que le tableau ne soit commencé, mais aussi ce qui se passe après-coup, hystérésis qui va chaque fois rompre le travail, interrompre le cours figuratif, et pourtant redonner par après...

[70, 73] Présence, présence, c'est le premier mot qui vient devant un tableau de Bacon⁴⁸. Se peut-il que cette présence soit hystérique ? L'hystérique, c'est à la fois celui qui impose sa présence, mais aussi celui pour qui les choses et les êtres sont présents, trop présents, et qui donne à toute chose et communique à tout être cet excès de présence. Il y a alors peu de différence entre l'hystérique, l'hystérisé, l'hystérisant. Bacon peut dire avec humour que le sourire hystérique qu'il peint sur le portrait de 1953, sur la tête humaine de 1953, sur le pape de 1955, vient du « modèle » qui était « très nerveux, presque hystérique ». Mais c'est tout le tableau qui est hystérisé⁴⁹. Et Bacon lui-même hystérisant, quand, dans un avant-coup, il s'abandonne tout entier à l'image, abandonne toute sa tête à l'appareil photomaton, ou plutôt se voit lui-même dans une tête qui appartient à l'appareil, qui est passée dans l'appareil. Et qu'est-ce que le sourire hystérique, où

47. Ludovic Janvier, dans son *Beckett par lui-même* (éd. du Seuil) a eu l'idée de faire un lexique des principales notions de Beckett. Ce sont des concepts opératoires. On se reportera notamment aux articles « Corps », « Espace-temps », « Immobilité », « Témoin », « Tête », « Voix ». Chacun de ces articles impose des rapprochements avec Bacon. Et il est vrai que Beckett et Bacon sont trop proches pour se connaître. Mais on se reportera au texte de Beckett sur la peinture de Van Velde (éd. Musée de Poche). Beaucoup de choses y conviendraient avec Bacon : il y est question notamment de l'absence de rapports, figuratifs et narratifs, comme d'une limite de la peinture.

48. Michel Leiris a consacré un beau texte à cette action de la « présence » chez Bacon : cf. « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon », *Au verso des images*, éd. Fata Morgana.

49. E. I, p. 95.

est l'abomination, l'abjection de ce sourire ? La présence ou l'insistance. Présence interminable. 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, insistance des organes transitoires qui subsistent aux organes qualifiés. Et l'identité d'un déjà-là et d'un toujours en retard, dans la présence excessive. Partout une présence agit directement sur le système nerveux, et rend impossible la mise en place ou à distance d'une représentation. C'est ce que Sartre voulait dire aussi quand il se disait hystérique, et parlait de l'hystérie de Flaubert⁵⁰.

De quelle hystérie s'agit-il ? De Bacon lui-même, ou bien du peintre, ou de la peinture elle-même, et de la peinture en général ? Il est vrai qu'il y a tant de dangers à faire une clinique esthétique (avec toutefois l'avantage que ce ne soit pas une psychanalyse). Et pourquoi le dire spécialement de la peinture, alors qu'on peut invoquer tant d'écrivains ou même de musiciens (Schumann et la contracture du doigt, l'audition de voix...) ? Nous voulons dire en effet qu'il y a un rapport spécial de la peinture avec l'hystérie. C'est très simple. La peinture se propose directement de dégager les présences sous la représentation, par-delà la représentation. Le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux. Ce n'est pas une hystérie du peintre, c'est une hystérie de la peinture. Avec la peinture, l'hystérie devient art. Ou plutôt avec le peintre, l'hystérie devient peinture. Ce que l'hystérique est tellement incapable de faire, un peu d'art, la peinture le fait. Aussi faut-il dire du peintre qu'il n'est pas hystérique, au sens d'une négation dans la Théologie négative. L'abjection devient splendeur, l'horreur de la vie devient vie très pure et très intense. « C'est effrayant, la vie », disait Cézanne, mais dans ce cri, se levaient déjà toutes les joies de la ligne et de la couleur. C'est le pessimisme cérébral que la peinture transmue en optimisme nerveux. La peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement. Par les couleurs et par les lignes, elle

50. Des thèmes sartriens comme l'excès d'existence (la racine d'arbre dans *La Nausée*) ou la fuite du corps et du monde (comme par un « trou de vidange » dans *L'Être et le néant*) participent d'un tableau hystérique.

investit l'œil. Mais *l'œil, elle ne le traite pas comme un organe fixe*. Libérant les lignes et les couleurs de la représentation, elle libère en même temps l'œil de son appartenance à l'organisme, elle le libère de son caractère d'organe fixe et qualifié : l'œil devient virtuellement l'organe indéterminé polyvalent, qui voit le corps sans organes, c'est-à-dire la Figure, comme pure présence. La peinture nous met des yeux partout : dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire...). C'est la double définition de la peinture : subjectivement elle investit notre œil, qui cesse d'être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire ; objectivement, elle dresse devant nous la réalité d'un corps, lignes et couleurs libérées de la représentation organique. Et l'un se fait par l'autre : la pure présence du corps sera visible, en même temps que l'œil sera l'organe destiné de cette présence.

Pour conjurer cette hystérie fondamentale, la peinture a deux moyens : ou bien conserver les coordonnées figuratives de la représentation organique, quitte à en jouer très subtilement, quitte à faire passer sous ces coordonnées ou entre elles les présences libérées et les corps désorganisés. C'est la voie de l'art dit classique. Ou bien se tourner vers la forme abstraite, et inventer une cérébralité proprement picturale (« réveiller » la peinture en ce sens). De tous les classiques, Vélasquez a sans doute été le plus sage, d'une immense sagesse : ses audaces extraordinaires, il les faisait passer en tenant fermement les coordonnées de la représentation, en assumant pleinement le rôle d'un documentaliste...⁵¹ Qu'est-ce que fait Bacon par rapport à Vélasquez pris comme maître ? Pourquoi déclare-t-il son doute et son mécontentement, quand il pense à sa reprise du portrait d'Innocent X ? D'une certaine manière, Bacon a hystérisé tous les éléments de Vélasquez. Il ne faut pas seulement comparer les deux Innocent X, celui de Vélasquez et celui de Bacon qui le transforme en pape qui crie. Il faut comparer celui de Vélasquez avec l'ensemble des tableaux de Bacon (chez Vélasquez, le fauteuil dessine déjà la prison du parallépipède ; le lourd rideau derrière tend déjà à passer devant, et le mantelet a des aspects de quartier de viande ; un parchemin illisible et pourtant net est dans la main,

51. E. I, p. 62-63.

et l'œil fixe attentif du pape voit déjà se dresser quelque chose d'invisible. Mais tout cela est étrangement contenu, cela va se faire, et n'a pas encore acquis la présence inéluctable, irréprouvable, des journaux de Bacon, des fauteuils presque animaux, du rideau devant, de la viande brute et de la bouche qui crie. Fallait-il déchaîner ces présences, demande Bacon ? N'était-ce pas mieux, infiniment mieux chez Vélasquez ? Fallait-il porter en plein jour ce rapport de la peinture avec l'hystérie, en refusant à la fois la voie figurative et la voie abstraite ? Tandis que notre œil s'enchantait des deux Innocent X, Bacon s'interroge⁵².

Mais enfin, pourquoi serait-ce spécial à la peinture ? Peut-on parler d'une essence hystérique de la peinture, au nom d'une clinique purement esthétique, et indépendamment de toute psychiatrie, de toute psychanalyse ? Pourquoi la musique ne dégagerait-elle pas, elle aussi, de pures présences, mais en fonction d'une oreille devenue l'organe polyvalent pour des corps sonores ? Et pourquoi pas la poésie ou le théâtre, quand c'est ceux d'Artaud ou de Beckett ? C'est un problème moins difficile qu'on ne dit, celui de l'essence de chaque art, et éventuellement de leur essence clinique. Il est certain que la musique traverse profondément nos corps, et nous met une oreille dans le ventre, dans les poumons, etc. Elle s'y connaît en onde et nervosité. Mais justement elle entraîne notre corps, et les corps, dans un autre élément. Elle débarrasse les corps de leur inertie, de la matérialité de leur présence. Elle *désincarne* les corps. Si bien qu'on peut parler avec exactitude de corps sonore, et même de corps à corps dans la musique, par exemple dans un motif, mais c'est, comme disait Proust, un corps à corps immatériel et désincarné, où ne subsiste plus « un seul déchet de matière inerte et réfractaire à l'esprit ». D'une certaine façon la musique commence là où la peinture finit, et c'est ce qu'on veut dire quand on parle d'une supériorité de la musique. Elle s'installe sur des lignes de fuite qui traversent les corps, mais qui trouvent leur consistance ailleurs. Tandis que la peinture s'installe en amont, là où le corps s'échappe, mais, s'échappant, découvre la matérialité qui le compose, la pure présence dont il est fait, et qu'il ne découvrirait pas

52. E. I, p. 77.

sinon. Bref, c'est la peinture qui découvre la réalité matérielle du corps, avec son système lignes-couleurs, et son organe polyvalent, l'œil. « *Notre œil insatiable et en rut* », disait Gauguin. L'aventure de la peinture, c'est que ce soit l'œil seulement qui ait pu se charger de l'existence matérielle, de la présence matérielle : même pour une pomme. Quand la musique dresse son système sonore et son organe polyvalent, l'oreille, elle s'adresse à tout autre chose qu'à la réalité matérielle du corps, et donne aux entités les plus spirituelles un corps désincarné, dématérialisé : « les coups de timbales du Requiem sont ailés, majestueux, divins et ne peuvent annoncer à nos oreilles surprises que la venue d'un être qui, pour reprendre les mots mêmes de Stendhal, a sûrement des relations avec l'autre monde... »⁵³ C'est pourquoi la musique n'a pas pour essence clinique l'hystérie, et se confronte davantage à une schizophrénie galopante. Pour hystériser la musique, il faudrait y réintroduire les couleurs, passer par un système rudimentaire ou raffiné de correspondance entre les sons et les couleurs.

8

Peindre les forces

D'un autre point de vue, la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle, perd toute importance. Car il y a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif. La célèbre formule de Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose. La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. De même la musique s'efforce de rendre sonores des forces qui ne le sont pas. C'est une évidence. La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. Mais si la force est la condition de la sensation, ce n'est pourtant pas elle qui est sentie, puisque la sensation « donne » tout autre chose à partir des forces qui la conditionnent. Comment la sensation pourra-t-elle suffisamment se retourner sur elle-même, se détendre ou se contracter, pour capter dans ce qu'elle nous donne les forces non données, pour faire sentir des forces insensibles et s'élever jusqu'à ses propres conditions ? C'est ainsi que la musique doit rendre sonores des forces insonores, et la peinture, visibles, des forces invisibles. Parfois ce sont les mêmes : le Temps, qui est insonore et invisible, comment peindre ou faire entendre le temps ? Et des forces élémentaires comme la pression, l'inertie, la pesanteur, l'attraction, la gravitation, la germination ? Parfois au contraire, la force insensible de tel art semble plutôt faire partie des « données » de tel autre

53. Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, éd. Gallimard, p. 47.

art : par exemple le son, ou même le cri, comment les peindre ? (Et inversement faire entendre des couleurs ?)

C'est un problème très conscient chez les peintres. Déjà quand des critiques trop pieux reprochaient à Millet de peindre des paysans qui portaient un offertoire comme un sac de pommes de terre, Millet répondait en effet que la pesanteur commune aux deux objets était plus profonde que leur distinction figurative. Lui, peintre, il s'efforçait de peindre la force de pesanteur, et non l'offertoire *ou* le sac de pommes de terre. Et n'est-ce pas le génie de Cézanne, avoir subordonné tous les moyens de la peinture à cette tâche : rendre visibles la force de plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage, etc. ? Et Van Gogh, Van Gogh a même inventé des forces inconnues, la force inouïe d'une graine de tournesol. Toutefois, chez un grand nombre de peintres, le problème de la *capture des forces*, si conscient qu'il fût, s'est trouvé mélangé avec un autre, également important mais moins pur. Cet autre problème, c'était celui de la *décomposition et de la recomposition des effets* : par exemple la décomposition et la recomposition de la profondeur dans la peinture de la Renaissance, la décomposition et la recomposition des couleurs dans l'impressionnisme, la décomposition et la recomposition du mouvement dans le cubisme. On voit comment on passe d'un problème à l'autre, puisque le mouvement par exemple est un effet qui renvoie à la fois à une force unique qui le produit, et à une multiplicité d'éléments décomposables et recomposables sous cette force.

Il semble que, dans l'histoire de la peinture, les Figures de Bacon soient une des réponses les plus merveilleuses à la question : comment rendre visibles des forces invisibles ? C'est même la fonction primordiale des Figures. On remarquera à cet égard que Bacon reste relativement indifférent aux problèmes des effets. Non pas qu'il les méprise, mais il peut penser que, dans toute une histoire qui est celle de la peinture, des peintres qu'il admire les ont suffisamment maîtrisés : notamment le problème du mouvement, « rendre » le mouvement⁵⁴. Mais s'il en est ainsi, c'est une raison pour affronter

encore plus directement le problème de « rendre » visibles des forces qui ne le sont pas. Et c'est vrai de toutes les séries de têtes de Bacon, et des séries d'autoportraits, c'est même pourquoi il fait de telles séries : l'extraordinaire agitation de ces têtes ne vient pas d'un mouvement que la série serait censée recomposer, mais bien plutôt de forces de pression, de dilatation, de contraction, d'aplatissement, d'étirement, qui s'exercent sur la tête immobile. C'est comme des forces affrontées dans le cosmos par un voyageur trans-spatial immobile dans sa capsule. C'est comme si des forces invisibles gillaient la tête sous les angles les plus différents. Et ici les parties nettoyées, balayées, du visage prennent un nouveau sens, puisqu'elles marquent la zone même où la force est en train de frapper. C'est en ce sens que les problèmes de Bacon sont bien de déformation, et non de transformation. Ce sont deux catégories très différentes. La transformation de la forme peut être abstraite ou dynamique. Mais la déformation est toujours celle du corps, et elle est statique, elle se fait sur place ; elle subordonne le mouvement à la force, mais aussi l'abstrait à la Figure. Quand une force s'exerce sur une partie nettoyée, elle ne fait pas naître une forme abstraite, pas plus qu'elle ne combine dynamiquement des formes sensibles : au contraire, elle fait de cette zone une zone d'indiscernabilité commune à plusieurs formes, irréductible aux unes comme aux autres, et les lignes de force qu'elle fait passer échappent à toute forme par leur netteté même, par leur précision déformante (on le voyait dans le devenir-animal des Figures). Cézanne est peut-être le premier à avoir fait des déformations sans transformation, à force de rabattre la vérité sur le corps. C'est par là encore que Bacon est cézannien : c'est sur *la forme au repos*, chez Bacon comme chez Cézanne, qu'on obtient la déformation ; et en même temps tout l'entourage matériel, la structure, se met d'autant plus à bouger, « les murs se contractent et glissent, les chaises se penchent ou se redressent un peu, les vêtements se recroquevillent comme un

[71, 72]
[74, 75]

pendant un escalier, se constitue en une structure cohérente, même si cette structure ne se révèle jamais dans un instant déterminé. Le but de Bacon n'est pas de montrer des apparences successives, mais de superposer ces apparences dans des formes qu'on ne rencontre pas dans la vie. Il n'y a pas de mouvement horizontal de droite à gauche, ou de gauche à droite, dans les *Trois études d'Henrietta Moraes...* ».

54. Cf. John Russell, p. 123 : Duchamp « considéra la progression comme un sujet pictural, et s'intéressa à la manière selon laquelle un corps humain en des-

papier en flammes... »⁵⁵. Tout alors est en rapport avec des forces, tout est force. C'est cela qui constitue la déformation comme acte de peinture : elle ne se laisse ramener ni à une transformation de la forme, ni à une décomposition des éléments. Et les déformations de Bacon sont rarement contraintes ou forcées, ce ne sont pas des tortures, quoi qu'on dise : au contraire, ce sont les postures les plus naturelles d'un corps qui se regroupe en fonction de la force simple qui s'exerce sur lui, envie de dormir, de vomir, de se retourner, de tenir assis le plus longtemps possible, etc.

[54, 55] Il faut considérer le cas spécial du cri. Pourquoi Bacon peut-il voir dans le cri l'un des plus hauts objets de la peinture ? « Peindre le cri... » Il ne s'agit pas du tout de donner des couleurs à un son particulièrement intense. La musique, pour son compte, se trouve devant la même tâche, qui n'est certes pas de rendre le cri harmonieux, mais de mettre le cri sonore en rapport avec les forces qui le suscitent. De même, la peinture mettra le cri visible, la bouche qui crie, en rapport avec les forces. Or les forces qui font le cri, et qui convulsent le corps pour arriver jusqu'à la bouche comme zone nettoyée, ne se confondent pas du tout avec le spectacle visible devant lequel on crie, ni même avec les objets sensibles assignables dont l'action décompose et recompose notre douleur. Si l'on crie, c'est toujours en proie à des forces invisibles et insensibles qui brouillent tout spectacle, et qui débordent même la douleur et la sensation. Ce que Bacon exprime en disant : « peindre le cri plutôt que l'horreur ». Si l'on pouvait l'exprimer dans un dilemme, on dirait : ou bien je peins l'horreur et je ne peins pas le cri, puisque je figure l'horrible ; ou bien je peins le cri, et je ne peins pas l'horreur visible, je peindrai de moins en moins l'horreur visible, puisque le cri est comme la capture ou la détection d'une force invisible⁵⁶. Berg a su faire la musique du cri, dans le cri de Marie, puis dans le cri très différent de Lulu ; mais chaque fois, ce fut en mettant la sonorité

55. D.H. Lawrence, *Eros et les chiens*, « introduction à ces peintures », éd. Bourgois, p. 261.

56. Cf. les déclarations de Bacon sur le cri, E. I, p. 74-76 et 97-98 (il est vrai que, dans ce dernier texte, Bacon regrette que ses cris restent encore trop abstraits, parce qu'il pense avoir raté « ce qui fait que quelqu'un crie ». Mais il s'agit alors des forces et non du spectacle).

du cri en rapport avec des forces insonores, celles de la Terre dans le cri horizontal de Marie, celles du Ciel dans le cri vertical de Lulu. Bacon fait la peinture du cri, parce qu'il met la visibilité du cri, la bouche ouverte comme gouffre d'ombre, en rapport avec des forces invisibles qui ne sont plus que celles de l'avenir. C'est Kafka qui parlait de détecter les puissances diaboliques de l'avenir qui frappent à la porte⁵⁷. Chaque cri les contient en puissance. Innocent X crie, mais justement il crie derrière le rideau, non seulement comme quelqu'un qui ne peut plus être vu, mais comme quelqu'un qui ne voit pas, qui n'a plus rien à voir, qui n'a plus pour fonction que de rendre visibles ces forces de l'invisible qui le font crier, ces puissances de l'avenir. On l'exprime dans la formule « crier à... ». Non pas crier *devant...*, ni *de...*, mais crier à la mort, etc., pour suggérer cet accouplement de forces, la force sensible du cri et la force insensible de ce qui fait crier.

C'est très curieux, mais c'est un point de vitalité extraordinaire. Quand Bacon distingue deux violences, celle du spectacle et celle de la sensation, et dit qu'il faut renoncer à l'une pour atteindre l'autre, c'est une espèce de déclaration de foi dans la vie. Les Entretiens contiennent beaucoup de déclarations de ce genre : cérébralement pessimiste, dit Bacon de lui-même, c'est-à-dire qu'il ne voit guère à peindre que des horreurs, les horreurs du monde. Mais nerveusement optimiste, parce que la figuration visible est secondaire en peinture, et qu'elle aura de moins en moins d'importance : Bacon se reprochera de trop peindre l'horreur, comme si elle suffisait à nous sortir du figuratif ; il va de plus en plus vers une Figure sans horreur. Mais en quoi choisir « le cri plutôt que l'horreur », la violence de la sensation plutôt que celle du spectacle, est-il un acte de foi vital ? Les forces invisibles, les puissances de l'avenir, ne sont-elles pas déjà là, et beaucoup plus insurmontables que le pire spectacle et même la pire douleur ? Oui, d'une certaine manière, comme en témoigne toute viande. Mais d'une autre manière, non. Quand le corps visible affronte tel un lutteur les puissances de l'invisible, il ne leur donne pas d'autre visibilité que la sienne. Et c'est dans cette visibilité-là que le corps lutte activement, affirme

57. Kafka, cité par Wagenbach, *Franz Kafka*, éd. Mercure, p. 156.

une possibilité de triompher, qu'il n'avait pas tant qu'elles restaient invisibles au sein d'un spectacle qui nous ôtait nos forces et nous détournait. C'est comme si un combat devenait possible maintenant. La lutte avec l'ombre est la seule lutte réelle. Lorsque la sensation visuelle affronte la force invisible qui la conditionne, alors elle dégage une force qui peut vaincre celle-ci, ou bien s'en faire une amie. La vie crie à la mort, mais justement la mort n'est plus ce trop-visible qui nous fait défaillir, elle est cette force invisible que la vie détecte, débusque et fait voir en criant. C'est du point de vue de la vie que la mort est jugée, et non l'inverse où nous nous complaisons⁵⁸. Bacon non moins que Beckett fait partie de ces auteurs qui peuvent parler au nom d'une vie très intense, pour une vie plus intense. Ce n'est pas un peintre qui « croit » à la mort. Tout un misérabilisme figuratif, mais au service d'une Figure de la vie de plus en plus forte. On doit rendre à Bacon autant qu'à Beckett ou à Kafka l'hommage suivant : ils ont dressé des Figures indomptables, indomptables par leur insistance, par leur présence, au moment même où ils « représentaient » l'horrible, la mutilation, la prothèse, la chute ou le raté. Ils ont donné à la vie un nouveau pouvoir de rire extrêmement direct.

Puisque les mouvements apparents des Figures sont subordonnés aux forces invisibles qui s'exercent sur elles, on peut remonter des mouvements aux forces, et faire la liste empirique de celles que Bacon détecte et capte. Car, bien que Bacon se compare à un « pulvérisateur », à un « broyeur », il agit beaucoup plus comme un détecteur. Les premières forces invisibles, c'est celles d'isolation : elles ont pour supports les aplats, et deviennent visibles quand elles s'enroulent autour du contour et enroulent l'aplat autour de la Figure. Les secondes sont les forces de déformation, qui s'emparent du corps et de la tête de la Figure, et qui deviennent visibles chaque fois que la tête secoue son visage, ou le corps son organisme. (Bacon

« su « rendre » intensément, par exemple, la force d'aplatissement dans le sommeil.) Les troisièmes sont des forces de dissipation, quand la Figure s'estompe et rejoint l'aplat : c'est alors un étrange [77, 5] nourriture qui rend ces forces visibles. Mais il y a encore beaucoup d'autres forces. Et que dire d'abord de cette force invisible d'accouplement qui vient prendre deux corps avec une énergie extraordinaire, mais que ceux-ci rendent visible en en dégageant une sorte de polygone ou de diagramme ? Et au-delà encore, quelle est la force mystérieuse qui ne peut être captée ou détectée que par les triptyques ? À la fois force de réunion de l'ensemble, propre à la lumière, mais aussi force de séparation des Figures et des panneaux, séparation lumineuse qui ne se confond pas avec l'isolation précédente. Est-ce la Vie, le Temps, rendus sensibles, visibles ? Rendre visible le temps, la force du temps, Bacon semble l'avoir fait deux fois : la force du temps changeant, par la variation allotropique des corps, « au dixième de seconde », qui fait partie de la déformation ; puis la force du temps éternel, l'éternité du temps, par cette Réunion-séparation qui règne dans les triptyques, pure lumière. Rendre le Temps sensible en lui-même, tâche commune au peintre, au musicien, parfois à l'écrivain. C'est une tâche hors de toute mesure ou cadence.

58. E. II, p. 25 : « Si la vie vous excite, son opposé telle une ombre, la mort doit vous exciter. Peut-être pas vous exciter, mais vous en êtes conscients de la même façon que vous l'êtes de la vie... Votre nature foncière sera totalement sans espoir, et pourtant votre système nerveux sera fait d'une étoffe optimiste. » (Et sur ce que Bacon appelle son « avidité » de vivre, son refus de faire du jeu un pari mortuaire, cf. E. II, p. 104-109.)

Couples et triptyques

Il appartient donc à la sensation de passer par différents niveaux, sous l'action de forces. Mais il arrive aussi que deux sensations se confrontent, chacune ayant un niveau ou une zone, et faisant communiquer leurs niveaux respectifs. Nous ne sommes plus dans le domaine de la simple vibration, mais dans celui de la résonance. Alors il y a deux Figures accouplées. Ou plutôt c'est l'accouplement des sensations qui est déterminant : on dira qu'il y a une seule et même *matter of fact* pour deux Figures, ou même une seule Figure accouplée pour deux corps. Nous avons vu dès le début que, selon Bacon, le peintre ne pouvait pas renoncer à mettre sur le tableau plusieurs figures à la fois, bien qu'il y ait danger de réintroduire une « histoire » ou de retomber dans une peinture narrative. La question concerne donc la possibilité qu'il y ait entre les Figures simultanées des relations non illustratives et non narratives, pas même logiques, qu'on appellerait précisément « matters of fact ». C'est bien le cas ici, où l'accouplement des sensations à niveaux différents fait la Figure accouplée (et non l'inverse). Ce qui est peint, c'est la sensation. Beauté de ces Figures mêlées. Elles ne sont pas confondues, mais rendues indiscernables par l'extrême précision des lignes qui acquièrent une sorte d'autonomie par rapport aux corps : comme dans un *diagramme* dont les lignes n'uniraient que des sensations⁵⁹. Il y a une Figure commune des deux corps, [76]

59. E. II, p. 70-72 : « Je voulais faire une image qui coagulerait cette sensation de deux personnes s'adonnant sur le lit à quelque forme d'acte sexuel... et si vous regardez les formes, elles sont extrêmement non figuratives, en un sens. »

[41, 17] ou un « fait » commun des deux Figures, sans la moindre histoire à raconter. Et Bacon n'a pas cessé de peindre des Figures accouplées, aussi bien dans la période « *malerisch* » que dans les œuvres de clarté : corps écrasés, mis dans la même Figure, sous une même force d'accouplement. Loin de contredire au principe d'isolation, il semble que la Figure accouplée fasse des Figures isolées de simples cas particuliers. Car même dans le cas d'un seul corps ou d'une sensation simple, les niveaux différents par lesquels cette sensation passe nécessairement constituent déjà des accouplements de sensation. La vibration se fait déjà résonance. Par exemple,

[4] l'homme sous le parapluie de 1946 est une Figure simple, d'après le passage des sensations de haut en bas (la viande au-dessus du parapluie) et de bas en haut (la tête happée par le parapluie). Mais c'est aussi une Figure accouplée, d'après l'étreinte des sensations dans la tête et dans la viande, dont témoigne l'horrible sourire tombant. À la limite, il n'y a que des Figures accouplées chez Bacon

[32] (la « *Figure couchée dans un miroir* » de 1971 a beau être unique, elle vaut pour deux, c'est un véritable diagramme de sensations). Même la Figure simple est souvent accouplée de son animal.

Au début de son livre sur Bacon, John Russell invoque Proust et la mémoire involontaire⁶⁰. Pourtant, semble-t-il, il n'y a pas grand-chose de commun entre le monde de Proust et celui de Bacon (bien que Bacon invoque souvent l'involontaire). On n'en a pas moins l'impression que Russell a raison. C'est peut-être parce que Bacon, quand il récuse la double voie d'une peinture figurative et d'une peinture abstraite, se met dans une situation analogue à celle de Proust en littérature. Proust en effet ne voulait pas d'une littérature abstraite trop « volontaire » (philosophie), et pas davantage d'une littérature figurative, illustrative ou narrative, apte à raconter une histoire. Ce à quoi il tenait, ce qu'il voulait amener au jour, c'était une sorte de Figure, arrachée à la figuration, dépouillée de toute fonction figurative : une Figure en soi, par exemple la Figure en soi de Combray. Il parlait lui-même de « vérités écrites à l'aide de figures ». Et s'il se confiait dans beaucoup de cas à la mémoire involontaire, c'est que celle-ci, contrairement à la mémoire volon-

taire qui se contentait d'illustrer ou de narrer le passé, réussissait à faire surgir cette pure Figure.

Or comment procédait la mémoire involontaire selon Proust ? Elle accouplait deux sensations qui existaient dans le corps à des niveaux différents, et qui s'étreignaient comme deux lutteurs, la sensation présente et la sensation passée, pour faire surgir quelque chose d'irréductible aux deux, au passé comme au présent : cette Figure. Et finalement, que les deux sensations se répartissent en présente et passée, qu'il s'agisse donc d'un cas de mémoire, avait peu d'importance. Il y avait des cas où l'accouplement de sensation, l'étreinte des sensations, ne faisait nullement appel à la mémoire : ainsi le désir, mais plus profondément encore l'art, peinture d'Elstir ou musique de Vinteuil. Ce qui comptait, c'était la résonance des deux sensations, quand elles s'étreignaient l'une l'autre. Telles étaient la sensation du violon et celle du piano dans la sonate. « C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait eu qu'eux deux sur la Terre, ou plutôt *dans ce monde fermé à tout le reste*, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. » C'est la Figure de la sonate, ou le surgissement de cette sonate comme Figure. De même pour le septuor où deux motifs s'affrontent violemment, chacun défini par une sensation, l'un comme un « appel » spirituel, l'autre comme une « douleur », une « névralgie » dans le corps. Nous ne nous occupons plus de la différence musique-peinture. Ce qui compte, c'est que les deux sensations s'accouplent comme des « lutteurs » et forment un « corps à corps d'énergies », même si c'est un corps à corps désincarné, dont se dégage une essence ineffable, une résonance, une épiphanie dressée dans le monde fermé⁶¹. Incarcérer les choses et les gens, Proust savait très bien le faire : c'était, disait-il, pour en capturer les couleurs (Combray dans une tasse de thé, Albertine dans une chambre).

