



HAL
open science

Les nouvelles peintures de Francis Bacon – Utilisation extraordinaire de photographies

Etienne David

► **To cite this version:**

Etienne David. Les nouvelles peintures de Francis Bacon – Utilisation extraordinaire de photographies. Revue 2.0.1 – Revue de Recherche sur l'Art du XIXième au XXIième siècle, 2009. hal-04448945

HAL Id: hal-04448945

<https://hal.science/hal-04448945>

Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

« Les nouvelles peintures de Francis Bacon – Utilisation extraordinaire de photographies », traduction et analyse de l'article du *Times* du 13/11/53 – Anonyme, « Mr. Francis Bacon's New Paintings. Extraordinary use of photographs », Londres, *Times*, vendredi 13 novembre 1953, p. 10.

Article publié dans la Revue 2.0.1 – Revue de Recherche sur l'Art du XIX^{ième} au XXI^{ième} siècle – Rennes - (parution 29 mai 2009) – pp. 75 – 82.

Mr. Francis Bacon's New Paintings - Extraordinary use of photographs

Francis Bacon always paints on the wrong, the unprimed, side of the canvas and perhaps this may be considered typical of his whole approach to his art and of the way in which he always makes difficulties for himself. Difficulties for himself, but not, of course, for those of his admirers, who remain fascinated by the wilfulness of his imagination, the cryptic unpleasantness of his iconography, and his seemingly inexhaustible capacity for discovering yet more perverse and unpromising themes for large and monumental compositions. For these it would be a bitter disappointment if he turned the canvas round and painted some everyday theme in an ordinary way that would permit one to judge, as it is almost impossible to do from most of his work, the real extent and character of his talent for painting.

In the pictures now exhibited at the Beaux Arts Gallery, Bruton Place, he makes yet more obvious than before his dependence on photography, and no painter, it is safe to say, has ever used photographs in a more extraordinary way. Instead of merely taking them as a guide to construction and drawing, he actually seeks, as is particularly obvious in a triptych of three heads which seem to be taken from American Press photographs showing some politician in the most agitated moments of a speech, to give the picture the horrible look, and even the disagreeable colour and texture, of a photographic enlargement. When at the same time the third of this series of heads has undergone that mysterious disintegration which is one of Mr. Bacon's favourite methods of making one's flesh creep, the effect becomes almost unbearably unpleasant.

The exhibition includes one of Mr. Bacon's compositions based on Velasquez's pope, but with the face contorted by a scream, and a very large painting of the Sphinx against a background

which is taken, it is said, from a photograph of the stadium prepared for the Nuremberg rally. The effect of these, as so often with Mr. Bacon's recent work, is to suggest that one is in the cinema but that the film has suddenly stopped being wound; the dramatic tension is at its height, and then suddenly frozen and fixed. This does not leave the mind in a fit state for aesthetic contemplation or judgment, but a small picture of a man chewing a chicken bone, though also taken from a photograph, is sufficiently undramatic and unalarming to make it possible for the spectator to see - but also, perhaps, for the artist to produce - some much more genuinely pictorial qualities. Here there is a real continuity throughout the picture and genuine feeling for both the substance and texture of flesh and cloth ; perhaps there might be yet more of these qualities if the artist had worked from a living model.

Les Nouvelles peintures de Mr. Francis Bacon - Utilisation extraordinaire de photographies

Francis Bacon peint toujours du mauvais côté, au revers, de la toile et ceci peut être considéré comme une caractéristique majeure de son art et de la manière dont il se pose toujours à lui-même des contraintes. Contraintes pour lui-même, mais, pas pour ceux qui l'admirent et qui restent fascinés par l'obstination de son imagination, le secret déplaisant de son iconographie, et son apparente capacité inépuisable pour découvrir encore des thèmes tenaces et prometteurs pour de nombreuses et grandes compositions. Pour ces raisons, il serait vraiment décevant s'il retournait la toile et peignait un thème ordinaire de manière conventionnelle qui permettrait de juger, et ceci est presque impossible à faire pour la majorité de son travail, le vrai caractère et l'étendu de son talent de peintre.

