

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.

Gilles Deleuze, Francis Bacon
Logique de la sensation,
Éd. du Seuil, Paris, 2002

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. Bourgeois.

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 horrifiant »).

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 à 180° de George Dyer se tournant vers Lucian Freud. Et plus généralement, les Figures de Bacon sont souvent saisies dans le vif d'une étrange promenade : « *L'Homme portant un enfant* », ou le Van Gogh. L'isolant de la Figure, le rond ou le parallélépipède, 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 parallélépipède. C'est la promenade de l'enfant paralytique et de sa mère, crochétés 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 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 spasmes, entre deux mouvements de contraction sur place. [66, 67]

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 », cri-souffle ; 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 *animale*, 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

44. P. 146.

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 on 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 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*.

[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 [70, 73] « 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, hystérèsis qui va chaque fois rompre le travail, interrompre le cours figuratif, et pourtant redonner par après...

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 parallélépipède ; 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, irrépressible, 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.

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

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

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

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-

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 giflaient 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 cézanien : 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

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...* ».

chez Bacon la déformation ne se fait pas sans la
"forme", au contraire, elle est posture "naturelle"
FRANCIS BACON

papier en flammes... »⁵⁵. Tout alors est en rapport avec des forces, tout est forcé. 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 enroutent 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

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.)

a su « rendre » intensément, par exemple, la force d'aplatissement dans le sommeil.) Les troisièmes sont des forces de dissipation. [77, 5] quand la Figure s'estompe et rejoint l'aplat : c'est alors un étrange sourire qui rend ces forces visibles. Mais il y a encore beaucoup d'autres forces. Et que dire d'abord de cette force invisible d'accumulation 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.

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, [14, 2] 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 récusé 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-

60. John Russell, p. 30.

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

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'aplatissement 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 tuteurs, 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 recréation 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 recomposition, 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.