Dans une page curieuse, Bacon portraitiste déclare qu'il n'aime pas peindre les morts, ni les gens qu'il ne connaît pas (puisque'ils n'ont pas de chair) ; et ceux qu'il connaît, il n'aime pas non plus les avoir sous les yeux. Il préfère une photo présente et un souvenir

60. John Russell, p. 30.

61. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Pléiade, I, p. 352, III, p. 260.

récent, ou plutôt la sensation d'une photo présente et celle d'une impression récente : ce qui fait de l'acte pictural une sorte de « rappel »⁶² Mais en fait, il s'agit peu de mémoire (encore moins que chez Proust). Ce qui compte, c'est l'étreinte des deux sensations, et la résonance qu'elles en tirent. C'est comme les *lutteurs* dont Muybridge décomposait le mouvement par la photo. Ce n'est pas que toutes les choses soient en guerre, en lutte, comme on pourrait le croire du point de vue d'un pessimisme figuratif. Ce qui fait la lutte ou l'étreinte, c'est l'accouplement des sensations diverses en deux corps, et non l'inverse. Si bien que la lutte est aussi bien la Figure variable prise par deux corps qui dorment emmêlés, ou bien que le désir mélange, ou que la peinture fait résonner. Sommeil, désir, art : lieux d'étreinte et de résonance, lieux de lutte.

L'accouplement, la résonance, n'est pas le seul développement de la sensation complexe. Dans les triptyques, apparaissent fréquemment des Figures accouplées, notamment sur le panneau central. Et pourtant nous comprenons vite que l'accouplement de sensation, si important soit-il, ne nous donne aucun moyen de deviner ce qu'est un triptyque, quelle est sa fonction, et surtout quels rapports il y a entre ses trois parties. Le triptyque est sans doute la forme sous laquelle se pose le plus précisément l'exigence suivante : il faut qu'il y ait un rapport entre les parties séparées, mais ce rapport ne doit être ni logique ni narratif. Le triptyque n'implique aucune progression, et ne raconte aucune histoire. Il doit donc à son tour incarner un fait commun pour les Figures diverses. Il doit dégager une « *matter of fact* ». Seulement, la solution précédente de l'accouplement ne peut pas valoir ici. Car dans le triptyque, les Figures sont et restent séparées. Elles doivent rester séparées, et ne résonnent pas. Il y a donc deux sortes de relations non narratives, deux sortes de « *matters of fact* » ou de faits communs : celle de la Figure accouplée, et celle des Figures séparées comme parties d'un triptyque. Mais comment de telles Figures pourraient-elles avoir un fait commun ?

La même question peut se poser en dehors des triptyques. Bacon admire les « *Baigneuses* » de Cézanne, parce que plusieurs Figures sont réunies sur la toile, et pourtant ne sont pas prises dans une

62. E. I, p. 79-83.

« histoire »⁶³. Ces Figures sont séparées, pas du tout accouplées : il faut donc que leur réunion sur la même toile implique un fait commun d'un autre type que l'accouplement de sensation. Soit un tableau de Bacon comme « *L'Homme et l'enfant* » de 1963 : les deux Figures, de l'homme assis sur sa chaise et contorsionné, de la petite fille raide et debout, se tiennent séparées par toute une région de l'aplat qui fait angle entre les deux. Russell dit très bien : « Cette fille a-t-elle été disgraciée par son père qui ne lui pardonnera pas ? Est-elle la gardienne de cet homme, cette femme qui lui fait face les bras croisés, alors qu'il se tord sur sa chaise et regarde dans une autre direction ? Est-ce une anormale, un monstre humain, revenu pour le hanter, ou est-il un personnage mis sur un piédestal, un juge prêt à rendre sa sentence ? »⁶⁴ Et chaque fois il récuse l'hypothèse, qui réintroduirait une narration dans le tableau. « Nous ne le saurons jamais, et ne devrions même pas souhaiter le savoir. » Sans doute peut-on dire que le tableau est la possibilité de toutes ces hypothèses ou narrations en même temps. Mais c'est parce qu'il est lui-même hors de toute narration. Voilà donc un cas où la « *matter of fact* » ne peut pas être un accouplement de sensation, et doit rendre compte de la séparation des Figures pourtant réunies dans le tableau. La petite fille semble avoir une fonction de « témoin ». Mais ce témoin, nous l'avons vu, ne signifie pas un observateur ni un spectateur-voyeur (bien qu'il le soit aussi du point de vue d'une figuration malgré tout subsistante). Plus profondément, le témoin indique seulement une constante, une mesure ou cadence, par rapport à laquelle on estime une variation. C'est pourquoi la fille est raide comme un piquet, et semble battre la mesure avec son pied bot, tandis que l'homme est saisi dans une double variation, comme s'il était assis sur un siège réglable qui le monte et le descend, pris dans des niveaux de sensation qu'il parcourt dans les deux sens. Même les personnages de Beckett ont besoin de témoins pour mesurer les intimes variations allotropiques de leur corps, et pour *regarder dans leur tête* (« Est-ce que tu m'écoutes ? Est-ce que quelqu'un me regarde ? Est-ce que quelqu'un m'écoute ? Est-ce que quelqu'un a

[79]

63. E. I, p. 124.

64. John Russell, p. 121.

[27] le moindre souci de moi ? ». Et chez Bacon comme chez Beckett, le témoin peut se réduire au rond de la piste, à un appareil photographique ou caméra, à une photo-souvenir. Mais il faut une Figure-témoin, pour la Figure-variation. Et sans doute la variation double, allant dans les deux sens, peut affecter la même Figure, mais elle peut évidemment se répartir entre deux Figures. Et le témoin de son côté peut être deux témoins, plusieurs témoins (mais en tout cas l'interprétation du témoin comme voyeur ou spectateur est insuffisante, et seulement figurative).

Le problème existe donc déjà indépendamment des triptyques, mais c'est dans les triptyques qu'il se pose à l'état pur, avec la séparation des panneaux. On aurait alors trois rythmes, l'un « actif », à variation croissante ou amplification, l'autre « passif », à variation décroissante ou élimination, l'autre enfin, « témoin ». 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*. C'est exactement ce que disait Olivier Messiaen pour la musique, quand il distinguait le rythme actif, le rythme passif et le rythme témoin, et montrait qu'ils ne renvoyaient plus à des personnages rythmés, mais constituaient eux-mêmes des personnages rythmiques. « De même que sur une scène de théâtre, lorsque trois acteurs sont en présence, il advient que l'un des trois agit, que le second subit l'action du premier, et que le troisième immobile assiste à la chose... »⁶⁵ Nous pouvons donc faire une hypothèse sur la nature du triptyque, sur sa loi ou son ordre. Que le triptyque soit traditionnellement une peinture mobile ou meuble, que les volets du triptyque aient souvent comporté des observateurs, des prieurs ou des tutélaires, tout cela convient à Bacon, qui conçoit ses tableaux comme déplaçables, et qui aime y peindre des témoins constants. Mais comment redonne-t-il au triptyque une telle actualité, comment opère-t-il une recreation totale du triptyque ? Plus que d'un meuble, il en fait l'équivalent des mouvements ou des parties d'une musique. Le triptyque serait la distribution des trois rythmes de base. Il y a une organisation circulaire du triptyque, plutôt que linéaire.

65. Sur la notion essentielle de « personnage rythmique », cf. l'analyse de Messiaen in Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, éd. Belfond, p. 70-74, et Golea, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, éd. Julliard.

L'hypothèse permettrait d'assigner aux triptyques une place privilégiée dans l'œuvre de Bacon. Peindre la sensation, qui est essentiellement rythme... Mais dans la sensation simple, le rythme dépend encore de la Figure, il se présente comme la *vibration* qui parcourt le corps sans organes, il est le vecteur de la sensation, ce qui la fait passer d'un niveau à un autre. Dans l'accouplement de sensation, le rythme se libère déjà, parce qu'il confronte et réunit les niveaux divers de sensations différentes : il est maintenant *résonance*, mais il se confond encore avec les lignes mélodiques, points et contre-points, d'une Figure accouplée ; il est le diagramme de la Figure accouplée. Avec le triptyque enfin, le rythme prend une amplitude extraordinaire, dans un *mouvement forcé* qui lui donne l'autonomie, et fait naître en nous l'impression de Temps : les limites de la sensation sont débordées, excédées dans toutes les directions ; les Figures sont soulevées, ou projetées en l'air, mises sur des agrès aériens d'où tout d'un coup elles tombent. Mais en même temps, dans cette chute immobile, se produit le plus étrange phénomène de recombinaison, de redistribution, car c'est le rythme lui-même qui devient sensation, c'est lui qui devient Figure, d'après ses propres directions séparées, l'actif, le passif et le témoin... Messiaen se cherchait des précurseurs, chez Stravinsky et chez Beethoven. Bacon pourrait s'en chercher chez Rembrandt (et chez Soutine avec des moyens très différents). Car chez Rembrandt, dans les natures mortes ou les scènes de genre, mais aussi dans les portraits, il y a d'abord l'ébranlement, la vibration : le contour est au service de la vibration. Mais il y a aussi les résonances qui viennent des couches de sensations superposées. Et plus encore, il y a ce que décrivait Claudel, cette amplitude de la lumière, immense « arrière-plan stable et immobile » qui va avoir un bizarre effet, assurer l'extrême division des Figures, cette répartition en actifs, passifs et témoins, comme dans la « *Ronde de nuit* » (ou dans telle nature morte où les verres à niveau constant sont des « témoins à demi aériens », tandis que le citron pelé et le coquillage de nacre opposent leurs deux spirales)⁶⁶.

66. Paul Claudel, *L'œil écoute*, in « Œuvres en prose », La Pléiade, p. 196-202 et 1429-1430.

Note : qu'est-ce qu'un triptyque ?

Il faut vérifier l'hypothèse : y a-t-il un ordre dans les triptyques, et cet ordre consiste-t-il à distribuer trois rythmes fondamentaux, dont l'un serait comme le témoin ou la mesure des deux autres ? Mais comme cet ordre, s'il existe, combine beaucoup de variables, on peut s'attendre à ce qu'il présente des aspects très divers. C'est seulement une recherche empirique à travers les triptyques qui peut répondre.

Nous voyons d'abord qu'il y a beaucoup de témoins explicites dans les triptyques : 1962, les deux personnages inquiétants du panneau gauche ; [56]
 1965, les deux petits vieillards attablés du panneau droit, et la femme nue du panneau gauche ; [7]
 1968, les deux « attendants », l'un nu et l'autre habillé, de gauche et de droite ; [5]
 1970, l'observateur de gauche et le photographe de droite ; [2, 78]
 1974, le photographe-tireur de droite ; [27]
 1976, les deux simulacres de portrait de droite et de gauche, etc. Mais nous voyons aussi que c'est beaucoup plus compliqué. Car la fonction-témoin peut renvoyer figurativement à tel personnage, puisqu'il y a toujours une figuration qui subsiste, ne serait-ce que secondairement. Mais du coup, cette même fonction-témoin peut renvoyer figuralement à un tout autre personnage. Le témoin au second sens ne sera pas le même que le témoin au premier sens. Bien plus, le témoin plus profond, au second sens, sera non pas celui qui observe ou qui voit, mais au contraire celui que voit le témoin superficiel au premier sens : il y aura donc eu un véritable échange de la fonction-témoin dans le triptyque. Et le témoin plus profond, le témoin figural, ce sera celui

qui ne voit pas, qui n'est pas en situation de voir. Il se définira comme témoin par un tout autre caractère : son horizontalité, son niveau presque constant. En effet, c'est l'horizontale qui définit un rythme rétrogradable en lui-même, donc sans croissance ni décroissance, sans augmentation ni diminution : c'est le rythme-témoin, tandis que les deux autres, verticaux, ne sont rétrogradables que l'un par rapport à l'autre, chacun étant la rétrogradation de l'autre⁶⁷.

Dans les triptyques, c'est donc sur l'horizontale qu'on cherchera le rythme-témoin à valeur constante. Cette horizontale peut présenter plusieurs Figures. D'abord, celle du plat sourire hystérique : non seulement comme nous l'avons vu, pour le triptyque de tête de 1953 (panneau gauche), mais déjà pour le triptyque des monstres de 1944 (panneau central), où la tête aux yeux bandés n'est pas du tout une tête qui s'apprête à mordre, mais une tête abominable qui sourit, suivant une déformation horizontale de la bouche. L'horizontale peut aussi être effectuée suivant un mouvement de translation, comme dans le triptyque de 1973 : une translation horizontale, au centre, nous fait passer du spasme de droite au spasme de gauche (là encore on voit que l'ordre de succession, quand il y en a un, ne va pas nécessairement de gauche à droite). L'horizontale peut encore être effectuée par un corps couché, comme dans le panneau central de 1962, le panneau central de 1964, le panneau gauche de 1965, le panneau central de 1966, etc. : toute la force d'aplatissement des dormeurs. Ou bien par plusieurs corps couchés, accouplés, suivant un diagramme horizontal, comme les deux fois deux couchés de « *Sweeney Agonistes* », à droite et à gauche, ou les deux couchés des panneaux centraux des triptyques de 1970. C'est en ce sens que les triptyques pour leur compte reprennent les Figures accouplées. Voilà donc le premier élément de complexité, mais qui, même par sa complexité, témoigne d'une loi du triptyque : une fonction-témoin se pose d'abord sur des personnages apparents, mais les quitte pour affecter plus profondément un rythme devenu

67. Sur ces notions de rythme rétrogradable ou non, et, plus loin, de valeur ajoutée ou retirée, on se reportera à Messiaen, *op. cit.* Que les mêmes problèmes se posent en peinture, notamment du point de vue des couleurs, n'a rien d'étonnant : Paul Klee l'a montré dans sa pratique de peintre autant que dans ses textes théoriques.

personnage, un rythme rétrogradable ou témoin suivant l'horizontale. (Il arrive que Bacon réunisse sur un même panneau les deux témoins, le personnage apparent et le personnage rythmique, comme dans le triptyque de 1965 à gauche, ou dans « *Sweeney Agonistes* » à droite.)

Dès lors, un deuxième élément de complexité apparaît. Car dans la mesure où la fonction-témoin circule dans le tableau, dans la mesure où le témoin apparent fait place au témoin rythmique, il se passe deux choses. D'une part le témoin rythmique ne l'était pas immédiatement ; il le devient seulement quand la fonction passe et lui arrive ; mais auparavant il était du côté du rythme actif ou passif. C'est pourquoi les personnages couchés des triptyques ont souvent encore un reste émouvant d'activité ou de passivité, qui fait qu'ils s'alignent sur l'horizontale, mais non sans garder une pesanteur ou une vivacité, une détente ou une contraction qui viennent d'ailleurs : ainsi dans « *Sweeney Agonistes* », la Figure accouplée de gauche est passive et sur le dos, tandis que celle de droite est encore animée, presque tourbillonnante ; ou bien, plus fréquemment, c'est la même Figure accouplée qui comporte un corps actif et un corps passif, une partie de la Figure pointée au-dessus de l'horizon (la tête, les fesses...). Mais d'autre part, inversement, le témoin apparent qui a cessé de l'être se trouve libre pour d'autres fonctions ; il passe donc dans un rythme actif ou dans un rythme passif, il se lie à l'un ou à l'autre, en même temps qu'il cesse d'être témoin. Par exemple, les témoins apparents du triptyque de 1962 semblent se dresser comme des vampires, mais l'un passif et soutenant ses reins pour ne pas tomber, l'autre actif et prêt à s'envoler ; ou bien dans un triptyque de 1970, le témoin apparent de gauche et celui de droite. Il y a donc une grande mobilité dans le triptyque, une grande circulation. Les témoins rythmiques sont comme des Figures actives ou passives qui viennent de trouver leur niveau constant, ou qui le cherchent encore, tandis que les témoins apparents sont sur le point de s'élaner ou de tomber, de devenir passifs ou actifs.

Un troisième élément de complexité concerne alors les deux autres rythmes, actif et passif. En quoi consistent ces deux sens de la variation verticale ? Comment se distribuent les deux rythmes opposables ? Il y a des cas simples où il s'agit d'une opposition

[80] *descente-montée* : le triptyque des monstres de 1944 met, de part et d'autre de la tête au sourire horizontal, une tête qui descend et dont les cheveux tombent, et une tête inversée dont la bouche qui crie est tendue vers le haut ; mais aussi dans les « *Études du corps humain* » de 1970, les deux allongés du milieu sont flanqués, à gauche, d'une forme qui semble monter de son ombre, et, à droite, d'une forme qui semble descendre en elle-même et dans une flaque. Mais c'est déjà comme un cas particulier d'une autre opposition *diastole-systole* : là c'est la contraction qui s'oppose à une sorte d'extension, d'expansion ou de descente-écoulement. La « *Crucifixion* » de 1965 oppose la descente-écoulement de la viande crucifiée, sur le panneau central, et l'extrême contraction du bourreau nazi ; ou les « *Trois Figures dans une chambre* » de 1964 opposent la dilatation de l'homme au bidet, à gauche, et la contorsion sur tabouret de l'homme à droite. Ou bien, peut-être, ce sont les « *Trois études de dos d'homme* » de 1970 qui montrent le plus subtilement, par les lignes et les couleurs, l'opposition d'un large dos rose et décontracté à gauche, et d'un dos contracté rouge et bleu à droite, tandis qu'au centre le bleu semble s'établir à un niveau constant et même couvrir le miroir sombre pour marquer la fonction-témoin. Mais il arrive aussi que l'opposition soit tout autre et surprenante : c'est celle du *nu et de l'habillé* qu'on trouve à droite et à gauche [1] d'un triptyque de 1970, mais qu'on trouvait déjà à gauche et à droite [5] du triptyque de 1968, chez les deux témoins apparents ; et plus [25] subtilement le triptyque de Lucian Freud de 1966 oppose l'épaule découverte de gauche, avec contraction de la tête, et l'épaule recouverte de droite, avec détente ou affaissement de la tête. N'y a-t-il pas enfin une autre opposition, qui rendrait compte elle-même du nu et de l'habillé ? Ce serait l'opposition *augmentation-diminution*. Il peut y avoir en effet une extraordinaire subtilité dans le choix de quelque chose qu'on ajoute ou qu'on retire : on entre plus profondément dans le domaine des valeurs et du rythme, pour autant que ce qu'on ajoute ou qu'on soustrait n'est pas une quantité, un multiple ou un sous-multiple, mais des valeurs définies par leur précision ou leur « brièveté ». Il peut se faire notamment que la valeur ajoutée soit un jet de peinture au hasard, comme les aime Bacon. Mais peut-être l'exemple le plus frappant et le plus émouvant est-il

dans le triptyque d'août 1972 : si le témoin est fourni au centre par [70] les allongés, et par l'ovale mauve bien déterminé, on voit sur la Figure de gauche un torse diminué, puisque toute une partie en manque, tandis qu'à droite le torse est en voie de se compléter, s'est déjà ajouté une moitié. Mais aussi tout change avec les jambes : à gauche une jambe est déjà complète, tandis que l'autre est en train de se dessiner ; et à droite, c'est l'inverse : une jambe est déjà amputée, tandis que l'autre s'écoule. Et corrélativement l'ovale mauve du centre trouve un autre statut, devenu à gauche une flaque rose subsistante à côté de la chaise, et à droite un écoulement rose à partir de la jambe. C'est ainsi que les mutilations et les prothèses chez Bacon servent à tout un jeu de valeurs retirées ou ajoutées. C'est comme un ensemble de « sommeils » et de « réveils » hystériques affectant diverses parties d'un corps. Mais c'est surtout un des tableaux les plus profondément musicaux de Bacon.

Si l'on atteint ici à une grande complication, c'est parce que ces diverses oppositions ne se valent pas, et que leurs termes ne coïncident pas. Il en résulte une liberté de combinaison. Aucune liste ne peut être arrêtée. En effet, on ne peut pas identifier montée-descente et contraction-dilatation, systole-diastole : par exemple l'écoulement est bien une descente, et aussi une dilatation et expansion, mais il y a de la contraction dans l'écoulement, comme chez l'homme au lavabo et l'homme au bidet du triptyque de 1973. [6] Faut-il pourtant maintenir une opposition entre la dilatation locale de l'anus et la contraction locale de la gorge ? Ou bien l'opposition se fait-elle entre deux contractions distinctes, avec passage de l'une à l'autre dans le triptyque ? Tout peut coexister, et l'opposition, varier ou même s'inverser suivant les points de vue adoptés, c'est-à-dire suivant la valeur considérée. Il arrive, notamment dans le cas des séries dites fermées, que l'opposition se réduise presque à la direction dans l'espace. À la limite, ce qui compte dans les deux rythmes opposables, c'est que chacun soit la « rétrogradation » de l'autre, tandis qu'une valeur commune et constante apparaît dans le rythme-témoin, rétrogradable en lui-même. Toutefois cette relativité du triptyque ne suffit pas. Car si nous avons l'impression que l'un des rythmes opposables est « actif », et l'autre « passif », qu'est-ce qui fonde cette impression, même si nous assignons ces

deux termes d'un point de vue très variable qui change pour un même tableau, suivant la partie considérée ?

Eh bien, ce qui préside dans chaque cas à l'assignation semble cette fois assez simple. Le primat chez Bacon est donné à la descente. Bizarrement, l'actif, c'est ce qui descend, ce qui tombe. *L'actif, c'est la chute*, mais ce n'est pas forcément une descente dans l'espace, en extension. C'est la descente comme passage de la sensation, comme différence de niveau comprise dans la sensation. La plupart des auteurs qui se sont confrontés à ce problème de l'intensité dans la sensation semblent avoir rencontré cette même réponse : la différence d'intensité s'éprouve dans une chute. D'où l'idée d'une lutte *pour* la chute. « Leurs mains, au-dessus de leurs têtes, se touchèrent involontairement. Et à l'instant même elles furent ramenées en bas, avec violence. Pendant quelque temps tous deux contemplèrent avec attention leurs mains réunies. Et brusquement ils tombèrent ; on ne savait trop lequel avait fait basculer l'autre, à croire que c'étaient leurs mains qui les avaient renversés... »⁶⁸ C'est comme chez Bacon : la chair descend des os, le corps descend des bras ou des cuisses dressés. La sensation se développe par chute, en tombant d'un niveau à l'autre. L'idée d'une réalité positive, active, de la chute est essentielle ici.

Pourquoi la différence de niveau ne peut-elle pas être éprouvée dans l'autre sens, comme une montée ? C'est que la chute ne doit pas du tout être interprétée de façon thermodynamique, comme si se produisait une entropie, une tendance à l'égalité de plus bas niveau. Au contraire, la chute est là pour affirmer la différence de niveau comme telle. Toute *tension* s'éprouve dans une chute. Kant a dégagé le principe de l'intensité quand il l'a définie comme une grandeur appréhendée dans l'instant : il en concluait que la pluralité contenue dans cette grandeur ne pouvait être représentée que par son rapprochement de la négation = 0⁶⁹. Dès lors, même quand la sensation tend vers un niveau supérieur ou plus haut, elle ne peut nous le faire éprouver que par le rapprochement de ce niveau supérieur avec zéro, c'est-à-dire par une chute. Quelle que soit la sen-

sation, sa réalité intensive est celle d'une descente en profondeur plus ou moins « grande », et non pas d'une montée. La sensation est inséparable de la chute qui constitue son mouvement le plus intérieur ou son « clinamen ». Cette idée de chute n'implique aucun contexte de misère, d'échec ou de souffrance, bien qu'un tel contexte puisse l'illustrer plus facilement. Mais de même que la violence d'une sensation ne se confond pas avec la violence d'une scène représentée, la chute de plus en plus profonde dans une sensation ne se confond pas avec une chute représentée dans l'espace, sauf par commodité et par humour. La chute est ce qu'il y a de plus vivant dans la sensation, ce dans quoi la sensation s'éprouve comme vivante. Si bien que la chute intensive peut coïncider avec une descente spatiale, mais aussi avec une montée. Elle peut coïncider avec une diastole, une dilatation ou une dissipation, mais également avec une contraction ou une systole. Elle peut coïncider avec une diminution, mais également avec une augmentation. Bref, est chute tout ce qui se développe (il y a des développements par diminutions). La chute est exactement le rythme actif⁷⁰. Dès lors, il devient possible dans chaque tableau de déterminer (par la sensation) ce qui vaut pour la chute, On détermine ainsi le rythme actif, qui varie d'un tableau à l'autre. Et le caractère opposable, présent dans le tableau, aura le rôle de rythme passif.

Nous pouvons donc résumer ces lois du triptyque, qui fondent sa nécessité comme coexistence de trois panneaux : 1° la distinction de trois rythmes ou de trois Figures rythmiques ; 2° l'existence d'un rythme-témoin, avec la circulation du témoin dans le tableau (témoin apparent et témoin rythmique) ; 3° la détermination du rythme actif et du rythme passif, avec toutes les variations suivant le caractère choisi pour représenter le rythme actif. Ces lois n'ont rien à voir avec une formule consciente à appliquer ; elles font partie de cette logique irrationnelle, ou de cette logique de la sensation qui constitue la peinture. Elles ne sont ni simples ni volontaires. Elles ne se confondent pas avec un ordre de succession de gauche

68. Gombrowicz, *La Pornographie*, éd. Julliard, p. 157.

69. Kant, *Critique de la raison pure*, « les anticipations de la perception ».

70. Sartre, dans son analyse de Flaubert, a montré toute l'importance de l'épisode de la chute, du point de vue d'un « engagement hystérique », mais il lui donne un sens trop négatif, bien qu'il reconnaisse que la chute s'insère dans un projet actif et positif à longue échéance (*L'idiot de la famille*, éd. Gallimard, t. II).

à droite. Elles n'assignent pas au centre un rôle univoque. Les constantes qu'elles impliquent changent d'après chaque cas. Elles s'établissent entre termes extrêmement variables, à la fois du point de vue de leur nature et de leurs relations. Les tableaux de Bacon sont tellement parcourus de mouvements que la loi des triptyques ne peut être qu'un mouvement de mouvements, ou un état de forces complexe, pour autant que le mouvement dérive toujours de forces qui s'exercent sur le corps. Mais justement la dernière question qui nous reste est de savoir quelles forces correspondent au triptyque. Si ces lois sont celles que nous venons de déterminer, à quelles forces répondent-elles ?

En premier lieu, dans les tableaux simples, il y avait double mouvement, de la structure à la Figure, et de la Figure à la structure : forces d'isolation, de déformation et de dissipation. Mais en second lieu, il y a un mouvement entre les Figures elles-mêmes : forces d'accouplement qui reprennent à leurs niveaux les phénomènes d'isolation, de déformation et de dissipation. Enfin il y a un troisième type de mouvements et de forces, et c'est là qu'intervient le triptyque : à son tour il peut reprendre l'accouplement à titre de phénomène, mais il opère avec d'autres forces et induit d'autres mouvements. D'une part, ce n'est plus la Figure qui rejoint la structure ou l'aplat, ce sont les rapports entre Figures qui se trouvent violemment projetés sur l'aplat, pris en charge par la couleur uniforme ou par la lumière crue ; si bien que, dans beaucoup de cas, [1, 3] les Figures ressemblent à des trapézistes qui n'ont plus pour milieu que la lumière ou la couleur. On comprend du coup que les triptyques aient besoin de cette vivacité lumineuse ou colorée, et se concilient rarement avec un traitement « *malerisch* » global : le [60] triptyque de tête de 1953 serait une de ces rares exceptions. Mais d'autre part, si l'unité de la lumière ou de la couleur prend immédiatement sur soi les rapports entre les Figures et l'aplat, il en résulte aussi bien que les Figures atteignent au maximum de séparation dans la lumière, dans la couleur : une force de séparation, de division les prend, très différente de la force d'isolation précédente.

Et c'est cela, le principe des triptyques : le maximum d'unité de lumière et de couleur, pour le maximum de division des Figures. Telle était la leçon de Rembrandt : c'est la lumière qui engendre

les personnages rythmiques⁷¹. C'est pourquoi le corps de la Figure traverse trois niveaux de forces qui culminent avec le triptyque. Il y a d'abord le fait de la Figure, quand le corps se trouve soumis aux forces d'isolation, de déformation et de dissipation. Puis une première « *matter of fact* », quand deux Figures se trouvent prises sur le même fait, c'est-à-dire quand le corps est en proie à la force d'accouplement, force mélodique. Puis enfin le triptyque : c'est la séparation des corps dans l'universelle lumière, dans l'universelle couleur, qui devient le fait commun des Figures, leur être rythmique, seconde « *matter of fact* » ou Réunion qui sépare. Une réunion sépare les Figures, elle sépare les couleurs, c'est la lumière. Les êtres-Figures se séparent en tombant dans la lumière noire. Les [24] couleurs-aplats se séparent en tombant dans la lumière blanche. Tout devient aérien dans ces triptyques de lumière, la séparation même est dans les airs. Le temps n'est plus dans le chromatisme des corps, il est passé dans une éternité monochromatique. C'est un immense espace-temps qui réunit toutes choses, *mais en introduisant entre elles les distances d'un Sahara, les siècles d'un Aïôn* : le triptyque et ses panneaux séparés. Le triptyque, en ce sens, est bien une manière de dépasser la peinture de « *chevalet* » ; les trois tableaux restent séparés, mais ils ne sont plus isolés ; le cadre ou les bords d'un tableau renvoient, non plus à l'unité limitative de chacun, mais à l'unité distributive des trois. Et finalement, chez Bacon, il n'y a que des triptyques : même les tableaux isolés sont, plus ou moins visiblement, composés comme des triptyques.