Dans les tableaux exposés actuellement à la Beaux Arts Gallery, Bruton Place, il rend encore plus évident qu'auparavant sa dépendance vis-à-vis de la photographie et autant dire qu'aucun peintre n'a jamais utilisé la photographie de manière aussi extraordinaire. Au lieu de les utiliser simplement comme point de départ pour composer et dessiner, il cherche, en réalité, à donner au tableau l'apparence horrible et même la couleur et la texture les plus désagréables, d'un agrandissement photographique. Ceci est manifeste dans l'exemple d'un triptyque, qui semble provenir de photographies de la presse américaine, montrant trois têtes d'un homme politique dans les instants les plus agités de son discours. Quand survient cette mystérieuse désagrégation, subie par la troisième tête de cette série, qui est l'une des méthodes favorites de M. Bacon pour rendre l'aspect de la chair répugnante, l'effet devient désagréable voire insupportable.

L'exposition présente une des compositions de M. Bacon inspirée du pape de Velázquez, mais avec le visage déformé par un cri, ainsi qu'une très grande peinture du Sphinx avec un arrière-plan qui est extrait, il est dit, d'une photographie du stade préparé pour le rassemblement de Nuremberg. L'effet de ces compositions, comme bien souvent dans les tableaux récents de M. Bacon, est de suggérer qu'on est comme au cinéma mais que le film a subitement cessé de se déroulé ; la tension dramatique est à son paroxysme, et puis se trouve soudainement comme gelée et figée. Cela ne laisse pas l'esprit propice à la contemplation esthétique ou au jugement, mais une petite peinture d'un homme mâchant un os de poulet, bien qu'elle aussi soit tirée d'une photographie, est suffisamment peu dramatique ni inquiétante pour permettre au spectateur de voir – mais peut-être également à l'artiste de produire - beaucoup plus de véritables qualités picturales. Ici on assiste à une vraie continuité entre l'image et le sentiment authentique, à la fois entre la substance de la texture de la chair et celle de la toile. Peut-être que ces qualités seraient plus présentes si l'artiste avait travaillé à partir d'un modèle vivant.

Traduction Etienne David

Cet article du Times datant du vendredi 13 novembre 1953 commente l'exposition de Francis Bacon à la Galerie des Beaux-Arts de Londres (12 novembre – 9 décembre 1953), intitulée « Mr. Francis Bacon's New Paintings – Extraordinary Use of Photographs ». Le critique utilise un vocabulaire assez sommaire et d'une simplicité qui traduit le caractère déconcertant de l'œuvre de Francis Bacon en 1953. Cet article est très intéressant et même étonnant pour l'étude de l'œuvre d'un artiste qui marquera profondément le XX^{ème} siècle. En effet, à la lecture de ce texte, un sentiment assez candide se fait ressentir. Aujourd'hui, avec la connaissance que nous avons des critiques, des textes, des réflexions et autres écrits qui ont été produits sur cette œuvre, cet article nous ramène à un sentiment, à une réalité artistique où Bacon désoriente et interloque. Le critique (anonyme) s'avoue perturbé face aux œuvres par un effet qui conduit à ce qu'il appelle « la mystérieuse et insupportable désagrégation »¹, ainsi que par la couleur et la texture déplaisante qui lui rappelle un « agrandissement photographique »². Cette remarque nous amène à réfléchir à l'utilisation de l'image photographique comme référent chez Francis Bacon. En effet, l'artiste a toujours choisi de recourir à des photographies, de toutes natures, pour élaborer ses toiles. Cet article est ainsi d'un grand intérêt artistique et esthétique dans son œuvre car il est le premier texte historique mettant au grand jour l'utilisation que fait Bacon de la photographie. Celle-ci, ainsi que la nature de ses sources, n'a suscité que peu de commentaires durant cette décennie³, ceci pouvant être expliqué notamment par la relative discrétion de l'artiste sur son travail. Ainsi, en 1964, le catalogue raisonné de Sir John Rothenstein et de Ronald Alley présente, pour la première fois en Grande-Bretagne, cinq reproductions des sources photographiques de Bacon. Les ouvrages de Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph* (1964)⁴, et de Aaron Scharf, *Art and Photography* (1968)⁵, évoquent quant à eux les relations qu'entretient l'œuvre de Bacon avec les travaux chronophotographiques de Eadweard Muybridge. Tandis que les catalogues réalisés lors de la grande rétrospective de 1971 au Grand Palais à Paris ainsi que celui édité à l'occasion de son exposition de 1975 au Metropolitan Museum de New York ne présentent aucune reproduction des sources iconographiques utilisées par Francis Bacon. Il faut attendre la publication accompagnant la seconde rétrospective à la Tate Gallery de Londres en 1985 pour trouver une véritable analyse de ce processus à travers les propos de Dawn Ades⁶. C'est, malheureusement,