71. Claudel parlait, à propos de la « *Ronde de nuit* » de Rembrandt, de la « *désagrégation apportée dans un groupe par la lumière* » (*Œuvres en prose, La Pléiade*, p. 1329).

La peinture, avant de peindre...

C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur : en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer. Il ne peint donc pas pour reproduire sur la toile un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là, pour produire une toile dont le fonctionnement va renverser les rapports du modèle et de la copie. Bref, ce qu'il faut définir, ce sont toutes ces « données » qui sont sur la toile avant que le travail du peintre commence. Et parmi ces données, lesquelles sont un obstacle, lesquelles une aide, ou même les effets d'un travail préparatoire.

En premier lieu, il y a des *données figuratives*. La figuration existe, c'est un fait, elle est même préalable à la peinture. Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d'images-cinéma, d'images-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes. Il y a là une expérience très importante pour le peintre : toute une catégorie de choses qu'on peut appeler « cli-

chén - occupe déjà la toile, avant le commencement. C'est dramatique. Il semble que Cézanne ait effectivement traversé au plus haut point cette expérience dramatique : il y a toujours-déjà des clichés sur la toile, et le peintre se contente de transformer le cliché, de le déformer ou de le malmenier, de le triturer dans tous les sens, c'est encore une réaction trop intellectuelle, trop abstraite, qui laisse le cliché remonter de ses cendres, qui laisse encore le peintre dans l'élément du cliché, ou qui ne lui donne pas d'autre consolation que la parodie. D.H. Lawrence a écrit des pages splendides sur cette expérience toujours recommençante de Cézanne : « Après une lutte acharnée de quarante ans, il réussit pourtant à connaître une pomme, pleinement, un vase ou deux. C'est tout ce qu'il réussit à faire. Cela semble peu de chose, et il mourut plein d'amertume. Mais c'est le premier pas qui compte, et la pomme de Cézanne est très importante, plus importante que l'idée de Platon... Si Cézanne avait consenti à accepter son propre cliché baroque, son dessin aurait été parfaitement bien selon les normes classiques, et nul critique n'y aurait trouvé à redire. Mais quand son dessin était bon selon les normes classiques, il semblait à Cézanne complètement mauvais. C'était un cliché. Il se jetait donc dessus, en extirpait la forme et le contenu, puis quand il était devenu mauvais à force d'être maltraité, épuisé, il le laissait tel quel, tristement, car ce n'était toujours pas ce qu'il voulait. C'est là qu'apparaît l'élément comique des tableaux de Cézanne. Sa fureur contre le cliché le faisait parfois le changer en parodie tels que *Le Pacha* et *La Femme*... Il voulait exprimer quelque chose, mais, *avant de le faire*, avait à lutter contre le cliché à tête d'hydre dont il ne pouvait jamais couper la dernière tête. La lutte avec le cliché est la plus apparente dans ses peintures. La poussière du combat s'élève épaisse, et les éclats volent de tous côtés. C'est cette poussière et ces éclats que ses imitateurs continuent à copier avec tant d'ardeur... Je suis convaincu que ce que Cézanne désirait lui-même était la représentation. Il voulait une représentation fidèle. Il voulait simplement qu'elle fût plus fidèle. Car quand on la photographie, il est fort difficile d'obtenir la représentation plus fidèle que Cézanne voulait... Malgré ses efforts, les femmes restaient un objet cliché, connu, tout fait, et il ne parvint pas à se débarrasser de l'obsession du concept pour arriver à une connaissance intuitive.

l'excepté avec sa femme : chez celle-ci il parvint enfin à sentir le caractère pommesque... Avec les hommes, Cézanne y échappa souvent en insistant sur le vêtement, sur ces vestons raides, aux plis épais, ces chapeaux, ces blouses, ces rideaux... Là où Cézanne échappe parfois complètement au cliché et donne vraiment une interprétation entièrement intuitive d'objets réels, c'est dans ses natures mortes... Là il est inimitable. Ses imitateurs copient ses services de table aux plis raides, les objets sans réalité de ses tableaux. Mais ils ne reproduisent pas les pots et les pommes car ils en sont incapables. On ne peut imiter le véritable caractère pommesque. Chacun doit lui-même en créer un nouveau et différent. Dès qu'il ressemble à celui de Cézanne, il n'est rien... »⁷²

Cliché, clichés ! On ne peut pas dire que la situation se soit arrangée depuis Cézanne. Non seulement il y a eu multiplication d'images de toutes sortes, autour de nous et dans nos têtes, mais même les réactions contre les clichés engendrent des clichés. Même la peinture abstraite n'a pas été la dernière à produire ses clichés, « tous ces tubes et ces vibrations de tôle ondulée qui sont plus bêtes que tout, et assez sentimentaux »⁷³. Tous les copieurs ont toujours fait renaître le cliché, de cela même qui s'en était libéré. La lutte contre les clichés est une chose terrible. Comme dit Lawrence, c'est déjà bien beau d'avoir réussi, d'avoir gagné, pour une pomme et pour un vase ou deux. Les Japonais le savent, toute une vie suffit à peine pour un seul brin d'herbe. C'est pourquoi les grands peintres ont une grande sévérité vis-à-vis de leur œuvre. Tant de gens prennent une photo pour une œuvre d'art, un plagiat pour une audace, une parodie pour un rire, ou pire encore une misérable trouvaille pour une création. Mais les grands peintres savent qu'il ne suffit pas de mutiler, malmenier, parodier le cliché pour obtenir un vrai rire, une vraie déformation. Bacon a sur lui-même la même sévérité que Cézanne, et, comme Cézanne, perd beaucoup de tableaux, ou y renonce, les jette, dès que l'ennemi réapparaît. Il juge : la série des Crucifixions ? trop sensationnelles, trop sensationnelles pour être senties. Même les Corridas, trop dramatiques. La série des

72. D.H. Lawrence, *Eros et les chiens*, éd. Bourgois, p. 238-261.

73. D.H. Lawrence, *L'amant de lady Chatterley*, éd. Gallimard, p. 369.

Papes ? « J'ai essayé, sans aucun succès, d'établir certains enregistrements, des enregistrements déformants » du pape de Vélasquez, « je le déplore parce que je pense qu'ils sont très bêtes, oui je le déplore parce que je pense que cette chose était une chose absolue... »⁷⁴ Qu'est-ce qui doit rester de Bacon selon Bacon ? Peut-être quelques séries de têtes, un ou deux triptyques aériens, et un large dos d'homme. Guère plus qu'une pomme et un ou deux vases.

On voit comment se pose le problème de Bacon par rapport à la photographie. Il est réellement fasciné par les photos (il s'entoure de photos, il fait des portraits d'après des photos du modèle, et en se servant aussi de photos tout autres ; il étudie des tableaux anciens sur photos ; et pour lui-même il a cet extraordinaire abandon à la photo...). Et en même temps, il n'accorde aucune valeur esthétique à la photo (il préfère celles qui n'ont aucune ambition à cet égard, comme celles de Muybridge, dit-il ; il aime surtout les radiographies ou les planches médicales, ou pour les séries de tête, les photomaton ; et son propre amour pour la photo, son épanchement dans la photo, il y sent une certaine abjection...). Comment expliquer cette attitude ? C'est que les données figuratives sont beaucoup plus complexes qu'on ne pouvait croire d'abord. Sans doute ce sont des moyens de voir : à ce titre, ce sont des reproductions, des représentations, illustratives ou narratives (photos, journaux). Mais on remarquera déjà qu'elles peuvent opérer de deux façons, par ressemblance ou par convention, par analogie ou par code. Et, de quelque manière qu'elles procèdent, elles sont elles-mêmes quelque chose, elles existent en elles-mêmes : ce ne sont pas seulement des moyens de voir, *c'est elles qu'on voit, et finalement on ne voit qu'elles*⁷⁵. La photo « fait » la personne ou le paysage, au sens où l'on dit que le journal fait l'événement (et ne se contente pas de le narrer). Ce que nous voyons, ce que nous percevons, ce sont des photos. C'est le plus grand intérêt de la photo, nous imposer la « vérité » d'images trafiquées invraisemblables. Et Bacon n'a pas l'intention de réagir contre ce mouvement, il s'y abandonne au

74. E. I, p. 77 (et la condamnation de Bacon sur tous ses tableaux qui comportent encore une violence figurative).

75. E. I, p. 67 sq.

contraire, non sans délice. Comme les simulacres de Lucrèce, les photos lui semblent traverser les airs et les âges, venues de loin, pour remplir chaque pièce ou chaque cerveau. Il ne reproche donc pas simplement aux photos d'être figuratives, c'est-à-dire de représenter quelque chose, puisqu'il est très sensible à l'aspect sous lequel elles sont quelque chose, s'imposent à la vue, et régissent l'œil tout entier. Elles peuvent donc faire valoir des prétentions esthétiques, et rivaliser avec la peinture : Bacon n'y croit guère, parce qu'il pense que la photo tend à écraser la sensation sur un seul niveau, et reste impuissante à mettre dans la sensation la différence de niveau constitutive⁷⁶. Mais y arriverait-elle, comme dans les images-cinéma d'Eisenstein ou les images-photo de Muybridge, ce ne serait qu'à force de transformer le cliché, ou, comme disait Lawrence, de malmener l'image. Cela ne ferait pas une déformation comme l'art en produit (sauf dans des miracles comme celui d'Eisenstein). Bref, même quand la photo cesse d'être seulement figurative, elle reste figurative à titre de donnée, à titre de « chose vue » – le contraire de la peinture.

C'est pourquoi, malgré tout son abandon, Bacon a une hostilité radicale à l'égard de la photo. Beaucoup de peintres modernes ou contemporains ont intégré la photo au processus créateur de la peinture. Ils le faisaient directement ou indirectement, et tantôt parce qu'ils reconnaissaient à la photographie une certaine puissance artistique, tantôt parce qu'ils pensaient plus simplement pouvoir conjurer le cliché par transformation picturale à partir de la photo⁷⁷. Or il est frappant que Bacon ne voie pour son compte, dans l'ensemble de ces procédés, que des solutions imparfaites : à aucun moment, il n'intègre la photo dans le processus créateur. Il se contente de peindre parfois quelque chose qui fonctionne comme photo par rapport à la Figure, et qui a dès lors un rôle de témoin ; ou bien, par deux fois, de peindre un appareil photographique qui

76. E. I, p. 112-113 (John Russell a bien analysé l'attitude de Bacon par rapport à la photo, dans son chapitre « L'image tentaculaire »).

77. À propos de Gérard Fromanger, Foucault a analysé plusieurs types de rapports photo-peinture (*La peinture photogénique*, éd. Jeanne Bucher, 1975). Les cas les plus intéressants, comme Fromanger, sont ceux où le peintre intègre la photo, ou l'action de la photo, indépendamment de toute valeur esthétique.

ressemble tantôt à une bête préhistorique, tantôt à un lourd fusil (tel le fusil à décomposer le mouvement, de Marey). Toute l'attitude de Bacon est celle d'un rejet de la photo, après le lâche abandon. C'est que, pour lui précisément, la photo était d'autant plus fascinante qu'elle occupait déjà tout le tableau, avant que le peintre se mette au travail. Dès lors ce n'est pas en transformant le cliché qu'on sortira de la photo, qu'on échappera aux clichés. La plus grande transformation de cliché ne fera pas un acte de peinture, elle ne fera pas la moindre déformation picturale. Il valait mieux s'abandonner aux clichés, les convoquer tous, les accumuler, les multiplier, comme autant de données pré-picturales : d'abord « la volonté de perdre la volonté »⁷⁸. Et c'est seulement quand on en sort, par rejet, que le travail peut commencer.

Bacon ne prétend pas dicter des solutions universelles. C'est seulement la voie qui lui convient par rapport à la photo. Mais il semble que des données très différentes en apparence se manifestent aussi avant le tableau, et inspirent à Bacon une attitude pratique analogue. Par exemple dans les Entretiens, il est question du hasard, aussi souvent que de la photo. Et quand Bacon parle du hasard, c'est comme pour la photo : il a une attitude sentimentale très complexe, là encore d'abandon, mais dont il tire des règles de rejet et d'action très précises. Il parle souvent du hasard avec ses amis, mais il semble avoir du mal à se faire comprendre. Car il divise ce domaine en deux parties, dont l'une est encore rejetée dans le pré-pictural, mais dont l'autre appartient à l'acte de peinture. Si l'on considère en effet une toile avant le travail du peintre, il semble que toutes les places se valent, toutes également « probables ». Et si elles ne se valent pas, c'est dans la mesure où la toile est une surface déterminée, avec des bords et un centre. Mais c'est surtout en fonction de ce que le peintre veut faire, et qu'il a dans la tête : telle place prend un privilège par rapport à tel ou tel projet. Le peintre a une idée plus ou moins précise de ce qu'il veut faire, et cette idée pré-picturale suffit à rendre les probabilités inégales. Il y a donc sur la toile tout un ordre de *probabilités égales et inégales*. Et c'est quand la probabilité inégale devient presque une certitude que je

78. E. I, p. 37.

peux commencer à peindre. Mais à ce moment-là, quand j'ai commencé, comment faire pour que ce que je peins ne soit pas un cliché ? Il faudra assez vite faire des « marques libres » à l'intérieur de l'image peinte, pour détruire en elle la figuration naissante, et pour donner une chance à la Figure, qui est *l'improbable lui-même*. Ces marques sont accidentelles, « au hasard » ; mais on voit que le même mot « hasard » ne désigne plus du tout des probabilités, il désigne maintenant un type de choix ou d'action sans probabilité⁷⁹. Ces marques peuvent être dites non représentatives, justement parce qu'elles dépendent de l'acte au hasard et n'expriment rien concernant l'image visuelle : elles ne concernent que la main du peintre. Mais du coup, elles ne valent elles-mêmes que pour être utilisées, réutilisées par la main du peintre, qui va s'en servir pour arracher l'image visuelle au cliché naissant, pour s'arracher lui-même à l'illustration et à la narration naissantes. Il va se servir des marques manuelles pour faire surgir la Figure de l'image visuelle. D'un bout à l'autre l'accident, le hasard en ce second sens, aura été acte, choix, un certain type d'acte ou de choix. Le hasard, selon Bacon, n'est pas séparable d'une possibilité d'utilisation. C'est le *hasard manipulé*, par différence avec les *probabilités conçues ou vues*.

Pius Servien avait proposé une théorie très intéressante, où il prétendait dissocier deux domaines ordinairement confondus : les probabilités, qui sont des données, objet d'une science possible, et qui concernent les dés avant que ceux-ci soient jetés ; et le hasard qui désigne au contraire un type de choix, non scientifique et pas encore esthétique⁸⁰. Il y a là une conception originale qui semble être spontanément celle de Bacon, et qui le distingue d'autres peintres récents ayant invoqué le hasard ou plus généralement l'art comme jeu. Car d'abord tout change suivant que le jeu invoqué est du type combinatoire (échecs), ou du type « coup par coup » (roulette sans

79. Le thème des marques au hasard, ou de l'accident, apparaît constamment dans les Entretiens : surtout I, p. 107-115.

80. Cf. Pius Servien, notamment *Hasard et Probabilité*, Presses Universitaires de France, 1949. Dans le cadre de sa distinction entre un « langage des sciences » et un « langage lyrique », l'auteur opposait la probabilité comme objet de science, et le hasard comme mode d'un choix qui n'était ni scientifique ni esthétique (choisir une fleur au hasard, c'est-à-dire une fleur qui n'est ni « spécifiée » ni « la plus belle »).

martingale). Pour Bacon, il s'agit de la roulette ; et il lui arrive de jouer à plusieurs tables à la fois, par exemple trois tables, exactement comme il se trouve devant les trois panneaux d'un triptyque⁸¹. Mais justement, cela constitue un ensemble de données probabilitaires visuelles, auxquelles Bacon peut d'autant plus s'abandonner qu'elles sont *prépicturales*, qu'elles expriment un état *prépictural* de la peinture, et ne seront pas intégrées à l'acte de peindre. En revanche, le choix au hasard à chaque coup est plutôt non pictural, a-pictural : *il deviendra pictural*, il s'intégrera à l'acte de peindre, dans la mesure où il consiste en marques manuelles qui vont réorienter l'ensemble visuel, et *extraire la Figure improbable de l'ensemble des probabilités figuratives*. Nous croyons que cette distinction sentie entre le hasard et les probabilités a une grande importance chez Bacon. Elle explique la masse de malentendus qui opposent Bacon à ceux qui parlent avec lui de hasard, ou qui le rapprochent d'autres peintres. Par exemple, on le confronte à Duchamp qui laissait tomber trois fils sur la toile peinte, et les fixait là où ils étaient tombés : mais pour Bacon, il n'y a là qu'un ensemble de données probabilitaires, *prépicturales*, qui ne font pas partie de l'acte de peindre. Par exemple encore, on demande à Bacon si n'importe qui, la femme de ménage, est capable ou non de faire des marques au hasard. Et, cette fois, la réponse complexe est que, oui, la femme de ménage peut le faire en droit, abstraitement, justement parce que c'est un acte non pictural, a-pictural ; mais qu'elle ne le peut pas en fait, parce qu'elle ne saurait pas utiliser ce hasard, le manipuler⁸². Or c'est dans la manipulation, c'est-à-dire dans la réaction des marques manuelles sur l'ensemble visuel, que le hasard devient pictural ou s'intègre à l'acte de peindre. D'où l'obstination de Bacon, malgré l'incompréhension de ses interlocuteurs, à rappeler qu'il n'y a pas de hasard que « manipulé », d'accident, qu'utilisé⁸³.

Bref Bacon peut avoir, vis-à-vis des clichés et vis-à-vis des probabilités, la même attitude : un lâche abandon presque hystérique,

81. E. I, p. 99-102 (précisément Bacon ne fait pas de la roulette un type d'acte : cf. ses considérations sur Nicolas de Staël et la roulette russe, E. II, p. 107).

82. E. II, p. 50-53.

83. Bacon rappelle que ses meilleurs amis contestent ce qu'il appelle « hasard » ou « accident » : E. II, p. 53-56.

puisqu'il fait de cet abandon une ruse, un piège. Les clichés et les probabilités sont sur la toile, ils la remplissent, ils doivent la remplir, avant que le travail du peintre commence. Et le lâche abandon consiste en ceci que le peintre doit lui-même passer dans la toile, avant de commencer. La toile est déjà tellement pleine que le peintre doit passer dans la toile. Il passe ainsi dans le cliché, dans la probabilité. Il y passe, justement parce qu'il *sait ce qu'il veut faire*. Mais ce qui le sauve, c'est qu'il *ne sait pas comment y parvenir*, il ne sait pas comment faire ce qu'il veut faire⁸⁴. Il n'y parviendra qu'en sortant de la toile. Le problème du peintre n'est pas d'entrer dans la toile, puisqu'il y est déjà (tâche *prépicturale*), mais d'en sortir, et par là même de sortir du cliché, sortir de la probabilité (tâche *picturale*). Ce sont les marques manuelles au hasard qui lui donneront une chance. Non pas une certitude, qui serait encore un maximum de probabilité ; en effet les marques manuelles peuvent très bien ne pas aboutir, et gâcher définitivement le tableau. Mais s'il y a une chance, c'est qu'elles fonctionnent en arrachant l'ensemble visuel *prépictural* à son état *figuratif*, pour constituer la Figure enfin *picturale*.

On ne peut lutter contre le cliché qu'avec beaucoup de ruse, de reprise et de prudence : tâche perpétuellement recommencée, à chaque tableau, à chaque moment de chaque tableau. C'est la voie de la Figure. Car il est facile abstraitement d'opposer le *figural* au *figuratif*. Mais on ne cesse pas de buter sur l'objection de fait : la Figure est encore *figurative*, elle représente encore quelqu'un, un homme qui crie, un homme qui sourit, un homme assis, elle raconte encore quelque chose, même si c'est un conte surréaliste, tête-parapluie-viande, viande qui hurle, etc. 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. Il y a un premier *figuratif*, *prépictural* : il est sur le tableau, et dans la tête du peintre, dans ce que le peintre veut faire, avant que le peintre commence, clichés et probabilités. Et ce premier *figuratif*, on ne peut pas l'éliminer com-

84. E. II, p. 66 : « je sais ce que je veux faire, mais je ne sais pas comment le faire » (et I, p. 32 : « je ne sais pas comment la forme peut être faite... »).

plètement, on en conserve toujours quelque chose⁸⁵. Mais il y a un second figuratif : celui que le peintre obtient, cette fois comme résultat de la Figure, comme effet de l'acte pictural. Car la pure présence de la Figure est bien la restitution d'une représentation, la recréation d'une figuration (« c'est un homme assis, un pape qui crie ou qui sourit... »). Comme disait Lawrence, ce qu'on reprochait à la première figuration, à la photo, ce n'était pas d'être trop « fidèle », mais de ne pas l'être assez. Et ces deux figurations, la figuration conservée malgré tout et la figuration retrouvée, la fausse fidèle et la vraie, ne sont pas du tout de même nature. Entre les deux, s'est produit un saut sur place, une déformation sur place, le surgissement sur place de la Figure, l'acte pictural. Entre ce que le peintre veut faire et ce qu'il fait, il y a eu nécessairement un comment, « comment faire ». *Un ensemble visuel probable (première figuration) a été désorganisé, déformé par des traits manuels libres qui, réinjectés dans l'ensemble, vont faire la Figure visuelle improbable (seconde figuration)*. L'acte de peindre, c'est l'unité de ces traits manuels libres et de leur réaction, de leur réinjection dans l'ensemble visuel. Passant par ces traits, la figuration retrouvée, recréée, ne ressemble pas à la figuration de départ. D'où la formule constante de Bacon : faire ressemblant, mais par des moyens accidentels et non ressemblants⁸⁶.

Si bien que l'acte de peindre est toujours décalé, ne cesse d'osciller entre un avant-coup et un après-coup : hystérie de peindre... Tout est déjà sur la toile, et le peintre lui-même, avant que la peinture commence. Du coup, le travail du peintre est décalé et ne peut venir qu'après, après-coup : travail manuel, dont va surgir à vue la Figure...

85. E. II, p. 113-114 : « Quand nous avons parlé de faire de quelque chose une apparence qui ne soit pas illustration, j'ai exagéré à ce sujet. Car 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 ou du visage, qu'on ne peut omettre, parce qu'alors ce serait simplement faire une composition abstraite... »

86. E. II, p. 74-77.

12

Le diagramme

On n'écoute pas assez ce que disent les peintres. Ils disent que le peintre est *déjà* dans la toile. Là il rencontre toutes les données figuratives et probabilitaires qui occupent, qui pré-occupent la toile. Il y a toute une lutte dans la toile entre le peintre et ces données. Il y a donc un travail préparatoire qui appartient pleinement à la peinture, et qui pourtant précède l'acte de peindre. Ce travail préparatoire peut passer par des esquisses, mais pas nécessairement, et même les esquisses ne le remplacent pas (Bacon, comme beaucoup de peintres contemporains, ne fait pas d'esquisses). Ce travail préparatoire est invisible et silencieux, pourtant très intense. Si bien que l'acte de peindre surgit comme un *après-coup* (« hystérésis ») par rapport à ce travail.

En quoi consiste cet acte de peindre ? Bacon le définit ainsi : faire des marques au hasard (traits-lignes) ; nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones (taches-couleur) ; jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses variés. Or cet acte, ou ces actes supposent qu'il y ait déjà sur la toile (comme dans la tête du peintre) des données figuratives, plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles. Ce sont précisément ces données qui seront démarquées, ou bien nettoyées, balayées, chiffonnées, ou bien recouvertes, par l'acte de peindre. Par exemple une bouche : on la prolonge, on fait qu'elle aille d'un bout à l'autre de la tête. Par exemple la tête : on nettoie une partie avec une brosse, un balai, une éponge ou un chiffon. C'est ce que Bacon appelle un *Diagramme* : c'est comme si, tout d'un coup, l'on introduisait un Sahara, une zone de Sahara,

dans la tête ; c'est comme si l'on y tendait une peau de rhinocéros vue au microscope ; c'est comme si l'on écartelait deux parties de la tête avec un océan ; c'est comme si l'on changeait d'unité de mesure, et substituait aux unités figuratives des unités micrométriques, ou au contraire cosmiques⁸⁷. Un Sahara, une peau de rhinocéros, tel est le diagramme tout d'un coup tendu. C'est comme une *catastrophe* survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires.

C'est comme le surgissement d'un autre monde. Car ces marques, ces traits sont irrationnels, involontaires, accidentels, libres, au hasard. Ils sont non représentatifs, non illustratifs, non narratifs. Mais ils ne sont pas davantage significatifs ni signifiants : ce sont des traits asignifiants. Ce sont des traits de sensation, mais de sensations confuses (les sensations confuses qu'on apporte en naissant, disait Cézanne). Et surtout ce sont des traits manuels. C'est là que le peintre opère avec chiffon, balayette, brosse ou éponge ; c'est là qu'il jette de la peinture avec la main⁸⁸. C'est comme si la main prenait une indépendance, et passait au service d'autres forces, traçant des marques qui ne dépendent plus de notre volonté ni de notre vue. Ces marques manuelles presque aveugles témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration. Elles soustraient pour une part le tableau à l'organisation optique qui régnait déjà sur lui, et le rendait d'avance figuratif. La main du peintre s'est interposée, pour secouer sa propre dépendance

87. Voici le texte très important de Bacon, E. I, p. 110-111 : « Très souvent les marques involontaires sont beaucoup plus profondément suggestives que les autres, et c'est à ce moment-là que vous sentez que toute espèce de chose peut arriver. – Vous le sentez au moment même où vous faites ces marques ? – Non, les marques sont faites et on considère la chose comme on ferait d'une sorte de diagramme. Et l'on voit à l'intérieur de ce diagramme les possibilités de faits de toutes sortes s'implanter. C'est une question difficile, je l'exprime mal. Mais voyez, par exemple, si vous pensez à un portrait, vous avez peut-être à un certain moment mis la bouche quelque part, mais vous voyez soudain à travers ce diagramme que la bouche pourrait aller d'un bout à l'autre du visage. Et d'une certaine manière vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant bien qu'il semble contenir les apparences du Sahara... » Dans un autre passage, Bacon explique que, lorsqu'il fait un portrait, il regarde souvent des photos qui n'ont rien à voir avec le modèle : ainsi une photo de rhinocéros pour la texture de la peau (E. I, p. 71).

88. E. II, p. 48-49.

et pour briser l'organisation souveraine optique : on ne voit plus rien, comme dans une catastrophe, un chaos.

C'est là l'acte de peindre, ou le tournant du tableau. Il y a deux manières en effet dont le tableau peut échouer, une fois visuellement, et une fois manuellement : on peut rester empêtré dans les données figuratives et l'organisation optique de la représentation ; mais on peut aussi rater le diagramme, le gâcher, le surcharger tellement qu'on le rend inopérateur (c'est une autre manière de rester dans le figuratif, on aura mutilé, malmené le cliché...) ⁸⁹. Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs. Et l'opération du diagramme, sa fonction, dit Bacon, c'est de « suggérer ». Ou, plus rigoureusement, c'est d'introduire des « possibilités de fait » : langage proche de celui de Wittgenstein ⁹⁰. Les traits et les taches doivent d'autant plus rompre avec la figuration qu'elles sont destinées à nous donner la Figure. C'est pourquoi elles ne suffisent pas elles-mêmes, elles doivent être « utilisées » : elles traquent des possibilités de fait, mais ne constituent pas encore un fait (le fait pictural). Pour se convertir en fait, pour évoluer en Figure, elles doivent se réinjecter dans l'ensemble visuel ; mais alors précisément, sous l'action de ces marques, l'ensemble visuel ne sera plus celui de l'organisation optique, il donnera à l'œil une autre puissance, en même temps qu'un objet qui ne sera plus figuratif.

Le diagramme, c'est l'ensemble opératoire des traits et des taches, des lignes et des zones. Par exemple, le diagramme de Van Gogh : c'est l'ensemble des hachures droites et courbes qui soulèvent et abaissent le sol, tordent les arbres, font palpiter le ciel et qui prennent une intensité particulière à partir de 1888. On peut non seulement différencier les diagrammes, mais dater le diagramme d'un peintre, parce qu'il y a toujours un moment où le peintre l'affronte plus directement. Le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme. C'est un violent chaos

89. E. II, p. 47 : sur la possibilité que les marques involontaires ne donnent rien et gâchent le tableau, « une espèce de marais ».

90. E. I, p. 111 : « et l'on voit à l'intérieur de ce diagramme les possibilités de fait de toutes sortes »... Wittgenstein invoquait une forme diagrammatique pour exprimer dans la logique les « possibilités de fait ».

par rapport aux données figuratives, mais c'est un germe de rythme par rapport au nouvel ordre de la peinture : il « ouvre des domaines sensibles », dit Bacon⁹¹. Le diagramme termine le travail préparatoire et commence l'acte de peindre. Il n'y a pas de peintre qui ne fasse cette expérience du chaos-germe, où il ne voit plus rien, et risque de s'abîmer : effondrement des coordonnées visuelles. Ce n'est pas une expérience psychologique, mais une expérience proprement picturale, bien qu'elle puisse avoir une grande influence sur la vie psychique du peintre. Le peintre affronte là les plus grands dangers, pour son œuvre et pour lui-même. C'est une sorte d'expérience toujours recommencée, chez les peintres les plus différents : « l'abîme » ou la « catastrophe » de Cézanne, et la chance que cet abîme fasse place au rythme ; le « chaos » de Paul Klee, le « point gris » perdu, et la chance que ce point gris « saute par-dessus lui-même » et ouvre les dimensions sensibles...⁹² De tous les arts, la peinture est sans doute le seul qui intègre nécessairement, « hystériquement », sa propre catastrophe, et se constitue dès lors comme une fuite en avant. Dans les autres arts la catastrophe n'est qu'associée. Mais le peintre, lui, passe par la catastrophe, étire le chaos, et essaie d'en sortir. Là où les peintres diffèrent, c'est dans leur manière d'étendre ce chaos non figuratif, et aussi dans leur évaluation de l'ordre pictural à venir, du rapport de cet ordre avec ce chaos. On pourrait peut-être à cet égard distinguer trois grandes voies : chacune regroupant elle-même des peintres très différents, mais assignant une fonction « moderne » de la peinture, ou énonçant ce que la peinture prétend apporter à « l'homme moderne » (pourquoi de la peinture aujourd'hui encore ?).

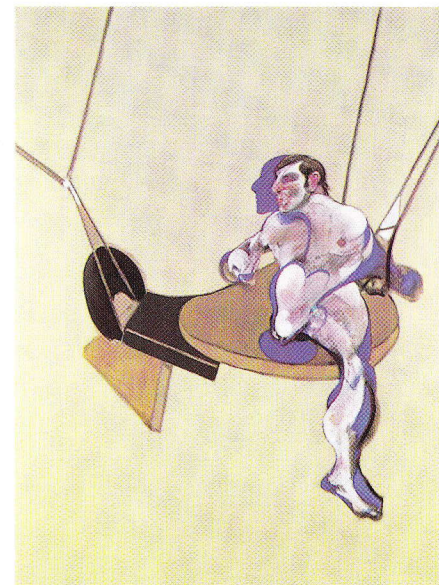
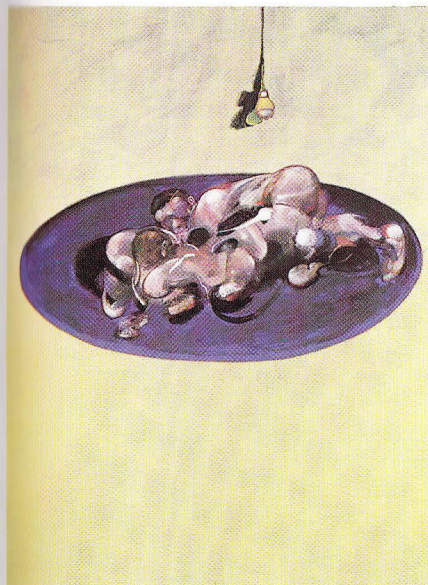
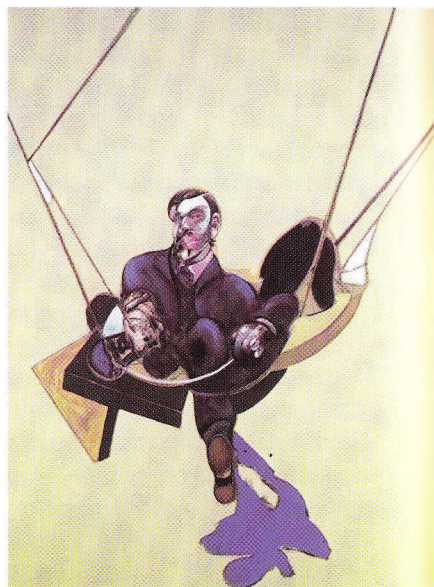
L'abstraction serait une de ces voies. Mais c'est une voie qui réduit au minimum l'abîme ou le chaos, et aussi le manuel : elle nous propose un ascétisme, un salut spirituel. Par un effort spirituel intense, elle s'élève au-dessus des données figuratives, mais elle fait aussi du chaos un simple ruisseau qu'on doit franchir, pour découvrir des Formes abstraites et signifiantes. Le carré de Mon-

FRANCIS BACON LOGIQUE DE LA SENSATION

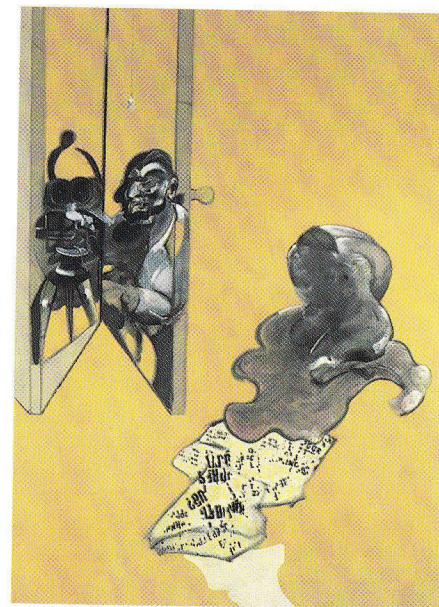
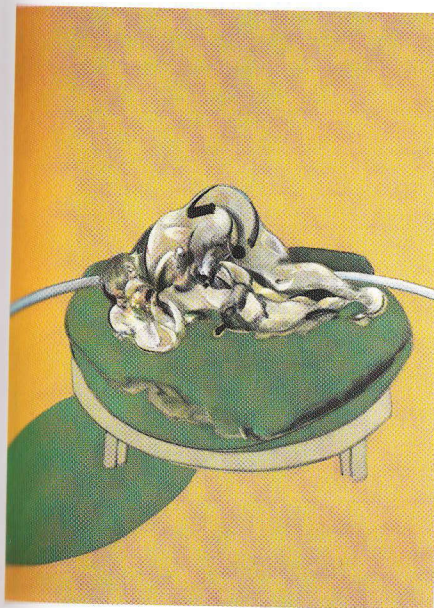
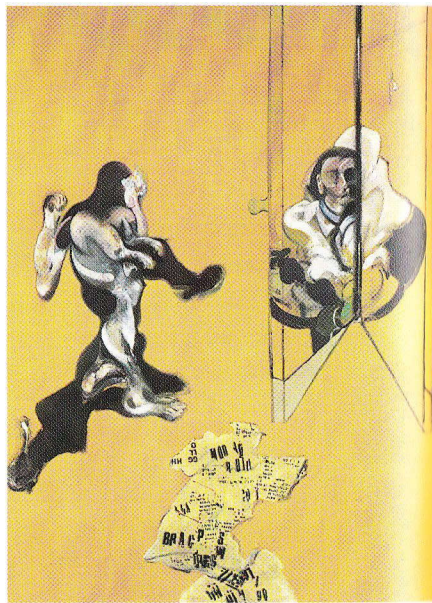
91. E. I, p. 111.

92. Henri Maldiney fait à cet égard la comparaison entre Cézanne et Klee : *Regard Parole Espace*, éd. L'Âge d'homme, p. 149-151.

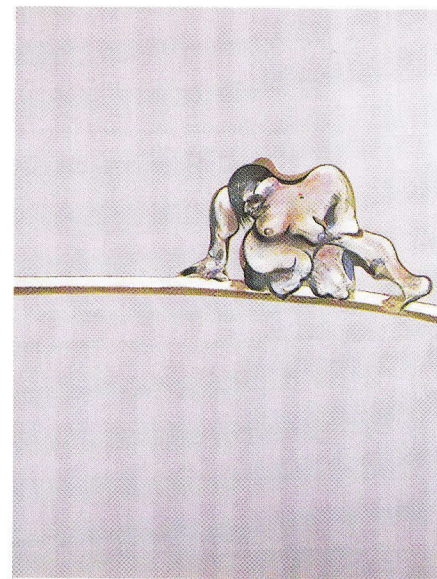
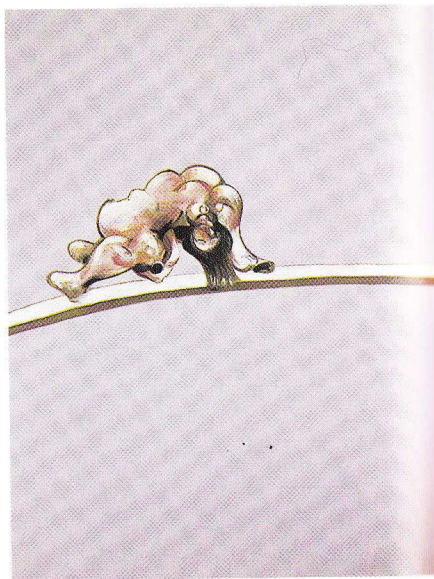
[1]
Triptyque,
1970.
Huile sur toile,
chaque panneau 198x147,5 cm.
Collection National Gallery
of Australia, Canberra.



[2]
Triptyque,
Études du corps humain,
1970.
Huile sur toile,
chaque panneau 198x147,5 cm.
Collection Jacques Hachuel,
New York.



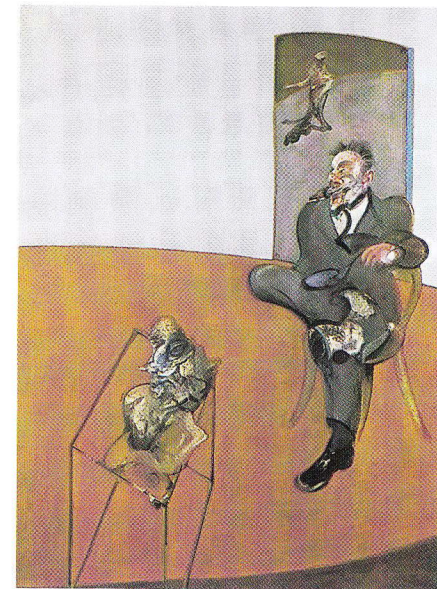
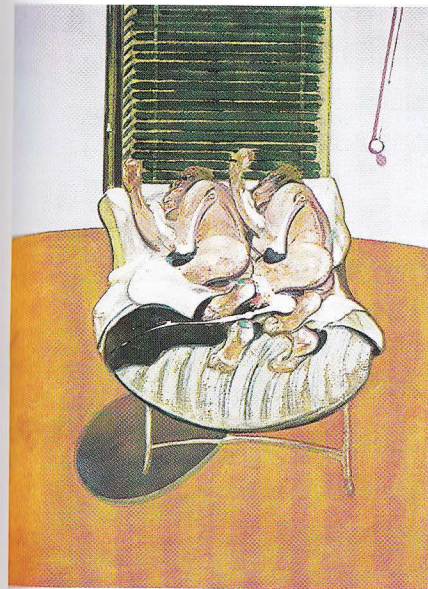
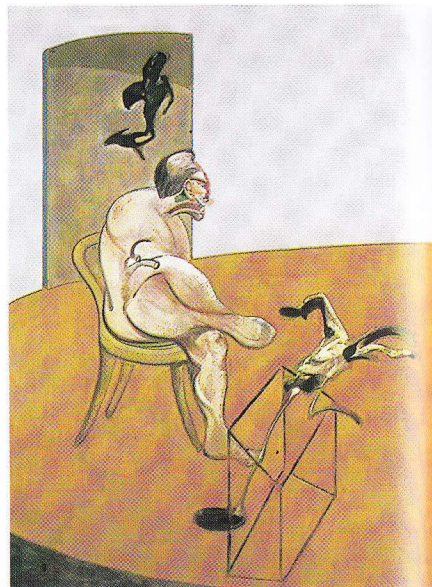
[3]
Triptyque,
Études du corps humain,
1970.
Huile sur toile,
chaque panneau 198x147,5 cm.
Collection Marlborough International
Fine Art.



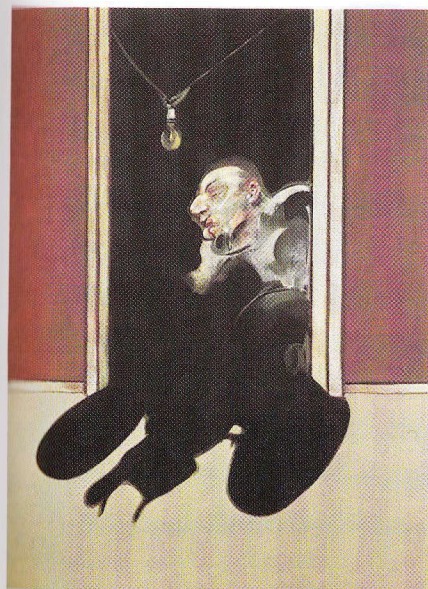
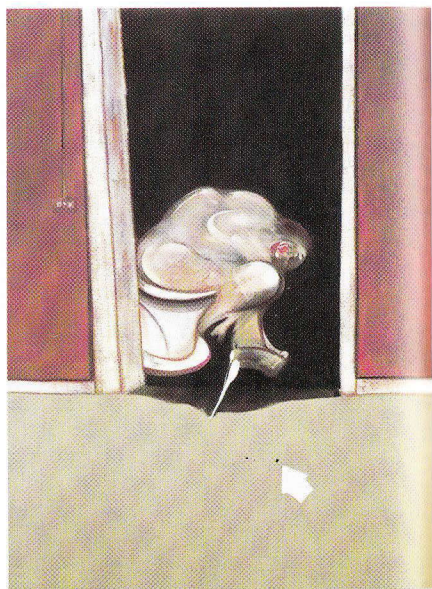
[4]
Peinture,
1946.
Huile sur toile,
chaque panneau 198x132 cm.
Collection Museum of Modern Art,
New York.



[5]
Triptyque,
deux figures couchées sur un lit
avec témoins,
1968.
Huile sur toile,
chaque panneau 198x147,5 cm.
Collection particulière,
New York.



[6]
Triptyque,
mai-juin 1973.
Huile sur toile,
chaque panneau 198x147,5 cm.
Collection Saul Sternberg,
New York.



drian sort du figuratif (paysage) et saute par-dessus le chaos. De ce saut, il garde une sorte d'oscillation. Un tel abstrait est essentiellement vu. De la peinture abstraite, on a envie de dire ce que Péguy disait de la morale kantienne, elle a les mains pures, mais elle n'a pas de mains. C'est que les formes abstraites appartiennent à un nouvel espace purement optique qui n'a même plus à se subordonner des éléments manuels ou tactiles. Elles se distinguent en effet de formes seulement géométriques par la « tension » : la tension, c'est ce qui intériorise dans le visuel le mouvement manuel qui décrit la forme et les forces invisibles qui la déterminent. C'est ce qui fait de la forme une transformation proprement visuelle. L'espace optique abstrait n'a donc plus besoin des connotations tactiles que la représentation classique organisait encore. Mais il s'ensuit que la peinture abstraite élabore moins un diagramme qu'un *code* symbolique, suivant de grandes oppositions formelles. Elle a remplacé le diagramme par un code. Ce code est « digital », non pas au sens de manuel, mais au sens d'un doigt qui compte. Les « digits » en effet sont les unités qui regroupent visuellement les termes en opposition. Ainsi selon Kandinsky, verticale-blanc-activité, horizontale-noir-inertie, etc. D'où une conception du choix binaire, qui s'oppose au choix-hasard. La peinture abstraite a poussé très loin l'élaboration d'un tel code proprement pictural (« l'alphabet plastique » d'Herbin, où la distribution des formes et des couleurs peut se faire d'après les lettres d'un mot). C'est le code qui est chargé de répondre à la question de la peinture aujourd'hui : qu'est-ce qui peut sauver l'homme de « l'abîme », c'est-à-dire du tumulte extérieur et du chaos manuel ? Ouvrir un état spirituel à l'homme sans mains de l'avenir. Lui redonner un espace optique intérieur et pur, qui sera peut-être fait exclusivement d'horizontale et de verticale. « L'homme moderne cherche le repos parce qu'il est assourdi par l'extérieur... »⁹³ La main se réduit au doigt qui appuie sur un clavier intérieur optique.

93. Cette tendance à l'élimination du manuel a toujours été présente dans la peinture, au sens où l'on dit d'une œuvre : « on n'y sent plus la main... ». Focillon analyse cette tendance, « frugalité ascétique », qui culmine dans la peinture abstraite : *Vie des formes, éloge de la main*, Presses Universitaires de France, p. 118-119. Mais, comme dit Focillon, la main se sent tout de même. Pour distinguer un

Une seconde voie, qu'on a souvent nommée expressionnisme abstrait, ou art informel, propose une tout autre réponse, aux antipodes. Cette fois l'abîme ou le chaos se déploient au maximum. Un peu comme une carte qui serait aussi grande que le pays, le diagramme se confond avec la totalité du tableau, c'est le tableau tout entier qui est diagramme. La géométrie optique s'effondre au profit d'une ligne manuelle, exclusivement manuelle. L'œil a peine à suivre. En effet, la découverte incomparable de cette peinture, c'est celle d'une ligne (et d'une tache-couleur) qui ne fait pas contour, qui ne délimite rien, ni intérieur ni extérieur, ni concave ni convexe : la ligne de Pollock, la tache de Morris Louis. C'est la tache septentrionale, c'est la « ligne gothique » : la ligne ne va pas d'un point à un autre, mais passe *entre* les points, ne cesse de changer de direction, et atteint à une puissance supérieure à 1, devenant adéquate à toute la surface. On comprend que, de ce point de vue, l'abstraction restait figurative puisque sa ligne délimitait encore un contour. Si l'on cherche des prédécesseurs de cette nouvelle voie, et de cette manière radicale de sortir du figuratif, on les trouverait chaque fois qu'un grand peintre ancien a cessé de peindre les choses pour « peindre entre les choses »⁹⁴. Bien plus, les dernières aquarelles de Turner ne conquièrent pas seulement déjà toutes les forces de l'impressionnisme, mais la puissance d'une ligne explosive et sans contour, qui fait de la peinture elle-même une catastrophe sans égale (au lieu d'illustrer romantiquement la catastrophe). N'est-ce pas d'ailleurs une des plus prodigieuses constantes de la peinture qui se trouve ainsi sélectionnée, isolée ? Chez Kandinsky, il y avait des lignes nomades sans contour, à côté des lignes géométriques abstraites ; et chez Mondrian, l'épaisseur inégale des deux côtés du carré ouvrait une diagonale virtuelle et sans contour. Mais avec Pollock, ce trait-ligne et cette tache-couleur vont jusqu'au bout de leur fonction : non plus la transformation de la forme, mais une décomposition de la matière qui nous livre ses

vrai Mondrian d'un faux, Georg Schmidt invoquait le croisement des deux côtés noirs d'un carré ou la disposition des couches de couleur aux angles droits (in *Mondrian*, Réunion des Musées Nationaux, p. 148).

94. Cf. le texte célèbre d'Élie Faure sur Vélasquez, *Histoire de l'art, l'art moderne I* (Livre de poche, p. 167-177).

linéaments et ses granulations. C'est donc en même temps que la peinture devient une peinture-catastrophe et une peinture-diagramme. Cette fois, c'est au plus près de la catastrophe, dans la proximité absolue, que l'homme moderne trouve le rythme : on voit combien la réponse à la question d'une fonction « moderne » de la peinture est différente de celle de l'abstraction. Cette fois ce n'est plus la vision intérieure qui donne l'infini, mais l'extension d'une puissance manuelle « all-over », d'un bout à l'autre du tableau.

Dans l'unité de la catastrophe et du diagramme, l'homme découvre le rythme comme matière et matériau. Le peintre n'a plus comme instruments le pinceau et le chevalet, qui traduisaient encore la subordination de la main aux exigences d'une organisation optique. La main se libère, et se sert de bâtons, d'éponges, de chiffons et de seringues : Action Painting, « danse frénétique » du peintre autour du tableau, ou plutôt dans le tableau, qui n'est pas tendu sur chevalet, mais cloué non tendu sur le sol. Car il y a eu une conversion de l'horizon au sol : l'horizon optique s'est tout entier reverti en sol tactile. Le diagramme exprime en une fois toute la peinture, c'est-à-dire la catastrophe optique et le rythme manuel. Et l'évolution actuelle de l'expressionnisme abstrait achève ce processus, en réalisant ce qui n'était encore qu'une métaphore chez Pollock : 1° extension du diagramme à l'ensemble spatial et temporel du tableau (déplacement de « l'avant-coup » et de « l'après-coup ») ; 2° abandon de toute souveraineté visuelle, et même de tout contrôle visuel, sur le tableau en train de se faire (cécité du peintre) ; 3° élaboration de lignes qui sont « plus » que des lignes, de surfaces qui sont « plus » que des surfaces, ou inversement de volumes qui sont « moins » que des volumes (sculptures planes de Carl André, fibres de Ryman, feuilletés de Barré, strates de Bonnefoi)⁹⁵.

Il est d'autant plus curieux que les critiques américains, qui ont poussé si loin l'analyse de cet expressionnisme abstrait, l'aient défini par la création d'un espace purement optique, exclusivement optique, propre à « l'homme moderne ». Il nous semble que c'est une discussion de mots, une ambiguïté des mots. Ils veulent dire en

95. Sur ces nouveaux espaces aveugles, cf. les analyses de Christian Bonnefoi sur Ryman ou d'Yve-Alain Bois sur Bonnefoi (*Macula* 3-4 et 5-6).

effet que l'espace pictural a perdu tous ses référents tactiles imaginaires qui permettaient de voir des profondeurs et des contours, des formes et des fonds dans la représentation classique tridimensionnelle. Mais ces référents tactiles de la représentation classique exprimaient une subordination relative de la main à l'œil, du manuel au visuel. Tandis qu'en libérant un espace qu'on prétend (à tort) purement optique, les expressionnistes abstraits ne font rien d'autre en fait que donner à voir un espace exclusivement manuel, défini par la « planéité » de la toile, « l'impénétrabilité » du tableau, la « gestualité » de la couleur, et qui s'impose à l'œil comme une puissance absolument étrangère où il ne trouve aucun repos⁹⁶. Ce ne sont plus des référents tactiles de la vision, mais parce que c'est l'espace manuel de ce qui est vu, une violence faite à l'œil. À la limite, c'est la peinture abstraite qui produisait un espace purement optique, et supprimait les référents tactiles au profit d'un œil de l'esprit : elle supprimait la tâche que l'œil avait encore, dans la représentation classique, de commander à la main. Mais l'Action Painting fait tout autre chose : elle renverse la subordination classique, elle subordonne l'œil à la main, elle impose la main à l'œil, elle remplace l'horizon par un sol.

Une des tendances les plus profondes de la peinture moderne, c'est la tendance à abandonner le chevalet. Car le chevalet était un élément décisif non seulement dans le maintien d'une apparence figurative, non seulement dans le rapport du peintre avec la Nature (la recherche du motif), mais aussi pour la délimitation (cadre et bords) et pour l'organisation interne du tableau (profondeur, perspective...). Or ce qui compte aujourd'hui, c'est moins le fait – le

96. C'est d'abord Clément Greenberg (*Art and Culture*, Boston, 1961) puis Michael Fried (*Trois peintres américains*, in « Peindre, Revue d'Esthétique 1976 », éd. 10-18) qui ont analysé les espaces de Pollock, Morris Louis, Newman, Noland, etc., et les ont définis par une « stricte opticalité ». Et sans doute il s'agissait pour ces critiques de rompre avec les critères extra-esthétiques qu'Harold Rosenberg avait invoqués, en baptisant l'Action Painting. Ils rappelaient que les œuvres de Pollock, si « modernes » soient-elles, étaient avant tout des tableaux, à ce titre justiciables de critères formels. Mais la question est de savoir si l'opticalité est le bon critère de ces œuvres. Il semble que Fried ait des doutes sur lesquels il passe trop rapidement (cf. p. 283-287). Et le terme « action painting » peut se révéler esthétiquement juste.

peintre a-t-il encore un chevalet ? – que la tendance, et les diverses manières dont la tendance s'effectue. Dans une abstraction du type Mondrian, le tableau cesse d'être un organisme ou une organisation isolée, pour devenir une division de sa propre surface, qui doit créer ses relations avec les divisions de la « chambre » où il va trouver place : c'est en ce sens que la peinture de Mondrian n'est nullement décorative, mais architectonique, et quitte le chevalet pour devenir peinture murale. C'est d'une tout autre manière que Pollock et d'autres récusent explicitement le chevalet : cette fois, c'est en faisant des peintures « all-over », en retrouvant le secret de la ligne gothique (au sens de Worringer), en restaurant tout un monde de probabilités égales, en traçant des lignes qui vont d'un bord à l'autre du tableau et qui commencent et se poursuivent hors du cadre, en opposant à la symétrie et au centre organiques la puissance d'une répétition mécanique élevée à l'intuition. Ce n'est plus une peinture à chevalet, c'est une peinture à même le sol (les vrais chevaux n'ont pas d'autre horizon que le sol)⁹⁷. Mais en vérité, il y a beaucoup de manières de rompre avec le chevalet : la forme triptyque de Bacon est une de ces manières, très différente des deux précédentes ; et chez Bacon, ce qui est vrai des triptyques l'est aussi pour chaque tableau indépendant, qui est toujours sous un de ses aspects composé comme un triptyque. Dans le triptyque, nous l'avons vu, les bords de chacun des trois tableaux cessent d'isoler, tout en continuant à séparer et à diviser : il y a une réunion-séparation, qui est la solution technique de Bacon, et qui engage en effet l'ensemble de ses procédés dans leur différence avec ceux de l'abstraction et de l'informel. Trois manières de redevenir « gothique » ?

L'important en effet, c'est pourquoi Bacon ne s'est engagé ni dans l'une ni dans l'autre des voies précédentes. La sévérité de ses réactions ne prétend pas faire jugement, mais plutôt énoncer ce qui

97. Greenberg a marqué avec beaucoup de force l'importance de cet abandon du chevalet notamment chez Pollock : il relève à cette occasion le thème du « gothique », mais ne semble pas lui donner le sens plein que ce mot peut prendre en rapport avec les analyses de Worringer (un tableau de Pollock s'appelle précisément *Gothique*) et il semble que Greenberg ne voit pas d'autre alternative que « peinture à chevalet » ou « peinture murale » (ce qui nous paraît correspondre plutôt au cas de Mondrian). Cf. *Macula* n° 2, « dossier Jackson Pollock ».

ne convient pas à Bacon, ce pourquoi personnellement Bacon ne prend ni l'une ni l'autre de ces voies. D'une part, il n'est pas attiré par une peinture qui tend à substituer au diagramme involontaire un code visuel spirituel (même s'il y a là une attitude exemplaire de l'artiste). Le code est forcément cérébral, et manque la sensation, la réalité essentielle de la chute, c'est-à-dire l'action directe sur le système nerveux. Kandinsky définissait la peinture abstraite par la « tension » ; mais selon Bacon, la tension, c'est ce qui manque le plus à la peinture abstraite : en l'intériorisant dans la forme optique, elle l'a neutralisée. Et finalement, à force d'être abstrait, le code risque d'être un simple codage symbolique du figuratif⁹⁸. D'autre part, Bacon n'est pas davantage attiré par l'expressionnisme abstrait, par la puissance et le mystère de la ligne sans contour. C'est parce que le diagramme a pris tout le tableau, dit-il, et que sa prolifération fait un véritable « gâchis ». Tous les moyens violents de l'Action Painting, bâton, brosse, balai, chiffon, et même seringue à pâtisserie, se déchaînent dans une peinture-catastrophe : cette fois la sensation est bien atteinte, mais reste dans un état irrémédiablement confus. Bacon ne cessera de dire la nécessité absolue d'empêcher le diagramme de proliférer, la nécessité de le maintenir dans certaines régions du tableau et à certains moments de l'acte de peindre : il pense que, dans le domaine du trait irrationnel et de la ligne sans contour, Michaux va plus loin que Pollock, précisément parce qu'il garde une maîtrise du diagramme⁹⁹.

Sauver le contour, il n'y a rien de plus important pour Bacon. Une ligne qui ne délimite rien n'en a pas moins elle-même un contour : Blake au moins le savait¹⁰⁰. Il faut donc que le diagramme

98. Bacon reproche souvent à l'abstraction d'en rester « à un seul niveau », et de rater la « tension » (E. I, p. 116-117). C'est de Marcel Duchamp que Bacon dira qu'il l'admire plus pour son attitude que pour sa peinture ; en effet, sa peinture semble à Bacon une symbolique ou une « sténographie de la figuration » (E. II, p. 74).