1. Anonyme, « Mr. Francis Bacon's New Paintings. Extraordinary use of photographs », Londres, *Times*, 13 novembre 1953, p. 10.

2. *Ibidem*.

3. Bernard Smith, « Image and Meaning in Recent Painting », *The Listener*, Londres, 19 juillet 1962, p. 93-95 ; mais aussi Jean Albert Cartier, « Une imagerie bourrée de souvenirs : Francis Bacon », *Jardin des arts*, Paris, avril 1957, pp. 346-347.

4. Van Deren Coke, *The Painter And The Photograph*, The University Of New Mexico Press, 1964.

5. Aaron Scharf, *Art and Photography*, London & New York: Penguin, 1968.

6. Dawn Ades, *Francis Bacon*, (catalogue d'exposition), Londres, Tate Gallery ; Londres, Thames and Hudson, Harry Abrams, 1985.

après la mort de Francis Bacon en 1992 et la découverte d'éléments inédits que se multiplièrent les recherches sur cette partie de son œuvre. L'exposition présentée actuellement au Musée du Prado (du 3/02/09 au 19/04/09) à Madrid, expose justement de nombreuses archives et documents inédits trouvés au sein de l'atelier de l'artiste.

L'article ici présenté est d'autant plus important qu'en 1953, Francis Bacon déconcerte déjà le public depuis une petite dizaine d'années par son exploration picturale de la condition humaine. Depuis le triptyque primordial de 1944 intitulé *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (Londres, Tate Gallery), son œuvre semble s'inspirer de l'esthétique du sublime du XVIII^{ème} siècle tout en se chargeant d'une violente charge expressionniste. Les premières images connues de l'atelier de Francis Bacon à Battersea, prises par Douglas Glass en 1957, nous montrent déjà cette célèbre masse de documents référents jonchant le sol et constituant le véritable terreau de son œuvre. C'est de ce magma iconographique que l'artiste extrait, sélectionne, puis, après « digestion », réutilise, réinterprète, et organise sur l'espace de la toile les éléments qu'il a retenus.

Par ailleurs, cet article nous montre que la figuration picturale de l'humain est mise en doute par Francis Bacon. Mais, surtout, c'est la tête de l'homme représenté qui devient, pour reprendre les termes du critique, une « dégoûtante chair »⁷. D'ailleurs, le critique parle bien ici de « tête » et non pas de portrait. Ceci nous montre explicitement que ce qui constitue l'emblème symbolique de l'humain, le visage, est totalement fondu, absorbé en une totalité picturale quasi informe. Attaquée, entamée et quasi dissoute, la figuration du visage humain se perd par les balafres, les rayures, les griffures et autres stries picturales que l'artiste lui inflige. Le visage, perdant son identité originelle et première, côtoie les frontières de « l'infiguration »⁸ et sort ainsi du genre traditionnel du portrait. Le visage devient gueule exacerbée par l'élément premier qui le constitue : la bouche. Élément organique, les bouches de Bacon deviennent orifices. Jean Clair porte au plus au point cette idée : « Ni visage, ni face, ni figure, ni tête, ni physionomie, ces appendices serpentins montés sur des ventres sont d'abord et ne sont que des bouches »⁹. Le visage est englouti par les éléments mêmes qui le composent. L'œuvre intitulée *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, Painting* de 1946, conservé dans les collections du MOMA, ainsi

7. *Ibidem*.