99. E. II, p. 55 : « je déteste ce genre de gâchis de la peinture d'Europe centrale, c'est une des raisons pour lesquelles je n'aime vraiment pas l'expressionnisme abstrait ». Et E. I, p. 120 : « Michaux est un homme très, très intelligent et conscient... et je pense qu'il a fait les meilleures œuvres tachistes ou à marques libres qui aient été faites. Je pense que dans ce genre, les marques libres, il est très supérieur à Jackson Pollock. »

100. Cf. Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, éd. du Seuil, I, p. 46-50 (« pour-

ne ronge pas tout le tableau, qu'il reste limité dans l'espace et dans le temps. Qu'il reste opératoire et contrôlé. Que les moyens violents ne se déchaînent pas, et que la catastrophe nécessaire ne submerge pas tout. Le diagramme est une possibilité de fait, il n'est pas le Fait lui-même. Toutes les données figuratives ne doivent pas disparaître ; et surtout une nouvelle figuration, celle de la Figure, doit sortir du diagramme, et porter la sensation au clair et au précis. Sortir de la catastrophe... Même si l'on termine par un jet de peinture après-coup, c'est comme un « coup de fouet » local qui nous fait sortir au lieu de nous enfoncer¹⁰¹. Dira-t-on que la période « male-risch », au moins, étendait le diagramme à tout le tableau ? N'est-ce pas toute la surface du tableau qui se trouvait rayée de traits d'herbe, ou par les variations d'une tache-couleur sombre fonctionnant comme rideau ? Mais même alors, la précision de la sensation, la netteté de la Figure, la rigueur du contour continuaient d'agir sous la tache ou sous les traits qui ne les effaçaient pas, mais leur donnaient plutôt une puissance de vibration et d'illocalisation (la bouche qui sourit ou qui crie). Et la période ultérieure de Bacon revient à une localisation des traits au hasard et des zones nettoyées. C'est donc une troisième voie que Bacon suit, ni optique comme la peinture abstraite, ni manuelle comme l'Action Painting.

qu'il reste limité dans l'espace et dans le temps. Qu'il reste opératoire et contrôlé. Que les moyens violents ne se déchaînent pas, et que la catastrophe nécessaire ne submerge pas tout. Le diagramme est une possibilité de fait, il n'est pas le Fait lui-même. Toutes les données figuratives ne doivent pas disparaître ; et surtout une nouvelle figuration, celle de la Figure, doit sortir du diagramme, et porter la sensation au clair et au précis. Sortir de la catastrophe... Même si l'on termine par un jet de peinture après-coup, c'est comme un « coup de fouet » local qui nous fait sortir au lieu de nous enfoncer¹⁰¹. Dira-t-on que la période « male-risch », au moins, étendait le diagramme à tout le tableau ? N'est-ce pas toute la surface du tableau qui se trouvait rayée de traits d'herbe, ou par les variations d'une tache-couleur sombre fonctionnant comme rideau ? Mais même alors, la précision de la sensation, la netteté de la Figure, la rigueur du contour continuaient d'agir sous la tache ou sous les traits qui ne les effaçaient pas, mais leur donnaient plutôt une puissance de vibration et d'illocalisation (la bouche qui sourit ou qui crie). Et la période ultérieure de Bacon revient à une localisation des traits au hasard et des zones nettoyées. C'est donc une troisième voie que Bacon suit, ni optique comme la peinture abstraite, ni manuelle comme l'Action Painting.

qu'il reste limité dans l'espace et dans le temps. Qu'il reste opératoire et contrôlé. Que les moyens violents ne se déchaînent pas, et que la catastrophe nécessaire ne submerge pas tout. Le diagramme est une possibilité de fait, il n'est pas le Fait lui-même. Toutes les données figuratives ne doivent pas disparaître ; et surtout une nouvelle figuration, celle de la Figure, doit sortir du diagramme, et porter la sensation au clair et au précis. Sortir de la catastrophe... Même si l'on termine par un jet de peinture après-coup, c'est comme un « coup de fouet » local qui nous fait sortir au lieu de nous enfoncer¹⁰¹. Dira-t-on que la période « male-risch », au moins, étendait le diagramme à tout le tableau ? N'est-ce pas toute la surface du tableau qui se trouvait rayée de traits d'herbe, ou par les variations d'une tache-couleur sombre fonctionnant comme rideau ? Mais même alors, la précision de la sensation, la netteté de la Figure, la rigueur du contour continuaient d'agir sous la tache ou sous les traits qui ne les effaçaient pas, mais leur donnaient plutôt une puissance de vibration et d'illocalisation (la bouche qui sourit ou qui crie). Et la période ultérieure de Bacon revient à une localisation des traits au hasard et des zones nettoyées. C'est donc une troisième voie que Bacon suit, ni optique comme la peinture abstraite, ni manuelle comme l'Action Painting.

L'analogie

Il y aurait donc un usage tempéré du diagramme, une sorte de voie moyenne où le diagramme n'est pas réduit à l'état de code, et pourtant ne gagne pas non plus tout le tableau. Éviter à la fois le code et le brouillage... Faut-il alors parler de sagesse ou de classicisme ? Il est difficile toutefois de croire que Cézanne prenait une voie moyenne. Il inventait plutôt une voie spécifique, distincte des deux précédentes. Peu de peintres ont fait aussi intensément l'expérience du chaos et de la catastrophe, mais en luttant pour la limiter, la contrôler à tout prix. Le chaos et la catastrophe, c'est l'écroulement de toutes les données figuratives, c'est donc déjà une lutte, la lutte contre le cliché, le travail préparatoire (d'autant plus nécessaire que nous ne sommes plus « innocents »). Et c'est du chaos que sortent d'abord la « tête géométrie », les « lignes géologiques » ; et cette géométrie ou géologie doit elle-même à son tour passer par la catastrophe, pour que montent les couleurs, pour que la terre monte vers le soleil¹⁰². C'est donc un diagramme temporel, avec deux moments. Mais le diagramme réunit indissolublement ces deux moments : la géométrie y est « charpente », et la couleur, sensation, « sensation colorante ». Le diagramme, c'est exactement ce que Cézanne appelle le motif. En effet, le motif est fait de deux

102. Cf. le texte célèbre de Jérôme Gasquet, in *Conversations avec Cézanne*, éd. critique PM. Doran, coll. Macula, p. 112-113. (Les réserves que l'éditeur fait sur la valeur du texte de Gasquet ne nous paraissent pas fondées ; Maldiney nous semble avoir raison de prendre ce texte comme centre de son commentaire sur Cézanne.)

choses, sensation et charpente. C'est leur entrelacement. Une sensation, ou un point de vue, ne suffisent pas à faire motif : même colorante, la sensation est éphémère et confuse, elle manque de durée et de clarté (d'où la critique de l'impressionnisme). Mais la charpente suffit encore moins : elle est abstraite. À la fois rendre la géométrie concrète ou sentie, et donner à la sensation la durée et la clarté¹⁰³. Alors quelque chose sortira du motif ou diagramme. Ou plutôt, cette opération qui rapporte la géométrie au sensible, et la sensation à la durée et à la clarté, c'est déjà cela, la sortie, l'issue. D'où deux questions : qu'est-ce qui rend possible ce rapport dans le motif ou dans le diagramme (possibilité de fait) ? Et comment ce rapport est-il constitué en sortant du diagramme (le fait lui-même) ?

La première question concerne l'usage. Car si la géométrie n'est pas de la peinture, il y a des usages proprement picturaux de la géométrie. Nous appelions l'un de ces usages « digital », non pas en référence directe à la main, mais en référence aux unités de base d'un code. Encore une fois, ces unités de base ou formes visuelles élémentaires sont bien esthétiques et non mathématiques, dans la mesure où elles ont complètement intériorisé le mouvement manuel qui les produit. Reste qu'elles forment un code de la peinture, et font de la peinture un code. C'est déjà en ce sens, proche de la peinture abstraite, qu'il faut comprendre la phrase de Sérusier : « la

103. Les deux reproches que Cézanne fait aux impressionnistes, c'est, en général, d'en rester à un état confus de la sensation par leur traitement de la couleur, et, pour les meilleurs comme Monet, d'en rester à un état éphémère : « J'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées... Dans la fuite de tout, dans ces tableaux de Monet, il faut mettre de la solidité, une charpente à présent... » La solidité ou la durée que Cézanne réclame doivent s'entendre à la fois du matériau pictural, de la structure du tableau, du traitement des couleurs, et de l'état de clarté auquel la sensation est amenée. Par exemple, un point de vue ne fait pas un motif, parce qu'il manque de la solidité et de la durée nécessaires (« j'ai ici de beaux points de vue, mais ça ne fait pas tout à fait motif », *Correspondance*, Grasset, p. 211). On trouve chez Bacon la même exigence de durée et de clarté, qu'il oppose pour son compte non plus à l'impressionnisme, mais à l'expressionnisme abstrait. Et cette « capacité de durer », il la rattache d'abord au matériau : « imaginez le Sphinx en bubble gum... » (E. I, p. 113). Notamment Bacon pense que la peinture à l'huile est un médium à la fois de longue durée et de haute clarté. Mais la capacité de durer dépend aussi de la charpente ou armature, et du traitement particulier des couleurs.

synthèse consiste à faire rentrer toutes les formes dans le petit nombre de formes que nous sommes capables de penser, lignes droites, quelques angles, arcs de cercle et d'ellipse ». La synthèse est donc une Analytique des éléments. Au contraire, lorsque Cézanne convie le peintre à « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective », on a l'impression que les peintres abstraits auraient tort d'y voir une bénédiction : non seulement parce que Cézanne met l'accent sur les volumes, sauf le cube, mais surtout parce qu'il propose un tout autre usage de la géométrie que celui d'un code de la peinture¹⁰⁴. Le cylindre est ce tuyau de poêle (sorti des mains du ferblantier), ou cet homme (dont les bras ne comptent pas...). Suivant une terminologie actuelle, on dirait que Cézanne fait un usage analogique de la géométrie, et non pas un usage digital. Le diagramme ou motif serait analogique, tandis que le code est digital.

Le « langage analogique », dit-on, est de l'hémisphère droit ou, mieux, du système nerveux, tandis que le « langage digital » est de l'hémisphère gauche du cerveau. Le langage analogique serait un langage de relations, qui comporte les mouvements expressifs, les signes para-linguistiques, les souffles et les cris, etc. La question de savoir si c'est un langage à proprement parler peut être posée. Mais il n'y a pas de doute, par exemple, que le théâtre d'Artaud a élevé les cris-souffles à l'état de langage. Plus généralement, la peinture élève les couleurs et les lignes à l'état de langage, et c'est un langage analogique. On peut même se demander si la peinture n'a pas toujours été le langage analogique par excellence. Quand on parle d'un langage analogique chez les animaux, on ne tient pas compte de leurs chants éventuels, qui sont d'un autre domaine, mais on retient essentiellement les cris, les couleurs variables et les lignes (attitudes, postures). Or notre première tentation, qui serait de définir le digital par le conventionnel, et l'analogique, par la similitude ou la ressemblance, est évidemment mal fondée. Un cri ne ressemble pas plus à ce qu'il signale qu'un mot ne ressemble à ce qu'il désigne. On définit alors l'analogique par une certaine « évidence »,

104. Cf. *Conversations avec Cézanne*, p. 177-179 : le texte où Maurice Denis cite Sérusier, mais justement pour l'opposer à Cézanne.

par une certaine présence qui s'impose immédiatement, tandis que le digital a besoin d'être appris. Mais ce n'est guère mieux, car l'analogique aussi a besoin d'un apprentissage, même chez les animaux, bien que cet apprentissage ne soit pas du même type que l'acquisition du digital. L'existence de la peinture suffirait à confirmer la nécessité d'un très long apprentissage, pour que l'analogique devienne langage. La question n'est donc pas justiciable d'une théorie tranchée, mais doit faire l'objet d'études pratiques (dont dépend le statut de la peinture).

On ne peut donc pas se contenter de dire que le langage analogique procède par ressemblance, tandis que le digital opère par code, convention et combinaison d'unités conventionnelles. Car, avec un code, on peut au moins faire trois choses. On peut faire une combinaison intrinsèque d'éléments abstraits. On peut faire aussi une combinaison qui donnera un « message » ou un « récit », c'est-à-dire qui sera dans un rapport d'isomorphie avec un ensemble de référence. On peut enfin coder les éléments extrinsèques de telle manière qu'ils soient reproduits de manière autonome par les éléments intrinsèques du code (ainsi dans un portrait obtenu par ordinateur, et dans tous les cas où l'on pourra parler d'une « sténographie des données figuratives »). Il semble ainsi qu'un code digital couvre certaines formes de similitude ou d'analogie : l'analogie par isomorphisme, ou l'analogie par ressemblance produite.

Mais inversement quand l'analogie est indépendante de tout code, on peut encore en distinguer deux formes, suivant que la ressemblance est productrice ou produite. La ressemblance est productrice, lorsque les rapports entre éléments d'une chose passent directement entre éléments d'une autre chose, qui sera dès lors l'image de la première : ainsi pour une photo, qui capte des rapports de lumière. Que ces rapports jouissent d'une marge suffisante pour que l'image puisse présenter de grandes différences avec l'objet de départ, n'empêche pas ceci : que l'on n'atteint à ces différences que par ressemblance relâchée, soit décomposée dans son opération, soit transformée dans son résultat. L'analogie y est donc figurative, et la ressemblance reste première en principe. La photo ne peut guère échapper à cette limite, malgré toutes ses ambitions. Au contraire, on dit que la ressemblance est produite, lorsqu'elle apparaît brus-

quement comme le résultat de tout autres rapports que ceux qu'elle est chargée de reproduire : la ressemblance surgit alors comme le produit brutal de moyens non ressemblants. C'était déjà le cas d'une des analogies de code, lorsque le code restituait une ressemblance en fonction de ses propres éléments internes. Mais dans ce cas, c'était seulement parce que les rapports à reproduire avaient eux-mêmes été codés. Tandis que maintenant, en l'absence de tout code, les rapports à reproduire sont directement produits par des rapports tout différents : faire ressemblant par des moyens non ressemblants. Dans ce dernier type d'analogie, la ressemblance sensible est produite, mais, au lieu de l'être symboliquement, c'est-à-dire par le détour du code, elle l'est « sensuellement », par la sensation. C'est à ce dernier type éminent, lorsqu'il n'y a ni ressemblance primaire ni code préalable, qu'il faut réserver le nom d'Analogie esthétique, à la fois non figurative et non codifiée.

Dans sa grande théorie sémiologique, Peirce définit d'abord les icônes par la similitude, et les symboles, par une règle conventionnelle. Mais il reconnaît que les symboles conventionnels comportent des icônes (en vertu des phénomènes d'isomorphisme), et que les icônes pures débordent largement la similitude qualitative, et comportent des « diagrammes »¹⁰⁵. Mais ce qu'est un diagramme analogique, par opposition à un code digital ou symbolique, reste difficile à expliquer. On peut aujourd'hui se rapporter à l'exemple sonore des synthétiseurs. Les synthétiseurs *analogiques* sont « modulaires » : ils mettent en connexion immédiate des éléments hétérogènes, ils introduisent entre ces éléments une possibilité de connexion proprement illimitée, dans un champ de présence ou sur un plan fini dont tous les moments sont actuels et sensibles. Tandis que les synthétiseurs *digitaux* sont « intégrés » : leur opération passe par une codification, par une homogénéisation et binarisation des data, qui se font sur un plan distinct, infini en droit, et dont le sensible ne fera que résulter par conversion-traduction. Une seconde différence apparaît au niveau des filtres : le filtre a surtout pour fonc-

105. Dans sa théorie du signe, Peirce attache une grande importance à la fonction analogique et à la notion de diagramme. Toutefois il réduit le diagramme à une similitude de relations. Cf. *Écrits sur le signe*, éd. du Seuil.

tion de modifier la couleur de base d'un son, de constituer ou de faire varier le timbre ; mais les filtres digitaux procèdent à une synthèse additive des formants élémentaires codifiés, tandis que le filtre analogique opère le plus souvent par soustraction de fréquences (« passe-haut », « passe-bas », etc.), si bien que ce qui est additionné d'un filtre à l'autre, ce sont des soustractions intensives, c'est une addition de soustractions qui constitue la modulation et le mouvement sensible en tant que chute¹⁰⁶. Bref, *c'est peut-être la notion de modulation en général (et non de similitude)* qui est apte à nous faire comprendre la nature du langage analogique ou du diagramme.

La peinture est l'art analogique par excellence. Elle est même la forme sous laquelle l'analogie devient langage, trouve un langage propre : en passant par un diagramme. Dès lors la peinture abstraite pose un problème très particulier. Il est certain que la peinture abstraite procède par code et programme : elle implique des opérations d'homogénéisation, de binarisation, qui sont constitutives d'un code digital. Mais il se trouve que les Abstraits sont souvent de grands peintres, c'est-à-dire n'appliquent pas à la peinture un code qui lui serait extérieur : au contraire, ils élaborent un code intrinsèquement pictural. C'est donc un code paradoxal puisque, au lieu de s'opposer à l'analogie, il la prend pour objet, il est l'expression digitale de l'analogique en tant que tel¹⁰⁷. L'analogie passera par un code, au lieu de passer par un diagramme. C'est un statut qui frôle l'impossible. Et d'une autre façon, l'art informel lui aussi frôle peut-être l'impossible : en étendant le diagramme à tout le tableau, il le prend pour le flux analogique lui-même, au lieu de faire passer le flux par le diagramme. Cette fois, c'est comme si le

106. Nous empruntons l'analyse précédente à Richard Pinhas, *Synthèse analogique. Synthèse digitale*.

107. On trouve chez Bateson une hypothèse très intéressante sur le langage des dauphins : *Vers une écologie de l'esprit*, éd. du Seuil, II, p. 118-119. Après avoir distingué le langage analogique, fondé sur des relations, et le langage digital ou vocal, fondé sur des signes conventionnels, Bateson rencontre le problème des dauphins. En raison de leur adaptation à la mer, ceux-ci ont dû renoncer aux signes kinésiques et faciaux qui caractérisent le langage analogique des mammifères ; ils n'en restaient pas moins condamnés aux fonctions analogiques, mais se trouvaient dans la situation d'avoir à les « vocaliser », à les codifier comme telles. C'est un peu la situation du peintre abstrait.

diagramme ne portait que sur soi, au lieu d'être usage et traitement. Il ne se dépasse plus dans un code, mais se fond dans un brouillage.

La voie « moyenne », au contraire, c'est celle qui se sert du diagramme pour constituer un langage analogique. Elle prend toute son indépendance avec Cézanne. Elle n'est dite moyenne que d'un point de vue très extérieur, puisqu'elle implique autant que les autres invention radicale et destruction des coordonnées figuratives. En effet, la peinture comme langage analogique a trois dimensions : les *plans*, la connexion ou la jonction des plans (et d'abord du plan vertical et du plan horizontal), qui remplacent la perspective ; la *couleur*, la modulation de la couleur, qui tendent à supprimer les rapports de valeur, le clair-obscur et le contraste de l'ombre et de la lumière ; le *corps*, la masse et la déclinaison du corps, qui débordent l'organisme et destituent le rapport forme-fond. Il y a là une triple libération, du corps, des plans et de la couleur (car ce qui asservit la couleur, ce n'est pas seulement le contour, mais le contraste des valeurs). Or précisément, cette libération ne peut se faire qu'en passant par la catastrophe, c'est-à-dire par le diagramme et son irruption involontaire : les corps sont en déséquilibre, en état de chute perpétuelle ; les plans tombent les uns sur les autres ; les couleurs tombent elles-mêmes dans la confusion, et ne délimitent plus d'objet. Pour que la rupture avec la ressemblance figurative ne propage pas la catastrophe, pour arriver à produire une ressemblance plus profonde, il faut que, à partir du diagramme, les plans assurent leur jonction ; il faut que la masse du corps intègre le déséquilibre dans une déformation (ni transformation ni décomposition, mais lieu d'une force) ; il faut surtout que la modulation trouve son véritable sens et sa formule technique, comme loi d'Analogie, et qu'elle agisse comme un moule variable continu, qui ne s'oppose pas simplement au modelé en clair-obscur, mais invente un nouveau modelé par la couleur. Et peut-être est-ce cette modulation de la couleur, l'opération principale chez Cézanne. En substituant aux rapports de valeur une juxtaposition de teintes rapprochées dans l'ordre du spectre, elle va définir un double mouvement, d'expansion et de contraction : expansion dans laquelle les plans, et d'abord l'horizontal et le vertical, se connectent et même fusionnent en profondeur ; et en même temps contraction par laquelle tout

est ramené sur le corps, sur la masse, en fonction d'un point de déséquilibre ou de chute¹⁰⁸. C'est dans un tel système que, à la fois, la géométrie devient sensible, et les sensations, claires et durables : on a « réalisé » la sensation, dit Cézanne. Ou, suivant la formule de Bacon, on est passé de la possibilité de fait au Fait, du diagramme au tableau.

En quel sens Bacon est cézanien, en quel sens il n'a rien à voir avec Cézanne ? L'énormité des différences est évidente. La profondeur où se fait la jonction des plans n'est plus la profondeur forte de Cézanne, mais une profondeur « maigre » ou « superficielle », héritée du post-cubisme de Picasso et de Braque (et qu'on retrouve d'ailleurs dans l'expressionnisme abstrait)¹⁰⁹. C'est ce type de profondeur que Bacon obtient, soit par la jonction des plans verticaux et horizontaux dans ses œuvres de précision radicale, soit par leur fusion, comme dans la période *malerisch* où se croisent par exemple les verticales du rideau et les horizontales de la persienne. De même, le traitement de la couleur ne passe pas seulement par des taches plates colorées et modulées (méplats) qui enveloppent les corps, mais par les grandes surfaces ou aplats qui impliquent des axes, des structures ou armatures perpendiculaires aux corps : c'est toute la modulation qui change de nature¹¹⁰. Enfin la déformation des corps est très différente, dans la mesure où, nous l'avons vu, ce ne sont

pas les mêmes forces qui s'exercent sur eux, dans le monde ouvert de Cézanne (Nature) et dans le monde fermé de Bacon.

Mais ce par quoi Bacon reste cézanien, c'est l'extrême poussée de la peinture comme langage analogique. Assurément, même la distribution des rythmes dans les triptyques n'a rien à voir avec un code. Le cri conique, qui fusionne avec les verticales, le sourire triangulaire étiré qui fusionne avec les horizontales, sont les vrais « motifs » de cette peinture. Mais c'est elle tout entière qui est un cri et un sourire, c'est-à-dire de l'analogique. L'analogie trouve sa plus haute loi dans le traitement des couleurs. Et ce traitement s'oppose aux rapports de valeur, de lumière et d'ombre, de clair-obscur : il a même pour conséquence de libérer le noir et le blanc, d'en faire des couleurs, au point que l'ombre noire acquiert une présence réelle, et la lumière blanche, une intense clarté diffuse sur toutes les gammes. Mais le « colorisme » ne s'oppose pas au modelé, ni même au contour dessiné. Le contour peut même prendre une existence séparée, et devenir la limite commune de l'armature et du corps-masse, puisque ceux-ci ne sont plus dans un rapport de forme et fond, mais dans un rapport de coexistence ou de proximité modulé par la couleur. Et à travers la membrane du contour, un double mouvement se fait, d'extension plate vers l'armature, de contraction volumineuse vers le corps. C'est pourquoi les trois éléments de Bacon étaient la structure ou l'armature, la Figure, et le contour, qui trouvent leur convergence effective dans la couleur. Le diagramme, agent du langage analogique, n'agit pas comme un code, mais *comme un modulateur*. Le diagramme, et son ordre manuel involontaire, auront servi à briser toutes les coordonnées figuratives ; mais par là même (quand il est opératoire) il définit des possibilités de fait, en libérant les lignes pour l'armature et les couleurs pour la modulation. Alors lignes et couleurs sont aptes à constituer la Figure ou le Fait, c'est-à-dire à produire la nouvelle ressemblance dans l'ensemble visuel où le diagramme doit opérer, se réaliser.

108. Sur tous ces points, cf. *Conversations avec Cézanne* (et pour la couleur, surtout le texte de Rivière et Schnerb, p. 85-91). Dans un bel article, *Cézanne, la logique des sensations organisées* (*Macula* 3-4), Lawrence Gowing a analysé la modulation de la couleur, que Cézanne présentait lui-même comme une loi d'Harmonie. Cette modulation peut coexister avec d'autres usages de la couleur, mais prend chez Cézanne une importance particulière à partir de 1900. Bien que Gowing la rapproche d'un « code conventionnel » ou d'un « système métaphorique », c'est beaucoup plus une loi d'analogie. Chevreul employait les termes « harmonies d'analogues ».

109. Le traducteur de Greenberg, Marc Chenetier, propose de traduire « shallow depth » par profondeur maigre, expression océanographique qui qualifie les hauts-fonds (*Macula* 2, p. 50).

110. Ce serait un second point commun entre Bacon et l'expressionnisme abstrait. Mais déjà, chez Cézanne, Gowing remarquait que les taches colorées « impliquent non seulement des volumes, mais des axes, des armatures perpendiculaires aux progressions chromatiques », tout un « échafaudage vertical » qui, il est vrai, reste virtuel (*Macula* 3-4, p. 95).

Chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture...

Gloire aux Égyptiens. « Je n'ai jamais pu me dissocier des grandes images européennes du passé, et par européennes j'entends aussi l'Égypte, même si les géographes me contredisent. »¹¹¹ Peut-on prendre l'agencement égyptien comme point de départ de la peinture occidentale ? Plus encore que de peinture, c'est un agencement de bas-relief. Riegl l'a ainsi défini : 1°/ Le bas-relief opère la connexion la plus rigoureuse de l'œil et de la main, parce qu'il a pour élément *la surface plane* ; celle-ci permet à l'œil de procéder comme le toucher, bien plus elle lui confère, elle lui ordonne une fonction tactile, ou plutôt *haptique* ; elle assure donc, dans « la volonté d'art » égyptienne, la réunion des deux sens, le toucher et la vue, comme le sol et l'horizon. – 2°/ C'est une vue frontale et rapprochée, qui prend cette fonction haptique, puisque la forme et le fond sont sur *ce même plan* de la surface, également proches l'un à l'autre et à nous-mêmes. – 3°/ Ce qui sépare et unit à la fois la forme et le fond, c'est le *contour* comme leur limite commune. – 4°/ Et c'est le contour rectiligne, ou de courbe régulière, qui isole la forme en tant qu'*essence*, unité close soustraite à l'accident, au changement, à la déformation, à la corruption ; l'essence acquiert une présence formelle et linéaire qui domine le flux de l'existence et de la représentation. – 5°/ C'est donc une géométrie du plan, de la ligne et de l'essence, qui inspire le bas-relief égyptien, mais qui va s'emparer du volume également, en couvrant le cube funéraire

111. Cité par John Russell, p. 99.

avec une *pyramide*, c'est-à-dire en érigeant une Figure qui ne nous livre que la surface unitaire de triangles isocèles aux côtés nettement limités. – 6^o/ Et ce n'est pas seulement l'homme et le monde qui reçoivent ainsi leur essence plane ou linéaire, c'est aussi l'animal, c'est aussi le végétal, lotus et sphinx, qui s'élèvent à la forme géométrique parfaite, et dont le mystère même est celui de l'essence¹¹².

À travers les siècles, bien des choses font de Bacon un Égyptien. Les aplats, le contour, la forme et le fond comme deux secteurs également proches sur le même plan, l'extrême proximité de la Figure (présence), le système de la netteté. Bacon rend à l'Égypte l'hommage du sphinx, et déclare son amour de la sculpture égyptienne : comme Rodin, il pense que la durabilité, l'essence ou l'éternité, sont le premier caractère de l'œuvre d'art (celui-là même qui manque à la photo). Et quand il pense à sa propre peinture, il dit quelque chose de curieux : à la fois que la sculpture l'a beaucoup tenté, mais qu'il s'apercevait que ce qu'il attendait de la sculpture, c'est justement ce qu'il réussissait en peinture¹¹³. Or à quel genre de sculpture pensait-il ? Une sculpture qui aurait repris les trois éléments picturaux : l'armature-fond, la Figure-forme, et le contour-limite. Il précise que la Figure, avec son contour, aurait dû pouvoir glisser sur l'armature. Mais, même compte tenu de cette mobilité, on voit que Bacon pense à une sculpture de type bas-relief, c'est-à-dire à quelque chose d'intermédiaire entre la sculpture et la peinture. Toutefois, si proche que

[81] Bacon soit de l'Égypte, comment expliquer que son sphinx soit brouillé, traité « *malerisch* » ?

Ce n'est plus Bacon, c'est sans doute toute l'histoire de la peinture occidentale qui est enjeu. Si l'on essaie de définir cette peinture occidentale, on peut prendre un premier point de repère avec le christianisme. Car le christianisme a fait subir à la forme, ou plutôt

112. Cf. Aloïs Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Vienne, 2^e éd. L'haptique, du verbe grec *aptô* (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une « possibilité du regard », un type de vision distinct de l'optique : l'art égyptien est tâté du regard, conçu pour être vu de près, et, comme dit Maldiney, « dans la zone spatiale des proches, le regard procédant comme le toucher éprouve *au même lieu* la présence de la forme et du fond » (*Regard Parole Espace*, éd. L'Âge d'homme, p. 195).

113. E. II, p. 34 et p. 83.

à la Figure, une déformation fondamentale. Dans la mesure où Dieu s'incarnait, se crucifiait, se descendait, remontait au ciel, etc. La forme ou la Figure n'étaient plus exactement rapportées à l'essence, mais à son contraire en principe, à l'événement, et même au changeant, à l'accident. Il y a dans le christianisme un germe d'athéisme tranquille qui va nourrir la peinture ; le peintre peut facilement être indifférent au sujet religieux qu'il est chargé de représenter. Rien ne l'empêche de s'apercevoir que la forme, dans son rapport devenu essentiel avec l'accident, peut être, non pas celle d'un Dieu sur la croix, mais plus simplement celle d'une « serviette ou d'un tapis en train de se défaire, une gaine de couteau qui se détache, une miche de pain qui se divise comme d'elle-même en tranches, une coupe renversée, toutes sortes de vases ou de fruits bousculés et d'assiettes en porte-à-faux »¹¹⁴. Et tout cela peut être mis sur le Christ lui-même ou à proximité : voilà le Christ assiégé, et même remplacé par les accidents. La peinture moderne commence quand l'homme lui-même ne se vit plus tout à fait comme une essence, mais plutôt comme un accident. Il y a toujours une chute, un risque de chute ; la forme se met à dire l'accident, non plus l'essence. Claudel a raison de voir en Rembrandt, et dans la peinture hollandaise, un sommet de ce mouvement, mais c'est par là qu'elle appartient éminemment à la peinture occidentale. Et c'est parce que l'Égypte avait mis la forme au service de l'essence, que la peinture occidentale a pu faire cette conversion (le problème se posait tout différemment en Orient, qui n'avait pas « commencé » par l'essence).

Nous ne prenions le christianisme que comme un premier point de repère au-delà duquel il fallait remonter. L'art grec avait déjà

114. Claudel, *L'œil écoute* (Œuvres en prose, La Pléiade, p. 201 ; et p. 197 : « nulle part devant un tableau de Rembrandt, on n'a la sensation du permanent, du définitif : c'est une réalisation précaire, un phénomène, une reprise miraculeuse sur le périmé : le rideau un instant soulevé est prêt à retomber... »). John Russell cite un texte de Leiris, qui a beaucoup frappé Bacon : « Pour Baudelaire, aucune beauté ne serait possible sans qu'intervienne quelque chose d'accidentel... Ne sera beau que ce qui suggère l'existence d'un ordre idéal, supraterrestre, harmonieux, logique, mais qui possède en même temps, comme la tare d'un péché originel, la goutte de poison, le brin d'incohérence, le grain de sable qui fait dévier tout le système... » (p. 88-89).

libéré le cube de son revêtement pyramidal : il avait *distingué les plans*, inventé une perspective, fait jouer la lumière et l'ombre, le creux et les reliefs. Si l'on peut parler d'une représentation classique, c'est au sens de la conquête d'un espace optique, à vision éloignée qui n'est jamais frontale : la forme et le fond ne sont plus sur le même plan, les plans se distinguent, et une perspective les traverse en profondeur, unissant l'arrière-plan au premier plan ; les objets se recouvrent partiellement, l'ombre et la lumière remplissent et rythment l'espace, le contour cesse d'être limite commune sur le même plan pour devenir autolimitation de la forme ou *primaauté de l'avant-plan*. La représentation classique a donc pour objet l'accident, mais elle le saisit dans une *organisation* optique qui en fait quelque chose de bien fondé (phénomène) ou une « manifestation » de l'essence. Il y a des lois de l'accident, et certes la peinture par exemple n'applique pas des lois venues d'ailleurs : ce sont des lois proprement esthétiques que la peinture découvre, et qui font de la représentation classique une représentation organique et organisée, plastique. L'art peut alors être figuratif, on voit bien qu'il ne l'est pas d'abord, et que la figuration n'est qu'un résultat. Si la représentation est en rapport avec un objet, ce rapport découle de la forme de la représentation ; si cet objet est l'organisme et l'organisation, c'est parce que la représentation est d'abord organique en elle-même, c'est parce que la forme de la représentation exprime d'abord la vie organique de l'homme en tant que sujet¹¹⁵. Et c'est là sans doute qu'il faut préciser la nature complexe de cet espace optique. Car en même temps qu'il rompt avec la vision « haptique » et la vue proche, il n'est pas simplement visuel, mais se réfère à des valeurs tactiles, tout en les subordonnant à la vue. En fait, ce qui remplace l'espace haptique, c'est un *espace tactile-optique* où s'exprime précisément non plus l'essence, mais la connexion, c'est-

115. Sur la représentation organique, cf. Worringer, *L'art gothique*, « L'homme classique », éd. Gallimard. Et dans *Abstraction et Einfühlung* (éd. Klincksieck, p. 62), Worringer précise : « Ce vouloir ne consistait donc pas à reproduire les choses du monde extérieur ou à les restituer dans leur apparaître, mais bien à projeter à l'extérieur, dans une indépendance et une perfection idéales, les lignes et les formes de la vitalité organique, l'harmonie de sa rythmique, bref tout son être intérieur... »

à-dire l'activité organique de l'homme. « En dépit de tant d'affirmations sur la lumière grecque, l'espace de l'art grec classique est un espace tactilo-optique. L'énergie de la lumière y est rythmée suivant l'ordre des formes... Les formes se disent elles-mêmes, à partir d'elles-mêmes, dans l'entre-deux des plans qu'elles suscitent. De plus en plus libres du fond, elles sont de plus en plus libres pour l'espace, où le regard les accueille et les recueille. Mais jamais cet espace n'est le libre espace qui investit et traverse le spectateur... »¹¹⁶ Le contour a cessé d'être géométrique pour devenir organique, mais le contour organique agit comme un moule qui fait concourir le contact à la perfection de la forme optique. Un peu comme pour le bâton dont je vérifie la rectitude dans l'eau, la main n'est qu'une servante, mais une servante absolument nécessaire, chargée d'une passivité réceptrice. Ainsi le contour organique reste-t-il immuable, et n'est pas affecté par les jeux de l'ombre et de la lumière, si complexes soient-ils, parce que c'est un contour tangible qui doit garantir l'individuation de la forme optique à travers les variations visuelles et la diversité des points de vue¹¹⁷. Bref, l'œil ayant abandonné sa fonction haptique, étant devenu optique, s'est subordonné le tactile comme puissance seconde (et là encore il faut voir dans cette « organisation » un ensemble extraordinaire d'inventions proprement picturales).

Mais si une évolution se produit, ou plutôt des irrptions qui déséquilibrent la représentation organique, ce ne peut être que dans l'une ou l'autre des deux directions suivantes. *Ou bien l'exposition d'un espace optique* pur, qui se libère de ses références à une tactilité même subordonnée (c'est en ce sens que Wölfflin parle, dans l'évolution de l'art, d'une tendance « à s'abandonner à la

116. Maldiney, p. 197-198 (et plus loin Maldiney analyse en détail l'art byzantin comme inventant un espace optique pur, rompant par là avec l'espace grec).

117. C'est Wölfflin qui a particulièrement analysé cet aspect de l'espace tactilo-optique, ou du monde « classique » du xvi^e siècle : la lumière et les ombres, et les couleurs, peuvent avoir un jeu très complexe, elles restent pourtant subordonnées à la forme plastique qui maintient son intégrité. Il faut attendre le xvii^e siècle pour assister à la libération de l'ombre et de la lumière dans un espace purement optique. Cf. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, éd. Gallimard, surtout ch. I et V ; un exemple particulièrement frappant est donné par la comparaison de deux intérieurs d'église, celui de Neefs et celui de De Witte, p. 241-242.

vision optique pure »)¹¹⁸. *Ou bien au contraire, l'imposition d'un espace manuel violent* qui se révolte et secoue la subordination : c'est comme dans un « griffonnage » où la main semble passer au service d'une « volonté étrangère, impérieuse », pour s'exprimer de manière indépendante. Ces deux directions opposées semblent bien s'incarner dans l'art byzantin, et dans l'art barbare ou gothique. C'est que l'art byzantin opère le renversement de l'art grec, en donnant au fond une activité qui fait qu'on ne sait plus où il finit, ni où commencent les formes. En effet le plan, enclos dans une coupole, une voûte ou un arc, étant devenu *arrière-plan* grâce à la distance qu'il crée par rapport au spectateur, est le support actif de formes impalpables qui dépendent de plus en plus de l'alternance du clair et de l'obscur, du jeu purement optique de la lumière et des ombres. Les références tactiles sont annulées, et même le contour cesse d'être une limite, et résulte de l'ombre et de la lumière, des plages noires et des surfaces blanches. C'est en vertu d'un principe analogue que la peinture, beaucoup plus tard, au XVII^e siècle, développera les rythmes de lumière et d'ombre qui ne respecteront plus l'intégrité d'une forme plastique, mais feront plutôt surgir une forme optique issue du fond. À la différence de la représentation classique, la vue éloignée n'a plus à varier sa distance d'après telle ou telle partie, et n'a plus à être confirmée par une vision proche qui relève les connexions tactiles, mais s'affirme unique pour l'ensemble du tableau. Le tact n'est plus convoqué par l'œil ; et non seulement des zones indistinctes s'imposent, mais même si la forme de l'objet est éclairée, sa clarté communique directement avec l'ombre, l'obscur et le fond, dans un rapport intérieur proprement optique. L'accident change donc de statut, et, au lieu de trouver des lois dans l'organique « naturel », il trouve une assomption spirituelle, une « grâce » ou un « miracle » dans l'indépendance de la lumière (et de la couleur) : c'est comme si l'*organisation* classique faisait place à une *composition*. Ce n'est même plus l'essence qui apparaît, mais plutôt l'apparition qui fait essence et loi : les choses se lèvent, montent dans la lumière. La forme n'est plus séparable d'une transformation, d'une transfiguration qui, de l'obscur au clair,

118. Wölfflin, p. 52.

de l'ombre à la lumière, établit « une sorte de liaison animée d'une vie propre », une tonalité unique. Mais qu'est-ce qu'une composition, par différence avec une organisation ? Une composition, c'est l'organisation même, mais en train de se désagréger (Caudel le suggérait précisément à propos de la lumière). Les êtres se désagrègent en montant dans la lumière, et l'empereur de Byzance n'avait pas tort quand il se mit à persécuter et disperser ses artistes. Même la peinture abstraite, dans sa tentative extrême d'instaurer un espace optique de transformation, s'appuiera ainsi sur des facteurs désagrégeants, sur les rapports de valeur, de lumière et d'ombre, de clair et d'obscur, retrouvant par-delà le XVII^e siècle une pure inspiration de Byzance : un code optique...

C'est d'une tout autre manière que l'art barbare, ou gothique (au sens large de Worringer), défait aussi la représentation organique. Ce n'est plus vers un optique pur qu'on se dirige ; au contraire on redonne au tact sa pure activité, on le rend à la main, on lui donne une vitesse, une violence et une vie que l'œil a peine à suivre. Worringer a décrit cette « ligne septentrionale » qui, ou bien va à l'infini en ne cessant de changer de direction, perpétuellement brisée, cassée, et se perdant en elle-même, ou bien revient sur soi, dans un mouvement violent périphérique ou tourbillonnaire. L'art barbare déborde la représentation organique de deux façons, soit par la masse du corps en mouvement, soit par la vitesse et le changement de direction de la ligne plate. Worringer a trouvé la formule de cette ligne frénétique : c'est une vie, mais la vie la plus bizarre et la plus intense, une vitalité *non organique*. C'est un abstrait, mais un abstrait expressionniste¹¹⁹. Elle s'oppose donc à la vie organique de la représentation classique, mais aussi à la ligne géométrique de l'essence égyptienne, autant qu'à l'espace optique de l'apparition lumineuse. Il n'y a plus ni forme ni fond, en aucun sens, parce que la ligne et le plan tendent à égaliser leurs puissances : en se brisant sans cesse, la ligne devient plus qu'une ligne, en même temps que

119. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, p. 135 (c'est Worringer qui crée le mot « expressionnisme », comme le montre Dora Vallier dans sa préface, p. 19). Et dans l'*Art Gothique*, Worringer insistait sur les deux mouvements qui s'opposent à la symétrie classique organique : le mouvement infini de la ligne inorganique, le mouvement périphérique et violent de la roue ou de la turbine (p. 86-87).

le plan devient moins qu'une surface. Quant au contour, la ligne n'en délimite aucun, elle n'est jamais le contour de quelque chose, soit parce qu'elle est emportée par le mouvement infini, soit parce que c'est elle seulement qui possède un contour, tel un ruban, comme la limite du mouvement de la masse intérieure. Et si cette ligne gothique est aussi animalière, ou même anthropomorphique, ce n'est pas au sens où elle retrouverait des formes, mais parce qu'elle comporte des traits, traits de corps ou de tête, traits d'animalité ou d'humanité, qui lui confèrent un réalisme intense. C'est un réalisme de la déformation, contre l'idéalisme de la transformation ; et les traits ne constituent pas des zones d'indistinction de la forme, comme dans le clair-obscur, mais des zones d'indiscernabilité de la ligne, en tant qu'elle est commune à différents animaux, à l'homme et à l'animal, et à l'abstraction pure (serpent, barbe, ruban). S'il y a là une géométrie, c'est une géométrie très différente de celle de l'Égypte ou de la Grèce, c'est une géométrie opératoire du trait et de l'accident. L'accident est partout, et la ligne ne cesse de rencontrer des obstacles qui la forcent à changer de direction, et de se renforcer par ces changements. C'est un espace manuel, de traits manuels actifs, opérant par *agrégats manuels* au lieu de *désagrégation lumineuse*. Chez Michel-Ange encore, on trouve une puissance qui dérive directement de cet espace manuel : précisément la manière dont le corps déborde ou fait craquer l'organisme. C'est comme si les organismes étaient pris dans un mouvement tourbillonnaire ou serpentin qui leur donne un seul et même « corps », ou les unit dans un seul et même « fait », indépendamment de tout rapport figuratif ou narratif. Claudel peut parler d'une peinture à la truëlle, où le corps manipulé est mis dans une voûte ou une corniche comme sur un tapis, une guirlande, un ruban où il exécute « ses petits tours de force »¹²⁰. C'est comme la revanche d'un espace manuel pur ; car, si les yeux qui jugent ont encore un compas, la main qui opère a su s'en libérer¹²¹.

On aurait tort toutefois d'opposer les deux tendances, vers un espace optique pur, vers un espace manuel pur, comme si c'était

120. Claudel, p. 192-193.

121. Cf. Vasari, *Vie de Michel-Ange*.

des incompatibles. Elles ont au moins en commun de défaire l'espace tactile-optique de la représentation dite classique ; elles peuvent à ce titre entrer dans des combinaisons ou des corrélations nouvelles et complexes. Par exemple, quand la lumière se libère et devient indépendante des formes, la forme courbe tend pour son compte à se décomposer en traits plats qui changent de direction, ou même en traits dispersés à l'intérieur de la masse¹²². Si bien qu'on ne sait plus si c'est la lumière optique qui détermine maintenant les accidents de la forme, ou le trait manuel, qui détermine les accidents de la lumière : il suffit de regarder à l'envers et de près un Rembrandt pour découvrir la ligne manuelle comme l'envers de la lumière optique. On dirait que l'espace optique a lui-même libéré de nouvelles valeurs tactiles (et inversement aussi). Et les choses sont encore plus compliquées si l'on pense au problème de la couleur.

En effet, il semble d'abord que la couleur, non moins que la lumière, appartienne à un monde optique pur, et prenne en même temps son indépendance par rapport à la forme. La couleur autant que la lumière se met à commander à la forme, au lieu de s'y rapporter. C'est en ce sens que Wölfflin peut dire que, dans un espace optique où les contours deviennent plus ou moins indifférents, il importe peu « que ce soit la couleur qui nous parle ou seulement des espaces clairs ou obscurs ». Mais ce n'est pas si simple. Car la couleur elle-même est prise dans deux types de rapports très différents : les *rapports de valeur*, fondés sur le contraste du noir et du blanc, et qui définissent un ton comme foncé ou clair, saturé ou raréfié ; et les *rapports de tonalité* fondés sur le spectre, sur l'opposition du jaune et du bleu, ou du vert et du rouge, et qui définissent tel ou tel ton pur

122. Définissant l'espace optique pur de Rembrandt, Wölfflin montre l'importance du trait droit et de la ligne brisée qui remplacent la courbe ; et chez les portraitistes, l'expression ne vient plus du contour, mais de traits dispersés à l'intérieur de la forme (p. 30-31 et 41-43). Mais tout ceci entraîne Wölfflin à constater que l'espace optique ne rompt pas avec les connexions tactiles de la forme et du contour, sans libérer de nouvelles valeurs tactiles, notamment de poids (« à mesure que notre attention se détourne de la forme plastique en tant que telle, notre intérêt s'éveille, de plus en plus vif, pour la surface des choses, pour les corps tels qu'ils sont perçus au toucher. La chair nous est livrée par Rembrandt aussi palpable qu'une étoffe de soie, elle fait sentir tout son poids... », p. 43).

comme chaud ou froid¹²³. Il est certain que ces deux gammes de la couleur ne cessent de se mélanger, et que leurs combinaisons constituent des actes forts de la peinture. Par exemple, la mosaïque byzantine ne se contente pas de faire résonner les plages noires et les surfaces blanches, le ton saturé d'un smalt et le même ton transparent d'un marbre, dans une modulation de la lumière ; elle fait jouer aussi ses quatre tons purs, en or, rouge, bleu et vert, dans une modulation de la couleur : elle invente le colorisme autant que le luminisme¹²⁴. La peinture du XVII^e siècle poursuit à la fois la libération de la lumière et l'émancipation de la couleur par rapport à la forme tangible. Et Cézanne fait souvent coexister deux systèmes, l'un par ton local, ombre et lumière, modelé en clair-obscur, l'autre, par séquence de tons dans l'ordre du spectre, pure modulation de la couleur qui tend à se suffire¹²⁵. Mais même quand les deux sortes de rapports se composent, on ne peut pas conclure que, s'adressant à la vue, ils servent dès lors un seul et unique espace optique. S'il est vrai que les rapports de valeur, le modelé en clair-obscur ou la modulation de la lumière sollicitent une fonction purement optique de vision éloignée, la modulation de la couleur recrée au contraire une fonction proprement *haptique*, où la juxtaposition de tons purs

123. La tonalité froide ou chaude d'une couleur est essentiellement relative (ce qui ne veut pas dire subjective). Elle dépend du voisinage, et une couleur peut toujours être « chauffée » ou « refroidie ». Et le vert et le rouge ne sont eux-mêmes ni chauds ni froids : en effet le vert est le point idéal du mélange de jaune chaud et de bleu froid, et le rouge au contraire est ce qui n'est ni bleu ni jaune, si bien qu'on peut représenter les tons chauds et froids comme se séparant à partir du vert, et tendant à se réunir dans le rouge par « intensification ascendante ». Cf. Goethe, *Théorie des couleurs*, éd. Triades, VI, p. 241.

124. Sur les rapports de tonalité dans l'art byzantin, cf. Grabat, *La peinture byzantine*, Skira, et Maldiney, *Regard Parole Espace*, éd. L'Âge d'homme, p. 241-246.

125. Lawrence Gowing (*Cézanne, la logique des sensations organisées*, Macula 3-4) analyse de nombreux exemples de ces séquences colorées : p. 87-90. Mais il montre aussi comment ce système de la modulation a pu coexister avec d'autres systèmes, par rapport à un même motif : par exemple, pour le « *Paysan assis* », la version aquarelle procède par séquence et gradation (bleu-jaune-rose), tandis que la version huile procède par lumière et ton local ; ou bien les deux portraits d'une dame en jaquette, dont l'un « est modelé dans la masse par ombre et lumière », tandis que l'autre maintient les clairs-obscur, mais rend les volumes par la séquence rose-jaune-émeraude-bleu cobalt. Cf. p. 88 et p. 93, avec les reproductions.

ordonnés de proche en proche sur la surface plate forme une progression et une régression autour d'un point culminant de vision rapprochée. Ce n'est donc pas du tout de la même façon que la couleur est conquise dans la lumière, ou la lumière, atteinte dans la couleur (« c'est par l'opposition des tons chauds et froids que les couleurs dont dispose le peintre, sans qualité lumineuse absolue en elles-mêmes, arrivent à représenter la lumière et l'ombre... »¹²⁶).

N'est-ce pas déjà la grande différence entre Newton et Goethe du point de vue d'une théorie des couleurs ? On ne pourra parler d'espace optique que quand l'œil effectue une fonction elle-même optique, en raison de rapports de valeur prévalants ou même exclusifs. Au contraire, quand les rapports de tonalité tendent à éliminer les rapports de valeur, comme déjà chez Turner, chez Monet ou Cézanne, on parlera d'un espace haptique, et d'une fonction haptique de l'œil, où la planitude de la surface n'engendre les volumes que par les couleurs différentes qui y sont disposées. N'y a-t-il pas deux gris très différents, le gris optique du blanc-noir, et le gris haptique du vert-rouge ? Ce n'est plus un espace manuel qui s'oppose à l'espace optique de la vue, et ce n'est pas davantage un espace tactile qui se connecte à l'optique. Maintenant, c'est dans la vue même, un espace haptique qui rivalise avec l'espace optique. Celui-ci se définissait par l'opposition du clair et du foncé, de la lumière et de l'ombre ; mais celui-là, par l'opposition relative du chaud et du froid, et par le mouvement excentrique ou concentrique, d'expansion ou de contraction correspondant (tandis que le clair et le foncé témoignent plutôt d'une « aspiration » au mouvement)¹²⁷. Il en découle encore d'autres oppositions : si différent qu'il soit

126. Rivière et Schnerb, in *Conversations avec Cézanne*, p. 88 (et p. 202 : « une succession de teintes allant du chaud au froid », « une gamme de tons très haute... »). Si nous revenons à l'art byzantin, le fait qu'il combine une modulation des couleurs avec une rythmique des valeurs implique que son espace n'est pas uniquement optique ; malgré Riegl, le « colorisme » nous semble irréductiblement haptique.

127. Le noir et le blanc, le foncé et le clair, présentent un mouvement de contraction ou d'expansion analogue à celui du froid et du chaud. Mais même Kandinsky, dans les pages où il oscille entre un primat des tons ou des valeurs, ne reconnaît aux valeurs clair-foncé qu'un « mouvement statique et figé » (*Du Spirituel dans l'art*, éd. de Beaune, p. 61-63).

d'un moule tactile externe, le modelé optique en clair-obscur agit encore comme un moule devenu intérieur, où la lumière pénètre inégalement la masse. Il y a même un intimisme lié à l'optique, qui est justement ce que les coloristes supportent mal dans le clair-obscur, l'idée d'un « foyer » ou même d'un « coin de feu », serait-il étendu au monde. Si bien que la peinture de lumière ou de valeur a beau rompre avec la figuration qui résultait d'un espace tactile-optique, elle conserve encore un rapport menaçant avec une narration éventuelle (on figure ce qu'on croit pouvoir toucher, mais on raconte ce qu'on voit, ce qui semble se passer dans la lumière ou ce qu'on suppose se passer dans l'ombre). Et la façon dont le luminisme échappe à ce danger de récit, c'est en se réfugiant dans un pur code du noir et du blanc qui élève à l'abstraction l'espace intérieur. Tandis que le colorisme est le langage analogique de la peinture : s'il y a encore moulage par la couleur, ce n'est plus un moule même intérieur, mais un moule temporel, variable et continu, auquel seul convient le nom de *modulation* à strictement parler¹²⁸. Il n'y a pas plus de dedans que de dehors, mais seulement une spatialisation continuée, l'énergie spatialisante de la couleur. Si bien que, tout en évitant l'abstraction, le colorisme conjure à la fois la figuration et le récit, pour se rapprocher infiniment d'un « fait » pictural à l'état pur, où il n'y a plus rien à raconter. Ce fait, c'est la constitution ou la reconstitution d'une fonction haptique de la vue. On dirait qu'une nouvelle Égypte se dresse, uniquement faite de couleur, par la couleur, une Égypte de l'accident, l'accident devenu lui-même durable.

128. C'est Buffon qui, par rapport à des problèmes de reproduction du vivant, a proposé la notion de moule intérieur, en soulignant le caractère paradoxal de cette notion, puisque le moule est ici censé « pénétrer la masse » (*Histoire naturelle des animaux*, Œuvres complètes, III, p. 450). Et chez Buffon lui-même, ce moule intérieur est en rapport avec la conception newtonienne de la lumière. Sur la différence technologique entre moulage et modulation, on se reportera aux analyses récentes de Simondon : dans la modulation « il n'y a jamais arrêt pour démoulage, parce que la circulation du support d'énergie équivaut à un démoulage permanent : un modulateur est un moule temporel continu... Mouler est moduler de manière définitive, moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable » (*L'individu et sa genèse physico-biologique*, Presses Universitaires de France, p. 41-42).

15

La traversée de Bacon

La manière dont un grand peintre pour son compte récapitule l'histoire de la peinture n'est jamais de l'éclectisme. Elle ne correspond pas directement à des périodes de ce peintre, bien que les périodes aient un rapport indirect avec elle. Elle ne correspond même pas à des aspects séparables dans un tableau. Ce serait plutôt comme un espace parcouru dans l'unité d'un même geste simple. La récapitulation historique consiste en points d'arrêt et passages qui prélèvent ou recréent une séquence libre.

On dirait que Bacon est d'abord un Égyptien. C'est son premier point d'arrêt. Un tableau de Bacon a d'abord une présentation égyptienne : la forme et le fond, rapportés l'un à l'autre par le contour, sont sur le même plan de vision proche haptique. – Mais voilà déjà qu'une différence importante s'insinue dans le monde égyptien, comme une première catastrophe : la forme tombe, inséparable d'une chute. La forme n'est plus essence, elle est devenue accident, l'homme est un accident. L'accident introduit un entre-deux plans, où se fait la chute. C'est comme si le fond reculait un peu dans un arrière-plan, et que la forme bondissait un peu en avant, sur un avant-plan. Toutefois cette différence qualitative n'est pas quantitativement grande : ce n'est pas une perspective, c'est une profondeur « maigre » qui sépare l'arrière et l'avant-plan.

C'est pourtant suffisant pour que la belle unité du monde haptique semble brisée deux fois. Le contour cesse d'être la limite commune de la forme et du fond sur le même plan (le rond, la piste). Il devient le cube, ou ses analogues ; et surtout il devient dans le cube le

contour organique de la forme, le moule. C'est donc la naissance du monde tactile-optique : en avant-plan, la forme est vue comme tangible, et doit sa clarté à cette tangibilité (la figuration en découle, comme une conséquence). Cette représentation affecte aussi le fond pour autant que, à l'arrière-plan, il s'enroule autour de la forme, par une connexion elle-même tactile. Mais de l'autre côté, le fond d'arrière-plan attire la forme. Et là, c'est un monde optique pur qui tend à se dégager, en même temps que la forme perd son caractère tactile. Tantôt c'est la lumière qui donne à la forme une clarté seulement optique et aérienne, désagrégeante, tantôt au contraire, c'est l'ombre « malerisch », c'est l'obscurcissement de la couleur, qui entraîne et dissout la forme, la coupant de toutes ses connexions tactiles. Le danger n'est plus exactement celui de la figuration, mais celui de la narration (qu'est-ce qui se passe ? qu'est-ce qui va se passer, ou qu'est-ce qui s'est passé ?).

Figuration et narration ne sont que des effets, mais d'autant plus envahissants dans le tableau. C'est eux qu'il faut conjurer. Mais c'est aussi bien le monde tactile-optique, et le monde optique pur, qui ne sont pas des points d'arrêt pour Bacon. Au contraire il les traverse, il les précipite ou les brouille. Le diagramme manuel fait irruption comme une zone de brouillage, de nettoyage, qui doit défaire à la fois les coordonnées optiques et les connexions tactiles. Pourtant, on pourrait croire que le diagramme reste essentiellement optique, soit qu'il tende vers le blanc, soit à plus forte raison quand il tend vers le noir et joue des ombres ou des foncés, comme dans la période malerisch. Mais Bacon ne cesse pas de dénoncer dans le clair-obscur un « intimisme » fâcheux, une « atmosphère coin de feu », tandis que la peinture qu'il souhaite doit soustraire l'image « à l'intérieur et au foyer » ; et s'il renonce au traitement malerisch, c'est en raison de l'ambiguïté de cette association¹²⁹. Car, même foncé ou tendant vers le noir, le diagramme ne constitue pas une zone relative d'indistinction encore optique, mais une zone absolue d'indiscernabilité ou d'indétermination objective, qui oppose et impose à la vue une puissance manuelle comme puissance étrangère. Le diagramme n'est jamais effet optique, mais puissance

manuelle déchaînée. C'est une zone frénétique où la main n'est plus guidée par l'œil et s'impose à la vue comme une autre volonté, qui se présente aussi bien comme hasard, accident, automatisme, involontaire. C'est une catastrophe, et une catastrophe beaucoup plus profonde que la précédente. Le monde optique, et tactile-optique, est balayé, nettoyé. S'il y a encore œil, c'est « l'œil » d'un cyclone, à la Turner, plus souvent de tendance claire que foncée, et qui désigne un repos ou un arrêt toujours lié à la plus grande agitation de matière. Et en effet, le diagramme est bien un point d'arrêt ou de repos dans les tableaux de Bacon, mais un arrêt plus proche du vert et du rouge que du noir et du blanc, c'est-à-dire un repos cerné par la plus grande agitation, ou qui cerne au contraire la vie la plus agitée.

Dire que le diagramme est à son tour un point d'arrêt dans le tableau, ce n'est pas dire qu'il achève ou constitue le tableau, bien au contraire. C'est un relais. Nous avons vu en ce sens que le diagramme devait rester localisé, au lieu de gagner tout le tableau à la manière expressionniste, et que quelque chose devait *sortir* du diagramme. Et même dans la période malerisch, le diagramme ne gagne tout qu'en apparence : il reste en fait localisé, non plus en surface, mais en profondeur. En effet, quand le rideau strie la surface entière, il semble passer devant la Figure, mais, si l'on va jusqu'au pied, on s'aperçoit qu'en fait il tombe entre les deux plans, dans l'entre-deux des plans : il occupe ou remplit la profondeur maigre, et reste localisé en ce sens. Le diagramme a donc toujours des effets qui le débordent. Puissance manuelle déchaînée, le diagramme défait le monde optique, mais en même temps doit être réinjecté dans l'ensemble visuel où il induit un monde proprement haptique, et une fonction haptique de l'œil. C'est la couleur, ce sont les rapports de la couleur qui constituent un monde et un sens haptiques, en fonction du chaud et du froid, de l'expansion et de la contraction. Et certes la couleur qui modèle la Figure et qui s'étale sur les aplats ne dépend pas du diagramme, mais elle passe par lui, et elle en sort. Le diagramme agit comme modulateur, et comme lieu commun des chauds et des froids, des expansions et contractions. Dans tout le tableau, le sens haptique de la couleur aura été rendu possible par le diagramme et son intrusion manuelle.

129. E. II, p. 99.

La lumière, c'est le temps, mais l'espace, c'est la couleur. On appelle coloristes les peintres qui tendent à substituer aux rapports de valeur des rapports de tonalité, et à « rendre » non seulement la forme, mais l'ombre et la lumière, et le temps, par ces purs rapports de la couleur. Certes, il ne s'agit pas d'une solution meilleure, mais d'une tendance qui traverse la peinture en y laissant des chefs-d'œuvre caractéristiques, distincts de ceux qui caractérisent d'autres tendances. Les coloristes pourront très bien utiliser le noir et le blanc, les clairs et les foncés ; mais précisément ils traitent le clair et le foncé, le blanc et le noir, comme des couleurs, et mettent entre eux des rapports de tonalité¹³⁰. Le « colorisme », ce ne sont pas seulement des couleurs qui entrent en rapport (comme dans toute peinture digne de ce nom), c'est la couleur qui est découverte comme le rapport variable, le rapport différentiel dont tout le reste dépend. La formule des coloristes est : si vous portez la couleur jusqu'à ses purs rapports internes (chaud-froid, expansion-contraction), alors vous avez tout. Si la couleur est parfaite, c'est-à-dire les rapports de la couleur développés pour eux-mêmes, vous avez tout, la forme et le fond, la lumière et l'ombre, le clair et le foncé. La *clarté* n'est plus celle de la forme tangible, ni de la lumière optique, mais l'éclat incomparable qui résulte des couleurs complémentaires¹³¹. Le colorisme prétend dégager un sens particulier de la vue : une vue haptique de la couleur-espace, par différence avec la vue optique de la lumière-temps. Contre la conception newtonienne de la couleur optique, c'est Goethe qui a dégagé les premiers principes d'une telle vision haptique. Et les règles pratiques du colorisme : l'abandon du ton local, la juxtaposition de touches non fondues, l'aspiration de chaque couleur à la totalité par appel de la complémentaire, la traversée des couleurs avec leurs intermédiaires ou

130. Van Gogh, *Correspondance complète*, éd. Gallimard-Grasset, III, p. 97 : « Suffit que le noir et le blanc sont des couleurs, aussi, car dans bien des cas elles peuvent être considérées comme couleurs... » (lettre à Bernard, juin 1888).

131. Van Gogh, lettre à Théo, II, p. 420 : « Si les couleurs complémentaires sont prises à égalité de valeur... leur juxtaposition les élèvera l'une et l'autre à une intensité si violente que les yeux humains pourront à peine en supporter la vue. » Un des intérêts principaux de la correspondance de Van Gogh, c'est que Van Gogh fait une sorte d'expérience initiatique de la couleur, après une longue traversée du clair-obscur, du noir et du blanc.

transitions, la proscription des mélanges sauf pour obtenir un ton « rompu », la juxtaposition de deux complémentaires ou de deux semblables dont l'une est rompue et l'autre pure, la production de la lumière et même du temps par l'activité illimitée de la couleur, la clarté par la couleur...¹³² La peinture fait souvent ses chefs-d'œuvre en combinant ses propres tendances, linéaire-tactile, luminaire coloriste, mais aussi en les différenciant, en les opposant. Tout est visuel dans la peinture, mais la vue a au moins deux sens. Le colorisme, avec ses moyens propres, prétend seulement redonner à la vue ce sens haptique qu'elle avait dû abandonner depuis que les plans de la vieille Égypte s'étaient séparés, écartés. Le vocabulaire du colorisme, non seulement froid et chaud, mais « touche », « vif », « saisir sur le vif », « tirer au clair », etc. témoigne pour ce sens haptique de l'œil (comme dit Van Gogh, une vision telle que « tout le monde qui a des yeux puisse y voir clair »).

La modulation par touches distinctes pures et suivant l'ordre du spectre, c'était l'invention proprement cézannienne pour atteindre au sens haptique de la couleur. Mais outre le danger de reconstituer

132. Cf. Rivière et Schnerb, in *Conversations avec Cézanne*, éd. Macula, p. 89 : « Toute la manière de Cézanne est déterminée par cette conception chromatique du modelé... S'il évitait de fondre deux tons par un facile jeu de brosse, c'est parce qu'il concevait le modelé comme une succession de teintes allant du chaud au froid, que tout l'intérêt était pour lui de déterminer chacune de ces teintes et que remplacer l'une d'elles par le mélange de deux teintes voisines lui eût semblé sans art... Le modelé par la couleur, qui était son langage en somme, oblige à employer une gamme de tons très haute, afin de pouvoir observer les oppositions jusque dans la demi-teinte, afin d'éviter les lumières blanches et les ombres noires... » Dans la lettre précédente à Théo, Van Gogh présente les principes du colorisme, qu'il fait remonter à Delacroix plutôt qu'aux impressionnistes (il voit en Delacroix l'opposé, mais aussi l'analogue de Rembrandt : ce que Rembrandt est à la lumière, Delacroix l'est à la couleur). Et à côté des tons purs définis par les couleurs primaires et les complémentaires, Van Gogh présente les *tons rompus* : « si l'on mêle deux complémentaires à proportions inégales, elles ne se détruisent que partiellement, et il aura un ton rompu qui sera une variété de gris. Cela étant, de nouveaux contrastes pourront naître de la juxtaposition de deux complémentaires, dont l'une est pure et l'autre rompue... Enfin si deux semblables sont juxtaposées, l'une à l'état pur, l'autre rompue, par exemple du bleu pur avec du bleu gris, il en résultera un autre genre de contraste qui sera tempéré par l'analogie... Pour exalter et harmoniser ses couleurs, (Delacroix) emploie tout ensemble le contraste des complémentaires et la concordance des analogues, en d'autres termes *la répétition d'un ton vif par le même ton rompu* » (II, p. 420).

un code, la modulation devait tenir compte de *deux exigences* : l'exigence d'une homogénéité du fond, et d'une armature aérienne, perpendiculaire à la progression chromatique ; l'exigence d'une forme singulière ou spécifique, que la taille des taches semblait mettre en question¹³³. C'est pourquoi le colorisme allait se trouver devant ce double problème, s'élever à de grands pans de couleur homogène, aplats qui feraient armature, et en même temps inventer des formes en variation, singulières, déconcertantes, inconnues, qui soient vraiment le volume d'un corps. Georges Duthuit, malgré ses réserves, a profondément montré cette complémentarité de la « vision unitive » et de la perception singularisée, telles qu'elles apparaissent chez Gauguin ou Van Gogh¹³⁴. Aplat vif et Figure cernée, « cloisonnée », relancent un art japonais, ou bien byzantin, ou même primitif : *la belle Angèle*... On dira que, en éclatant dans ces deux directions, c'est la modulation qui se perd, la couleur perd toute sa modulation. D'où la sévérité des jugements de Cézanne sur Gauguin ; mais ce n'est vrai que lorsque le fond et la forme, l'aplat et la Figure n'arrivent pas à communiquer, comme si la singularité du corps se détachait sur une aire plate uniforme, indifférente, abstraite¹³⁵. En fait, nous croyons que la modulation, strictement inséparable du colorisme, trouve un sens et une fonction tout à fait nouveaux, distincts de la modulation cézannienne. On cherche à conjurer toute possibilité de codification, comme le dit Van Gogh quand il se vante d'être « coloriste arbitraire »¹³⁶. D'une part, si uniforme soit-il, *le ton vif* des aplats saisit la couleur comme

133. Cf. l'analyse de Gowing, in *Macula* 3-4.

134. Georges Duthuit, *Le feu des signes*, éd. Skira, p. 189 : « la peinture, en ramenant la dispersion des teintes appelées à se reconstituer dans notre vision à de larges plans colorés qui leur permettent de circuler plus librement, tend en effet à se dégager de l'impressionnisme. L'image, toujours neuve, se crée bien plus qu'elle ne se recompose dans notre vision : la forme pourra d'autant mieux en assurer sa vigueur imprévue, la ligne, sa netteté essentielle... ».

135. Cézanne reprochait à Gauguin de lui avoir volé sa « petite sensation », tout en méconnaissant le problème du « passage des tons ». De même on a souvent reproché à Van Gogh l'inertie du fond dans certaines toiles (cf. un texte très intéressant de Jean Paris, *Miroirs Sommeil Soleil Espaces*, éd. Galilée, p. 135-136).

136. Lettre à Théo, p. 165 : « pour finir (le tableau), je vais maintenant être coloriste arbitraire ».

passage ou tendance, avec des différences très fines de saturation plutôt que de valeur (par exemple la manière dont le jaune ou le bleu tendent à s'élever vers le rouge ; et même s'il y a parfaite homogénéité, il y a « passage identique » ou virtuel). D'autre part le volume du corps sera rendu par un ou des *tons rompus*, qui forment un autre type de passage où la couleur semble cuire et sortir du feu. En mélangeant des complémentaires en proportion critique, le ton rompu soumet la couleur à une chaleur ou une cuisson qui rivalisent avec la céramique. Un des facteurs Roulin de Van Gogh déploie en aplat un bleu qui va au blanc, tandis que la chair du visage est traitée par tons rompus, « jaunes, verts, violacés, roses, rouges »¹³⁷. (Quant à la possibilité que la chair ou le corps soit traité par un seul ton rompu, ce serait peut-être une des inventions de Gauguin, révélation de la Martinique et de Tahiti.) Le problème de la modulation, c'est donc celui du passage de la couleur vive en aplat, du passage des tons rompus, et du rapport non-indifférent de ces deux passages ou mouvements colorés. On reproche à Cézanne d'avoir manqué l'armature autant que la chair. Ce n'est pas du tout la modulation cézannienne qui est méconnue, c'est une autre modulation que le colorisme découvre. Il s'ensuit un changement dans la hiérarchie de Cézanne : tandis que la modulation chez lui convenait particulièrement aux paysages et aux natures mortes, le primat passe maintenant au portrait de ce nouveau point de vue, le peintre redevient portraitiste¹³⁸. C'est que la chair appelle les tons rompus, et le portrait est apte à faire résonner les tons rompus et le ton vif,

137. Van Gogh, lettre à Bernard, début août 1888, III, p. 159 (et p. 165 : « au lieu de peindre le mur banal du mesquin appartement, je peins l'infini, je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense... ») Et Gauguin, lettre à Shuf-fenecker, 8 oct. 1888 : « j'ai fait un portrait de moi pour Vincent... La couleur est une couleur loin de la nature ; figurez-vous un vague souvenir de la poterie tordue par le grand feu. Tous les rouges, les violets, rayés par les éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, siège des luttes de la pensée du peintre. Le tout sur un fond chrome parsemé de bouquets enfantins. Chambre de jeune fille pure » (Gauguin, *Lettres*, éd. Grasset, p. 140). La « *belle Angèle* » de Gauguin présente une formule qui sera celle de Bacon : l'aplat, la Figure-tête cernée d'un rond, et même l'objet-témoin...

138. Van Gogh, lettre à sa sœur, 1890 (III, p. 468) : « ce qui me passionne le plus, beaucoup, beaucoup davantage que tout le reste dans mon métier, c'est le portrait, le portrait moderne. Je le cherche par la couleur... ».

comme le corps volumineux de la tête et le fond uniforme de l'aplat. Le « portrait moderne », ce serait couleur et tons rompus, par différence avec l'ancien portrait, lumière et tons fondus.

Bacon est un des plus grands coloristes depuis Van Gogh et Gauguin. L'appel lancinant au « clair » comme propriété de la couleur, dans les Entretiens, vaut pour un manifeste. Chez lui, les tons rompus donnent le corps de la Figure, et les tons vifs ou purs l'armature de l'aplat. Lait de chaux et acier poli, dit Bacon¹³⁹. Tout le problème de la modulation est dans le rapport des deux, entre cette matière de chair et ces grands pans uniformes. La couleur n'existe pas comme fondue, mais sur ces deux modes de la clarté : *les plages de couleur vive, les coulées de tons rompus*. Plages et coulées, celles-ci donnent le corps ou la Figure, celles-là l'armature ou l'aplat. Si bien que le temps lui-même semble résulter deux fois de la couleur : comme temps qui passe, dans la variation chromatique des tons rompus qui composent la chair ; comme éternité du temps, c'est-à-dire encore éternité du passage en lui-même, dans la monochromie de l'aplat. Et sans doute ce traitement de la couleur à son tour a ses dangers propres, son éventuelle catastrophe sans laquelle il n'y aurait pas de peinture. Il y a un premier danger, nous l'avons vu, si le fond reste indifférent, inerte, d'une vivacité abstraite et figée ; mais un autre danger encore, si la Figure laisse ses tons rompus se brouiller, se fondre, échapper à la clarté pour tomber dans une grisaille¹⁴⁰. Cette ambiguïté dont Gauguin avait tant souffert, on la retrouve dans la période *malerisch* de Bacon : les tons rompus ne semblent plus former qu'un mélange ou un fondu qui viennent obscurcir tout le tableau. Mais en fait, ce n'était pas du tout cela ; le sombre rideau tombe, mais pour remplir la profondeur maigre qui entre-sépare les deux plans, l'avant-plan de la Figure et l'arrière-plan de l'aplat, et donc pour induire le rapport harmonieux

139. E. II, p. 85.

140. Suivant la critique de Huysmans, il y a chez Gauguin, surtout au début, des « couleurs teigneuses et sourdes » dont il a du mal à s'échapper. Bacon se heurte au même problème dans la période *malerisch*. Quant à l'autre danger, du fond inerte, Bacon l'affronte aussi ; c'est même pourquoi il renonce le plus souvent à l'acrylique. L'huile a une vie propre, tandis qu'on sait d'avance comment la peinture acrylique se comportera : cf. E. II, p. 53.

des deux qui gardent en principe leur clarté de part et d'autre. Reste que la période *malerisch* frôlait le danger, au moins par l'effet optique qu'elle réintroduisait. C'est pourquoi Bacon sortira de cette période, et, d'une manière qui rappelle encore Gauguin (n'est-ce pas lui qui inventait ce nouveau type de profondeur ?), il laissera la profondeur maigre valoir pour elle-même, et induire toutes les possibilités de rapport entre les deux plans dans l'espace haptique ainsi constitué.

Note sur la couleur

Nous avons vu que les trois éléments fondamentaux de la peinture de Bacon, c'étaient l'armature ou la structure, la Figure, le contour. Et sans doute des traits, rectilignes ou curvilignes, marquent déjà un contour propre à l'armature, et propre à la Figure, semblant réintroduire une sorte de moule tactile (on le reprochait déjà à Gauguin et à Van Gogh). Mais d'une part, ces lignes ne font qu'entériner des modalités différentes de la couleur ; d'autre part, il y a un troisième contour, qui n'est plus celui de l'armature ni de la Figure, mais qui s'élève à l'état d'élément autonome, surface ou volume autant que ligne : c'est le rond, la piste, la flaque ou le socle, le lit, le matelas, le fauteuil, marquant cette fois la limite commune de la Figure et de l'armature sur un plan rapproché supposé le même ou presque. C'est donc bien trois éléments distincts. Or *tous les trois convergent vers la couleur, dans la couleur*. Et c'est la modulation, c'est-à-dire les rapports de la couleur, qui expliquent à la fois l'unité de l'ensemble, la répartition de chaque élément, et la manière dont chacun agit dans les autres.

Soit un exemple analysé par Marc Le Bot : la « *Figure au lavabo* », de 1976, « est comme une épave charriée par un fleuve [26] de couleur ocre, avec des remous circulaires et un récif rouge, dont le double effet spatial est sans doute de resserrer localement et de nouer un moment l'expansion illimitée de la couleur, de telle sorte qu'elle en soit relancée et accélérée. L'espace des tableaux de Francis Bacon est ainsi traversé par de larges coulées de couleurs. Si l'espace y est comparable à une masse homogène et fluide dans sa

monochromie, mais rompue par des brisants, le régime des signes ne peut y relever d'une géométrie de la mesure stable. Il relève, dans ce tableau, d'une dynamique qui fait glisser le regard de l'ocre clair au rouge. C'est pourquoi peut s'y inscrire une flèche de direction... »¹⁴¹. On voit bien la répartition : il y a la grande *plage* ocre monochrome comme fond, et qui donne l'armature. Il y a le contour comme puissance autonome (le récif) : c'est le pourpre du sommier ou coussin sur lequel la Figure se tient, pourpre associé au noir de la pastille et contrasté avec le blanc du journal froissé. Il y a enfin la Figure, comme une *coulée* de tons rompus, ocres, rouges et bleus. Mais il y a encore d'autres éléments : d'abord la persienne noire qui semble couper l'aplat ocre ; et puis le lavabo, lui-même d'un bleuté rompu ; et le long tuyau incurvé, blanc marqué de taches manuelles ocres, qui entoure le sommier, la Figure et le lavabo, et qui recoupe aussi l'aplat. On voit la fonction de ces éléments secondaires et pourtant indispensables. Le lavabo est comme un second contour autonome, qui est pour la tête de la Figure, tout comme le premier était pour le pied. Et le tuyau lui-même est un troisième contour autonome, dont la branche supérieure divise en deux l'aplat. Quant à la persienne, son rôle est d'autant plus important que, suivant le procédé cher à Bacon, elle tombe entre l'aplat et la Figure, de manière à combler la profondeur maigre qui les séparait, et à rapporter l'ensemble sur un seul et même plan. C'est une riche communication de couleurs : les tons rompus de la Figure reprennent le ton pur de l'aplat, mais aussi le ton pur du coussin rouge, et y ajoutent des bleutés qui résonnent avec celui du lavabo, bleu rompu qui contraste avec le pur rouge.

D'où une première question : quel est le mode de la plage ou de l'aplat, quelle est la modalité de la couleur dans l'aplat, et comment l'aplat fait-il armature ou structure ? Si l'on prend l'exemple particulièrement significatif des triptyques, on voit s'étendre de grands aplats monochromes et vifs, orangés, rouges, ocre, jaunes d'or, verts, violets, roses. Or si, au début, la modulation pouvait encore être obtenue par des différences de valeur (comme dans « *Trois études de Figures au pied d'une crucifixion* » de 1944), il apparaît

141. Marc Le Bot, *Espaces*, in *L'Arc* n° 73, *Francis Bacon*.

vite qu'elle doit seulement consister en variations internes d'intensité ou de saturation, et que ces variations changent elles-mêmes d'après les rapports de voisinage de telle ou telle zone de l'aplat. Ces rapports de voisinage sont déterminés de plusieurs façons : *tantôt* l'aplat lui-même a des sections franches d'une autre intensité ou même d'une autre couleur. Il est vrai que ce procédé est rarement dans les triptyques, mais il se présente souvent dans des tableaux simples, comme dans « *Peinture* » de 1946, ou « *Pape n° 2* » de 1960 (sections violettes pour l'aplat vert). *Tantôt*, d'après un procédé fréquent dans les triptyques, l'aplat se trouve limité et comme contenu, ramené sur soi, par un grand contour curviligne qui occupe au moins la moitié inférieure du tableau, et qui constitue un plan horizontal opérant sa jonction avec l'aplat vertical dans la profondeur maigre ; et ce grand contour, précisément parce qu'il n'est lui-même que la limite extérieure d'autres contours plus serrés, appartient encore à l'aplat d'une certaine manière. Ainsi, dans « *Trois études pour une crucifixion* » de 1962, on voit le grand contour orange tenir en respect l'aplat rouge ; dans « *Deux Figures couchées sur un lit avec témoins* », l'aplat violet est contenu par le grand contour rouge. *Tantôt* encore, l'aplat est seulement interrompu par une mince barre blanche, qui le traverse tout entier, comme sur les trois faces du très beau triptyque rose de 1970 ; et c'est aussi le cas, partiellement, de l'Homme au lavabo dont l'aplat ocre est traversé par une barre blanche comme dépendance du contour. *Tantôt* enfin, il arrive assez souvent que l'aplat comporte une bande ou un ruban d'une autre couleur : c'est le cas du panneau droit de 1962, qui présente un ruban vert vertical, mais aussi de la première corrida où l'aplat orange est souligné d'un ruban violet (remplacé par la barre blanche dans la seconde corrida), et des deux panneaux extérieurs d'un triptyque de 1974, où un ruban bleu traverse horizontalement l'aplat vert.

La situation picturale la plus pure, sans doute, apparaît lorsque l'aplat n'est ni sectionné, ni limité, ni même interrompu, mais couvre l'ensemble du tableau, et soit enserre un contour moyen (par exemple le lit vert enserré par l'aplat orange dans les « *Études du corps humain* » de 1970), soit même cerne de toutes parts un petit contour (au centre du triptyque de 1970) : en effet, c'est dans ces

[4, 45]

[56]

[5]

[3]

[10]

[50]

[2]

[3]

conditions que le tableau devient vraiment aérien, et atteint à un maximum de lumière comme à l'éternité d'un temps monochrome, « Chromochronie ». Mais le cas du ruban qui traverse l'aplat n'en est pas moins intéressant et important, car il manifeste directement la façon dont un champ coloré homogène présente de subtiles variations internes en fonction d'un voisinage (la même structure champ-bande se retrouve chez certains expressionnistes abstraits comme Newman) ; il en découle pour l'aplat lui-même une sorte de perception temporelle ou successive. Et c'est une règle générale, même pour les autres cas, quand le voisinage est assuré par la ligne d'un grand contour, d'un moyen ou d'un petit contour : le triptyque sera d'autant plus aérien que le contour sera petit ou localisé, comme [7] dans l'œuvre de 1970 où le rond bleu et les agrès ocre semblent suspendus dans un ciel, mais, même alors, l'aplat fait l'objet d'une perception temporelle qui s'élève jusqu'à l'éternité d'une forme du temps. Voilà donc en quel sens l'aplat uniforme, c'est-à-dire la couleur, fait structure ou armature : il comporte intrinsèquement une ou des zones de voisinage, qui font qu'une espèce de contour (le plus grand) ou un aspect du contour lui appartiennent. L'armature peut alors consister dans la connexion de l'aplat avec le plan horizontal défini par un grand contour, ce qui implique une présence active de la profondeur maigre. Mais elle peut aussi bien consister dans un système d'agrès linéaires qui suspendent la Figure dans l'aplat, toute profondeur niée (1970). Ou enfin, elle peut consister dans l'action d'une section très particulière de l'aplat que nous n'avons pas encore considérée : en effet, il arrive que l'aplat com- [45] porte une section noire, tantôt bien localisée (« Pape n° 2 » 1960, [56] « Trois études pour une crucifixion » 1962, « Portrait de George [31, 70] Dyer regardant fixement dans un miroir » 1967, « Triptyque » 1972, [64] « Homme descendant l'escalier » 1972), tantôt même débordante [6] (« Triptyque » 1973), tantôt totale ou constituant tout l'aplat (« Trois [24] études d'après le corps humain » 1967). Or la section noire n'agit pas à la manière des autres sections éventuelles : elle prend sur soi le rôle qui était dévolu au rideau ou au fondu dans la période malerisch, elle fait que l'aplat se projette en avant, elle n'affirme plus ni ne nie la profondeur maigre, elle la remplit adéquatement. On le voit particulièrement dans le portrait de George Dyer. Dans

un seul cas, « Crucifixion » de 1965, la section noire est au contraire [7] en retrait de l'aplat, ce qui montre que Bacon n'a pas atteint d'un coup à cette formule nouvelle du noir.

Si nous passons à l'autre terme, la Figure, nous nous trouvons maintenant devant les coulées de couleur, sous forme de tons rompus. Ou plutôt les tons rompus constituent la chair de la Figure. À ce titre ils s'opposent de trois manières aux plages monochromes : le ton rompu s'oppose au ton éventuellement le même, mais vif, pur ou entier ; empâté il s'oppose à l'aplat ; enfin il est polychrome (sauf dans le cas remarquable d'un « Triptyque » de 1974, où la chair est [78] traitée d'une seul ton rompu vert, qui résonne avec le vert pur d'un ruban). Quand la coulée de couleurs est polychrome, nous voyons que le bleu et le rouge y dominent souvent, qui sont précisément les tons dominants de la viande. Pourtant ce n'est pas seulement dans la viande, c'est plus encore dans les corps et les têtes des portraits : ainsi le grand dos d'homme de 1970, ou le portrait de Miss Belcher, [47, 51] 1959, avec son rouge et son bleuté sur aplat vert. Et surtout, c'est dans les portraits de tête que la coulée perd l'aspect trop facilement tragique et figuratif qu'elle avait encore dans la viande des Crucifixions, pour prendre une série de valeurs dynamiques figurales. [71, 72] Aussi beaucoup de portraits de tête joignent-ils à la dominante [74, 75] bleue-rouge d'autres dominantes, notamment ocre. En tout cas, c'est l'affinité du corps ou de la chair avec la viande qui explique le traitement de la Figure par tons rompus. Les autres éléments de la Figure, vêtements et ombres, reçoivent en effet un traitement différent : le vêtement froissé peut conserver des valeurs de clair et de foncé, d'ombre et de lumière ; mais l'ombre elle-même en revanche, l'ombre de la Figure, sera traitée en ton pur et vif (ainsi la belle ombre bleue du « Triptyque » 1970). Donc, pour autant que la riche [1] coulée de tons rompus modèle le corps de la Figure, on voit que la couleur accède à un régime tout autre que précédemment. En premier lieu, la coulée trace les variations millimétriques du corps [47] comme contenu du temps, tandis que les plages ou aplats monochromes s'élevaient à une sorte d'éternité comme forme du temps. En second lieu et surtout, la couleur-structure fait place à la couleur-force : car chaque dominante, chaque ton rompu indique l'exercice immédiat d'une force sur la zone correspondante du corps ou

de la tête, il rend immédiatement visible une force. Enfin, la variation interne de l'aplat se définissait en fonction d'une zone de voisinage obtenue, nous l'avons vu, de diverses manières (par exemple voisinage d'un ruban). Mais c'est avec le diagramme, comme point d'application ou lieu agité de toutes les forces, que la couleur de couleurs est en rapport de voisinage. Et ce voisinage peut certes être spatial, comme dans le cas où le diagramme a lieu dans le corps ou dans la tête, mais il peut aussi être topologique et se faire à distance, dans les cas où le diagramme est situé ailleurs ou a essaimé ailleurs (ainsi pour le « *Portrait d'Isabel Rawsthorne debout dans une rue de Soho* » 1967).

[42]

Reste le contour. Nous savons son pouvoir de se multiplier, puisqu'il peut y avoir un grand contour (par exemple un tapis) qui cerne un moyen contour (une chaise) qui cerne lui-même un petit contour (un rond). Ou bien les trois contours de l'« *Homme au lavabo* ». On dirait que, dans tous ces cas, la couleur retrouve sa vieille fonction tactile-optique, et se subordonne à la ligne fermée. Notamment les grands contours présentent une ligne curviligne ou angulaire qui doit marquer la façon dont un plan horizontal se dégage du plan vertical dans le minimum de profondeur. La couleur pourtant n'est qu'en apparence subordonnée à la ligne. Justement parce que le contour n'est pas ici celui de la Figure, mais s'effectue dans un élément autonome du tableau, cet élément se trouve déterminé par la couleur, de telle manière que la ligne en découle, et non l'inverse. C'est donc la couleur encore qui fait ligne et contour ; et par exemple beaucoup de grands contours seront traités comme des tapis (« *Homme et Enfant* » 1963, « *Trois études pour un portrait de Lucian Freud* » 1966, « *Portrait de George Dyer dans un miroir* » 1968, etc.). On dirait un régime décoratif de la couleur. Ce troisième régime se voit encore mieux dans l'existence du petit contour, où se dresse la Figure, et qui peut déployer des couleurs charmantes : par exemple dans le « *Triptyque* » 1972, l'ovale parlant mauve du panneau central, qui laisse place à droite et à gauche à une flaque rose incertaine ; ou bien dans « *Peinture* » de 1978, l'ovale orange-or qui irradie sur la porte. Dans de tels contours, on retrouve une fonction qui, dans la peinture ancienne, était dévolue aux auréoles. Pour être maintenant mise autour du pied de la Figure,

dans un usage profane, l'auréole n'en garde pas moins sa fonction de réflecteur concentré sur la Figure, de pression colorée qui assure l'équilibre de la Figure, et qui fait passer d'un régime de la couleur à un autre¹⁴².

Le colorisme (modulation) ne consiste pas seulement dans les rapports de chaud et de froid, d'expansion et de contraction qui varient d'après les couleurs considérées. Il consiste aussi dans les régimes de couleurs, les rapports entre ces régimes, les accords entre tons purs et tons rompus. Ce qu'on appelle vision haptique, c'est précisément ce sens des couleurs. Ce sens, ou cette vision, concerne d'autant plus la totalité que les trois éléments de la peinture, armature, Figure et contour, communiquent et convergent dans la couleur. La question de savoir s'il implique une sorte de « bon goût » supérieur peut être posée, comme Michael Fried le fait à propos de certains coloristes : le goût peut-il être une force créatrice potentielle et non un simple arbitre pour la mode¹⁴³ ? Bacon doit-il ce goût à son passé de décorateur ? Il semblerait que le bon goût de Bacon s'exerce souverainement dans l'armature et le régime des aplats. Mais de même que les Figures ont parfois des formes et des couleurs qui leur donnent une apparence de monstres, les contours eux-mêmes ont parfois une apparence de « mauvais goût », comme si l'ironie de Bacon s'exerçait de préférence contre la décoration. Notamment quand le grand contour est présenté comme un tapis, on peut toujours y voir un échantillon particulièrement laid. À propos de « *L'Homme et l'enfant* », Russell va jusqu'à dire : « le tapis lui-même est d'un genre hideux ; ayant aperçu une ou deux fois Bacon marchant seul dans une rue comme Tottenham Court Road, je sais avec quel regard fixe et résigné il examine ce genre de vitrines (il n'y a pas de tapis dans son appartement) »¹⁴⁴. Tou-

[79]

142. Dans *L'Espace et le regard* (éd. du Seuil, p. 69 sq.), Jean Paris fait une analyse intéressante de l'auréole, du point de vue de l'espace, de la lumière et de la couleur. Il étudie aussi les mèches comme vecteurs d'espace, dans le cas de saint Sébastien, sainte Ursule, etc. On peut considérer que, chez Bacon, les flèches purement indicatrices sont le dernier résidu de ces saintes flèches, un peu comme les cercles giratoires pour les Figures accouplées sont des résidus d'auréoles.

143. Michael Fried, *Trois peintres américains*, in « Peindre », éd. 10-18, p. 308-309.

144. Russell, p. 121.

tefois, l'apparence elle-même ne renvoie qu'à la figuration. Déjà les Figures ne semblent des monstres que du point de vue d'une figuration subsistante, mais cessent d'en être dès qu'on les considère « figuralemment », puisqu'elles révèlent alors la pose la plus naturelle en fonction de la tâche quotidienne qu'elles remplissent et des forces momentanées qu'elles affrontent. De même le tapis le plus hideux cesse de l'être quand on le saisit « figuralemment », c'est-à-dire sous la fonction qu'il exerce par rapport à la couleur : en effet, avec ses veines rouges et ses zones bleues, celui de « *L'Homme et l'enfant* » décompose horizontalement l'aplat violet vertical, et nous fait passer du ton pur de celui-ci aux tons rompus de la Figure. C'est une couleur-contour, plus proche des Nymphéas que d'un mauvais tapis. Il y a bien un goût créateur dans la couleur, dans les différents régimes de couleur qui constituent un tact proprement visuel ou un sens haptique de la vue.

17

L'œil et la main

Les deux définitions de la peinture, par la ligne et la couleur, par le trait et la tache, ne se recouvrent pas exactement, car l'une est visuelle, mais l'autre est manuelle. Pour qualifier le rapport de l'œil et de la main, et les valeurs par lesquelles ce rapport passe, il ne suffit certes pas de dire que l'œil juge et que les mains opèrent. Le rapport de la main et de l'œil est infiniment plus riche, et passe par des tensions dynamiques, des renversements logiques, des échanges et vicariances organiques (le texte célèbre de Focillon, « éloge de la main », ne nous semble pas en rendre compte). Le pinceau et le chevalet peuvent exprimer une subordination de la main en général, mais jamais un peintre ne s'est contenté du pinceau. Il faudrait distinguer plusieurs aspects dans les valeurs de la main : le digital, le tactile, le manuel propre et l'haptique. Le *digital* semble marquer le maximum de subordination de la main à l'œil : la vision s'est faite intérieure, et la main est réduite au doigt, c'est-à-dire n'intervient plus que pour choisir les unités correspondant à des formes visuelles pures. Plus la main est ainsi subordonnée, plus la vue développe un espace optique « idéal », et tend à saisir ses formes suivant un code optique. Mais cet espace optique, du moins à ses débuts, présente encore des référents manuels avec lesquels il se connecte : on appellera *tactiles* de tels référents virtuels, tels la profondeur, le contour, le modelé, etc. Cette subordination relâchée de la main à l'œil peut faire place, à son tour, à une véritable insubordination de la main : le tableau reste une réalité visuelle, mais ce qui s'impose à la vue, c'est un espace sans forme et un mouvement sans repos qu'elle a

peine à suivre, et qui défont l'optique. On appellera *manuel* le rapport ainsi renversé. Enfin on parlera d'*haptique* chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique¹⁴⁵. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux. Et sans doute, cette fonction haptique peut avoir sa plénitude directement et d'un coup, sous des formes antiques dont nous avons perdu le secret (art égyptien). Mais elle peut aussi se recréer dans l'œil « moderne » à partir de la violence et de l'insubordination manuelles.

Partons de l'espace tactile-optique, et de la figuration. Non pas que ces deux caractères soient la même chose ; la figuration ou l'apparence figurative sont plutôt comme la conséquence de cet espace. Et selon Bacon, c'est cet espace qui doit être là, d'une manière ou d'une autre : on n'a pas le choix (il sera là au moins virtuellement, ou dans la tête du peintre... et la figuration sera là, préexistante ou préfabriquée). Or c'est avec cet espace et avec ses conséquences que le « diagramme » manuel rompt en catastrophe, lui qui consiste uniquement en taches et traits insubordonnés. Et quelque chose doit *sortir* du diagramme, à vue. En gros, la loi du diagramme selon Bacon est celle-ci : on part d'une forme figurative, un diagramme intervient pour la brouiller, et il doit en sortir une forme d'une tout autre nature, nommée Figure.

- [4] Bacon cite d'abord deux cas¹⁴⁶. Dans « *Peinture* » de 1946, il voulait « faire un oiseau en train de se poser dans un champ », mais les traits tracés ont pris soudain une sorte d'indépendance, et suggéré « quelque chose de tout à fait différent », l'homme au parapluie. Et dans les portraits de têtes, le peintre cherche la ressemblance organique, mais il arrive que « le mouvement même de la peinture d'un contour à un autre » libère une ressemblance plus profonde où l'on ne peut plus discerner d'organes, yeux, nez ou

145. Le mot « haptisch » est créé par Riegl en réponse à certaines critiques. Il n'apparaissait pas dans la première édition de *Spätromische Kunstindustrie* (1901), qui se contentait du mot « taktische ».

146. E. I, p. 30-34.

bouche. Justement parce que le diagramme n'est pas une formule codée, ces deux cas extrêmes doivent nous permettre de dégager les dimensions complémentaires de l'opération.

On pourrait croire que le diagramme nous fait passer *d'une forme à une autre*, par exemple d'une forme-oiseau à une forme-parapluie, et agit en ce sens comme un agent de transformation. Mais ce n'est pas le cas des portraits, où l'on va seulement d'un bord à l'autre d'une même forme. Et même pour « *Peinture* », Bacon dit explicitement qu'on ne passe pas d'une forme à une autre. En effet, l'oiseau existe surtout dans l'intention du peintre, et il fait place à *l'ensemble* du tableau réellement exécuté, ou, si l'on préfère, à *la série* parapluie – homme en dessous – viande au-dessus. Le diagramme d'aileurs n'est pas au niveau du parapluie, mais dans la zone brouillée, plus bas, un peu à gauche, et communique avec l'ensemble par la plage noire : c'est lui, foyer du tableau, point de vision rapprochée, dont sort toute la série comme série d'accidents « montant les uns sur la tête des autres »¹⁴⁷. Si l'on part de l'oiseau comme forme figurative intentionnelle, on voit ce qui correspond à cette forme dans le tableau, ce qui lui est vraiment analogue, ce n'est pas la forme-parapluie (qui définirait seulement une analogie figurative ou de ressemblance), mais c'est la série ou l'ensemble figural, qui constitue l'analogie proprement esthétique : les bras de la viande qui se lèvent comme analogues d'ailes, les tranches de parapluie qui tombent ou se ferment, la bouche de l'homme comme un bec dentelé. À l'oiseau se sont substitués, non pas une autre forme, mais *des rapports tout différents*, qui engendrent l'ensemble d'une Figure comme l'analogie esthétique de l'oiseau (rapports entre bras de la viande, tranches du parapluie, bouche de l'homme). Le diagramme-accident a brouillé la forme figurative intentionnelle, l'oiseau : il impose des taches et traits informels, qui fonctionnent seulement

147. E. I, p. 30. Bacon ajoute : « Et alors j'ai fait ces choses, je les ai faites graduellement. Aussi, je ne pense pas que l'oiseau ait suggéré le parapluie ; il a suggéré d'un coup toute cette image. » Ce texte semble « obscur », puisque Bacon invoque à la fois deux idées contradictoires, celle d'une série graduelle et celle d'un ensemble en un coup. Mais les deux sont vraies. Il veut dire de toute façon qu'il n'y a pas un rapport de forme à forme (oiseau-parapluie), mais un rapport entre une intention de départ, et toute une série *ou* tout un ensemble d'arrivée.

comme des traits d'oisellité, d'animalité. Et ce sont ces traits non figuratifs dont, comme d'une flaque, sort l'ensemble d'arrivée, et qui, par-delà la figuration propre à cet ensemble à son tour, l'élèvent à la puissance de pure Figure. Le diagramme a donc agi en imposant une zone d'indiscernabilité ou d'indéterminabilité objective entre deux formes, dont l'une n'était déjà plus, et l'autre, pas encore : il détruit la figuration de l'une et neutralise celle de l'autre. Et entre les deux, il impose la Figure, sous ses rapports originaux. Il y a bien changement de forme, mais le changement de forme est déformation, c'est-à-dire création de rapports originaux substitués à la forme : la viande qui ruisselle, le parapluie qui happe, la bouche qui se dentelle. Comme dit une chanson, *I'm changing my shape, I feel like an accident*. Le diagramme a induit ou réparti dans tout le tableau les forces informelles avec lesquelles les parties déformées sont nécessairement en rapport, ou auxquelles elles servent précisément de « lieux ».

On voit donc comment tout peut se faire à l'intérieur de la même forme (second cas). Ainsi pour une tête, on part de la forme figurative intentionnelle ou ébauchée. On la brouille d'un contour à l'autre, c'est comme un gris qui se répand. Mais ce gris n'est pas l'indifférencié du blanc et du noir, c'est le gris coloré, ou plutôt le gris colorant, d'où vont sortir de nouveaux rapports (tons rompus) tout différents des rapports de ressemblance. Et ces nouveaux rapports de tons rompus donnent une ressemblance plus profonde, une ressemblance non figurative pour la même forme, c'est-à-dire une Image uniquement figurale¹⁴⁸. D'où le programme de Bacon : produire la ressemblance avec des moyens non ressemblants. Et quand Bacon cherche à évoquer une formule très générale apte à exprimer le diagramme et son action de brouillage, de nettoyage, il peut proposer une formule linéaire autant que coloriste, une formule-trait

148. Le mélange de couleurs complémentaires donne du gris ; mais le ton « rompu », le mélange inégal, conserve l'hétérogénéité sensible ou la tension des couleurs. La peinture du visage sera *et rouge et verte*, etc. Le gris comme puissance de la couleur rompue est très différent du gris comme produit du noir et du blanc. C'est un gris haptique, et non optique. Certes on peut rompre la couleur avec du gris optique, mais beaucoup moins bien qu'avec la complémentaire : en effet, on se donne déjà ce qui est en question, et l'on perd l'hétérogénéité de la tension, ou la précision millimétrique du mélange.

autant qu'une formule-tache, une formule-distance autant qu'une formule-couleur¹⁴⁹. On brouillera les lignes figuratives en les prolongeant, en les hachurant, c'est-à-dire en induisant entre elles de nouvelles distances, de nouveaux rapports, d'où sortira la ressemblance non figurative : « vous voyez soudain à travers le diagramme que la bouche pourrait aller d'un bout à l'autre du visage... » Il y a une ligne diagrammatique, celle du désert-distance, comme une tache diagrammatique, celle du gris-couleur, et les deux se rejoignent dans la même action de peindre, peindre le monde en gris-Sahara (« vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant bien qu'il semble contenir les distances du Sahara »).

Mais toujours vaut l'exigence de Bacon : il faut que le diagramme reste localisé dans l'espace et dans le temps, il ne faut pas qu'il gagne tout le tableau, ce serait un gâchis (on retomberait dans un gris de l'indifférence, ou dans une ligne « marais » plutôt que désert)¹⁵⁰. En effet, étant lui-même une catastrophe, le diagramme ne doit pas faire catastrophe. Étant lui-même zone de brouillage, il ne doit pas brouiller le tableau. Étant mélange, il ne doit pas mélanger les couleurs, mais rompre les tons. Bref, étant manuel, il doit être réinjecté dans l'ensemble visuel où il déploie des conséquences qui le dépassent. L'essentiel du diagramme, c'est qu'il est fait pour que quelque chose en sorte, et il rate si rien n'en sort. Et ce qui sort du diagramme, la Figure, en sort à la fois graduellement et tout d'un coup, comme pour « Peinture » où l'ensemble est donné d'un coup, en même temps que la série, construite graduellement. C'est que, si l'on considère le tableau dans sa réalité, l'hétérogénéité du diagramme manuel et de l'ensemble visuel marque bien une différence de nature ou un saut, comme si l'on sautait une première fois de l'œil optique à la main, et une seconde fois de la main à l'œil. Mais si l'on considère le tableau dans son processus, il y a plutôt injection continue du diagramme manuel dans l'ensemble visuel, « goutte à goutte », « coagulation », « évolution », comme si l'on

149. E. I, p. 111.

150. E. I, p. 34 (et II, p. 47 et 55) : « 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 ».

passait graduellement de la main à l'œil haptique, du diagramme manuel à la vision haptique¹⁵¹.

Mais, brusque ou décomposable, ce passage est le grand moment dans l'acte de peindre. Car c'est là que la peinture découvre au fond d'elle-même et à sa façon le problème d'une logique pure : passer de la possibilité de fait au fait¹⁵². Car le diagramme n'était qu'une possibilité de fait, tandis que le tableau existe en rendant présent un fait très particulier, qu'on appellera *le fait pictural*. Peut-être dans l'histoire de l'art Michel-Ange est-il le plus apte à nous faire saisir en toute évidence l'existence d'un tel fait. Ce qu'on appellera « fait », c'est d'abord que plusieurs formes soient effectivement saisies dans une seule et même Figure, indissolublement, prises dans une sorte de serpent, comme autant d'accidents d'autant plus nécessaires, et qui monteraient les uns sur la tête ou sur l'épaule des autres¹⁵³. Telle la *sainte Famille* : alors les formes peuvent être figuratives, et les personnages encore avoir des rapports narratifs, tous ces liens disparaissent au profit d'une « matter of fact », d'une ligature proprement picturale (ou sculpturale) qui ne raconte plus aucune histoire et ne représente plus rien que son propre mouvement, et fait coaguler des éléments d'apparence arbitraire en un seul jet continu¹⁵⁴. Certes, il y a encore une représentation organique, mais on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l'organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments, leur impose un spasme, les met en rapport avec des forces, soit avec une force intérieure qui les soulève, soit avec des forces extérieures qui les traversent, soit avec la force éternelle d'un temps qui ne change pas, soit avec les forces variables d'un temps qui s'écoule : une viande, un large dos d'homme, c'est Michel-Ange qui l'inspire à Bacon. Et alors encore, on a l'impression que le corps entre dans des postures particulièrement maniérées, ou ploie sous

l'effort, la douleur et l'angoisse. Mais ce n'est vrai que si l'on réintroduit une histoire ou une figuration : en vérité ce sont les postures figurativement les plus naturelles, comme nous en prenons « entre » deux histoires, ou quand nous sommes seuls, à l'écoute d'une force qui nous saisit. Avec Michel-Ange, avec le *maniérisme*, c'est la Figure ou le fait pictural qui naissent à l'état pur, et qui n'auront plus besoin d'une autre justification qu'une « polychromie âcre et stridente, striée de miroitements, telle une lame de métal ». Maintenant tout est tiré au clair, clarté supérieure à celle du contour et même de la lumière. Les mots dont Leiris se sert pour Bacon, la main, la touche, la saisie, la prise, évoquent cette activité manuelle directe qui trace la possibilité du fait : on prendra sur le fait, comme on « saisira sur le vif ». Mais le fait lui-même, ce fait pictural venu de la main, c'est la constitution du troisième œil, un œil haptique, une vision haptique de l'œil, cette nouvelle clarté. C'est comme si la dualité du tactile et de l'optique était dépassée visuellement, vers cette fonction haptique issue du diagramme.

151. E. I, p. 112 et 114 ; II, p. 68 (« ces marques qui sont arrivées sur la toile ont évolué en ces formes particulières... »).

152. Cf. E. I, p. 11 : le diagramme n'est qu'une « possibilité de fait ». Une logique de la peinture retrouve ici des notions analogues à celles de Wittgenstein.

153. C'était la formule de Bacon, E. I, p. 30.

154. Dans un court texte sur Michel-Ange, Luciano Bellosi a très bien montré comment Michel-Ange détruisait le fait narratif religieux au profit d'un fait proprement pictural ou sculptural : cf. *Michel-Ange peintre*, éd. Flammarion.

*Index des tableaux cités
suivant l'ordre des références*

Chapitre 1

- 22 *Étude pour un portrait de Lucian Freud (de côté)*, 1971. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Bruxelles.
- 30 *Portrait de George Dyer en train de parler*, 1966. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.
- 1 *Triptyque*, 1970. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection National Gallery of Australia, Canberra.
- 2 *Triptyque, Études du corps humain*, 1970. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Jacques Hachuel, New York.
- 53 *Deux hommes au travail dans un champ*, 1971. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Japon.
- 29 *Tête VI*, 1949. Huile sur toile, 93 × 77 cm. Collection The Arts Council of Great Britain, Londres.
- 19 *Triptyque, Trois études de Lucian Freud*, 1969. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Rome.
- 3 *Triptyque, Études du corps humain*, 1970. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Marlborough International Fine Art.
- 25 *Triptyque, Trois études pour un portrait de Lucian Freud*, 1966. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Marlborough International Fine Art.
- 14 *Étude pour un portrait de Van Gogh II*, 1957. Huile sur toile, 198 × 142 cm. Collection Edwin Janss Thousand Oaks, Californie.
- 58 *Figure dans un paysage*, 1945. Huile et pastel sur toile, 145 × 128 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 8 *Figure étude I*, 1945-46. Huile sur toile, 123 × 105,5 cm. Collection particulière, Angleterre.
- 11 *Tête II*, 1949. Huile sur toile, 80,5 × 65 cm. Collection Ulster Museum, Belfast.

- 12 *Paysage*, 1952. Huile sur toile, 139,5 × 198,5 cm. Collection Musée Brera, Milan.
- 13 *Étude de Figure dans un paysage*, 1952. Huile sur toile, 198 × 137 cm. Collection The Phillips Collection, Washington, D.C.
- 15 *Étude de babouin*, 1953. Huile sur toile, 198 × 137 cm. Collection Museum of Modern Art, New York.
- 17 *Deux Figures dans l'herbe*, 1954. Huile sur toile, 152 × 117 cm. Collection particulière, Paris.
- 16 *Homme et chien*, 1953. Huile sur toile, 152,5 × 118 cm. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. (Don de Seymour H. Knox.)
- 9 *Autoportrait*, 1973. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.

Chapitre 3

- 10 *Étude pour corrida n° 1*, 1969. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 18 *Seconde version de l'étude pour corrida n° 1*, 1969. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Jérôme L. Stern, New York.
- 20 *Trois études d'Isabel Rawsthorne*, 1967. Huile sur toile, 119,5 × 152,5 cm. Collection Nationalgalerie, Berlin.
- 21 *Étude de nu avec Figure dans un miroir*, 1969. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 27 *Triptyque*, 1976. Huile et pastel sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, France.
- 23 *Peinture*, 1978. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Monte Carlo.
- 24 *Trois études d'après le corps humain*, 1967. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 26 *Figure au lavabo*, 1976. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Museo de Arte Contemporaneo de Caracas.
- 6 *Triptyque*, mai-juin 1973. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Saul Sternberg, New York.
- 47 *Triptyque, Trois études de dos d'homme*, 1970. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Kunsthau, Zurich.
- 4 *Peinture*, 1946. Huile sur toile, 198 × 132 cm. Collection Museum of Modern Art, New York.
- 28 *Seconde version de Peinture*, 1946, 1971. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Wallraf-Richartz Museum. Collection Ludwig.

- 50 *Triptyque*, mai-juin 1974. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Propriété de l'artiste.
- 37 *Figure couchée avec seringue hypodermique*, 1963. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Suisse.
- 31 *Portrait de George Dyer regardant fixement dans un miroir*, 1967. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Caracas.
- 32 *Figure couchée dans un miroir*, 1971. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- 35 *Portrait de George Dyer dans un miroir*, 1968. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano.

Chapitre 4

- 36 *Deux études de George Dyer avec un chien*, 1968. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Rome.
- 39 *Figure assise*, 1974. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Gilbert de Botton.
- 40 *Trois figures et portrait*, 1975. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 5 *Triptyque, deux figures couchées sur un lit avec témoins*, 1968. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.
- 43 *Figure couchée*, 1959. Huile sur toile, 198 × 142 cm. Collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
- 44 *Femme étendue*, 1961. Huile et collage sur toile, 198,5 × 141,5 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 46 *Figure couchée*, 1969. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Montréal.
- 56 *Triptyque, Trois études pour une crucifixion*, 1962. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 145 cm. Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- 7 *Triptyque, Crucifixion*, 1965. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich.
- 48 *Étude pour portrait II (d'après le masque de William Blake)*, 1955. Huile sur toile, 61 × 51 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 49 *Étude pour portrait III (d'après le masque de William Blake)*, 1955. Huile sur toile, 61 × 51 cm. Collection particulière.
- 45 *Pape n° II*, 1960. Huile sur toile, 152,5 × 119,5 cm. Collection particulière, Suisse.
- 51 *Miss Muriel Belcher*, 1959. Huile sur toile, 74 × 67,5 cm. Collection Gilbert Halbers, Paris.

- 52 *Fragment d'une crucifixion*, 1950. Huile et ouate sur toile, 140 × 108,5 cm. Collection Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.
- 61 *Triptyque, inspiré du poème de T.S. Eliot, Sweeney Agonistes*, 1967. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

Chapitre 5

- 54 *Étude d'après le portrait du Pape Innocent X par Vélasquez*, 1953. Huile sur toile, 153 × 118 cm. Collection Des Moines Art Center, Iowa.
- 55 *Étude pour la nurse dans le film Cuirassé Potemkine*, 1957. Huile sur toile, 198 × 142 cm. Collection Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt.
- 57 *Pape*, 1954. Huile sur toile, 152,5 × 116,5 cm. Collection particulière, Suisse.
- 59 *Étude pour un portrait*, 1953. Huile sur toile, 152,5 × 118 cm. Collection Kunsthalle, Hambourg.
- 60 *Triptyque, Trois études de la tête humaine*, 1953. Huile sur toile, chaque panneau 61 × 51 cm. Collection particulière, Suisse.
- 62 *Étude pour un nu accroupi*, 1952. Huile sur toile, 198 × 137 cm. Collection Detroit Institute of Arts.
- 38 *Jet d'eau*, 1979. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 83 *Dune de sable*, 1981. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 84 *Paysage désert*, 1982. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Propriété de l'artiste.
- 97 *Dune de sable*, 1981. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Ernst Beyeler, Bâle.
- 90 *Œdipe et le Sphinx d'après Ingres*, 1983. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Californie.

Chapitre 6

- 63 *Portrait de George Dyer et de Lucian Freud*, 1967. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. (Détruit dans un incendie.)
- 33 *Portrait de George Dyer regardant fixement un cordon*, 1966. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Maestri, Parma.
- 64 *Homme descendant l'escalier*, 1972. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Londres.
- 65 *Homme portant un enfant*, 1956. Huile sur toile, 198 × 142 cm. Collection particulière.

- 34 *D'après Muybridge, femme vidant un bol d'eau et enfant paralysique à quatre pattes*, 1965. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Stedelijk Museum, Amsterdam.
- 66 *Figure tournante*, 1962. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.
- 67 *Portrait de George Dyer monté sur une bicyclette*, 1966. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Jérôme L. Stern, New York.
- 68 *Portrait d'Isabel Rawsthorne*, 1966. Huile sur toile, 35,5 × 30,5 cm. Collection Michel Leiris, Paris.

Chapitre 7

- 69 *Deux études pour un portrait de George Dyer*, 1968. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Sara Hildén Tampere, Finlande.
- 70 *Triptyque*, août 1972. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 73 *Triptyque, Trois portraits*, 1973. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, San Francisco.

Chapitre 8

- 71 *Triptyque, Trois études pour un autoportrait*, 1967. Huile sur toile, chaque panneau 35,5 × 30,5 cm. Collection particulière.
- 72 *Triptyque, Trois études d'Isabel Rawsthorne*, 1968. Huile sur toile, chaque panneau 35,5 × 30,5 cm. Collection Mrs Susan Lloyd, Nassau.
- 74 *Triptyque, Trois études pour un portrait de George Dyer (sur fond clair)*, 1964. Huile sur toile, chaque panneau 35,5 × 30,5 cm. Collection particulière.
- 75 *Quatre études pour un autoportrait*, 1967. Huile sur toile, 91,5 × 33 cm. Collection Musée Brera, Milan.
- 77 *Figure endormie*, 1974. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection A. Carter Pottash.

Chapitre 9

- 76 *Triptyque, Trois études de figures sur un lit*, 1972. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, San Francisco.

- 41 *Deux figures*, 1953. Huile sur toile, 152 × 116,5 cm. Collection particulière, Angleterre.
- 79 *L'homme et l'enfant*, 1963. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Mac Crory Corporation, New York.

Chapitre 10

- 78 *Triptyque*, mars 1974. Huile et pastel sur toile. Chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Madrid.
- 80 *Triptyque, Trois études de Figures au pied d'une crucifixion*, 1944. Huile et pastel sur toile, chaque panneau 94 × 74 cm. Collection The Tate Gallery, Londres.
- 82 *Triptyque, Trois figures dans une chambre*, 1964. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Chapitre 14

- 81 *Sphinx*, 1954. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Musée Brera, Milan.

Chapitre 16

- 42 *Portrait d'Isabel Rawsthorne debout dans une rue de Soho*, 1967. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Nationalgalerie, Berlin.

Cette troisième édition comporte, outre les nouvelles reproductions 83, 84, 97, 90 citées au chapitre 5, les tableaux suivants :

- 85 *Étude de corps humain*, 1983. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Menil's Foundation Collection, Houston.
- 86 *Étude de corps humain, Figure en mouvement*, 1982. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Marlborough International Fine Art.
- 87 *Étude de corps humain, d'après un dessin d'Ingres*, 1982. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Propriété de l'artiste.
- 88 *Étude de corps humain*, 1982. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

- 89 *Statue et personnages dans une rue*, 1983. Huile et pastel sur toile, 198 × 147,5 cm. Propriété de l'artiste.
- 91 *Étude d'un homme qui parle*, 1981. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, Suisse.
- 92 *Portrait Sphinx de Muriel Belcher*, 1979. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Musée national d'Art moderne, Tokyo.
- 93 *Triptyque, Études de corps humain*, 1979. Huile sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 94 *Carcasse de viande et oiseau de proie*, 1980. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière.
- 95 *Étude pour un autoportrait*, 1982. Huile sur toile, 198 × 147,5 cm. Collection particulière, New York.
- 96 *Triptyque*, 1983. Huile et pastel sur toile, chaque panneau 198 × 147,5 cm. Collection Marlborough International Fine Art.

Table des matières

Préface, p. 7

Avant-propos, p. 9

1 – *Le rond, la piste*, p. 11

Le rond et ses analogues – Distinction de la Figure et du figuratif
– Le fait – La question des « matters of fact » – Les trois éléments
de la peinture : structure, Figure et contour – Rôle des aplats.

2 – *Note sur les rapports de la peinture ancienne avec la figuration*,
p. 17

La peinture, la religion et la photo – Sur deux contre-sens.

3 – *L'athlétisme*, p. 21

Premier mouvement : de la structure à la Figure – Isolation –
L'athlétisme – Second mouvement : de la Figure à la structure –
Le corps s'échappe : l'abjection – La contraction, la dissipation :
lavabos, parapluies et miroirs.

4 – *Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal*, p. 27

L'homme et l'animal – La zone d'indiscernabilité – Chair et os :
la viande descend des os – La pitié – Tête, visage et viande.

5 – *Note récapitulative : périodes et aspects de Bacon*, p. 33

Du cri au sourire : la dissipation – Les trois périodes successives
de Bacon – La coexistence de tous les mouvements – Les fonc-
tions du contour.

6 – *Peinture et sensation*, p. 39

Cézanne et la sensation – Les niveaux de sensation – Le figuratif et la violence – Le mouvement de translation, la promenade – L'unité phénoménologique des sens : sensation et rythme.

7 – *L'hystérie*, p. 47

Le corps sans organes : Artaud – La ligne gothique de Woringer – Ce que veut dire « différence de niveau » dans la sensation – La vibration – Hystérie et présence – Le doute de Bacon – L'hystérie, la peinture et l'œil.

8 – *Peindre les forces*, p. 57

Rendre l'invisible : problème de la peinture – La déformation, ni transformation ni décomposition – Le cri – Amour de la vie chez Bacon – Énumération des forces.

9 – *Couples et triptyques*, p. 65

Figures accouplées – La lutte et l'accouplement de sensation – La résonance – Figures rythmiques – L'amplitude et les trois rythmes – Deux sortes de « matters of fact ».

10 – *Note : qu'est-ce qu'un triptyque ?*, p. 73

Le témoin – L'actif et le passif – La chute : réalité active de la différence de niveau – La lumière, réunion et séparation.

11 – *La peinture, avant de peindre...*, p. 83

Cézanne et la lutte contre le cliché – Bacon et les photos – Bacon et les probabilités – Théories du hasard : les marques accidentelles – Le visuel et le manuel – Statut du figuratif.

12 – *Le diagramme*, p. 93

Le diagramme selon Bacon (traits et taches) – Son caractère manuel – La peinture et l'expérience de la catastrophe – Peinture abstraite, code et espace optique – Action Painting, diagramme et espace manuel – Ce qui ne convient pas à Bacon dans l'une et l'autre de ces voies.

13 – *L'analogie*, p. 105

Cézanne : le motif comme diagramme – L'analogique et le digital – Peinture et analogie – Le statut paradoxal de la peinture abstraite – Le langage analogique de Cézanne, celui de Bacon : plan, couleur et masse – Moduler – La ressemblance retrouvée.

14 – *Chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture...*, p. 115

L'Égypte et la présentation haptique – L'essence et l'accident – La représentation organique et le monde tactile-optique – L'art byzantin : un monde optique pur ? – L'art gothique et le manuel – La lumière et la couleur, l'optique et l'haptique.

15 – *La traversée de Bacon*, p. 127

Le monde haptique et ses avatars – Le colorisme – Une nouvelle modulation – De Van Gogh et Gauguin à Bacon – Les deux aspects de la couleur : ton vif et ton rompu, aplats et Figure, pages et coulées.

16 – *Note sur la couleur*, p. 137

La couleur et les trois éléments de la peinture – La couleur-structure : les aplats et leurs divisions – Rôle du noir – La couleur-force : les Figures, les coulées et tons rompus – Les têtes et les ombres – La couleur-contour – La peinture et le goût : bon et mauvais goût.

17 – *L'œil et la main*, p. 145

Digital, tactile, manuel et haptique – La pratique du diagramme – Des rapports « tout différents » – Michel-Ange : le fait pictural.

Index des tableaux cités suivant l'ordre des références, p. 153