8. Maurice Fréchuret, *L'Envolée, l'Enfouissement – Histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^{ème} siècle* (catalogue d'exposition), Antibes, Musée Picasso ; Paris, Skira et Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 84.

9. Jean Clair, « Visages des dieux, visages de l'homme, à propos des Crucifixions de Francis Bacon », *Artsudio*, n° 17, été 1990, p. 34.

que l'œuvre évoquée par le critique, *Three Studies of the Human Head* de 1953, présentent cette caractéristique.

La question du visage représenté ouvre sur le genre traditionnel du portrait. Sujet vaste, question inhérente à l'Histoire de l'art, à la psychanalyse, à la littérature, au cinéma, le visage est à la fois ce que nous avons d'intime et ce que nous avons tous en commun. Le visage pictural et sa manifestation à travers le portrait semblent se constituer entre absence et présence, entre plaisir et déplaisir tout au long de son histoire et notamment au XX^{ème} siècle. De la légende de Butadès¹⁰ jusqu'à l'œuvre contemporaine de Djamel Tatah¹¹, la représentation humaine, loin d'être la copie exacte du modèle ou le double de son apparence, peut être comprise comme un dévoilement artistique de l'homme par l'homme. Tout au long de l'Histoire de l'art, l'homme et l'artiste n'ont eu de cesse de se figurer, de se refigurer et de se reconfigurer indéfiniment. Le siècle dernier nous a montré ceci avec insistance. Pierre et Galienne Francastel le montre d'ailleurs très bien dans ces phrases :

« Depuis des millénaires, la notion de portrait était fondée sur un même principe, celui de l'unicité de la personne. [...] Le portrait a fourni un des éléments sur lesquels ils ont fondé certaines de leurs hardies spéculations. »¹²

La figuration moderne et contemporaine peut ainsi être comprise comme un renouvellement, voire comme un lieu d'expérimentation plastique :

« Pour lui [Picasso], comme pour tant d'autres, la figure humaine est le support d'une spéculation plastique. »¹³

La figure humaine devient en quelque sorte prétexte, elle devient un objet au même titre qu'une guitare pour Picasso ou une corbeille de pommes pour Cézanne. Le visage de l'Autre, du modèle

10. « En voilà largement assez sur la peinture. Il convient maintenant de parler de l'art de modeler, ou plastique. En se servant de la même terre, le potier Butadès de Sicyone fût le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits d'argile ; ce fut toutefois grâce à sa fille. Celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, entoura de lignes d'ombre de son visage projetée sur un mur par la lumière d'une lampe ; son père y appliqua de l'argile et en fit un modèle qu'il mit au feu après l'avoir fait sécher avec ses autres poteries. » in Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1999, p. 363.

11. Djamel Tatah semble utiliser le même vocabulaire que Francis Bacon : figure, contour, aplatissement. Sur de grands monochromes, seule ou à plusieurs, les figures humaines s'y détachent par leur couleur blanche et appelle le spectateur par l'utilisation de l'échelle 1. Cf. Philippe Dagen, « Djamel Tatah et ses visages obsessionnels », *Le Monde*, 3 juin 2004, p. 29.

12. Galienne et Pierre Francastel, *Le Portrait. Cinquante siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Éditions Hachette, 1969, pp. 200-202.

13. *Ibid.*, p. 199.

ou de soi-même n'a d'intérêt pour l'artiste moderne que parce qu'il appelle et éveille un désir d'interprétation. Il est, dès lors, une surface sur laquelle il est possible de projeter son sentiment et sa passion. C'est ce que nous rappelle Pierre Francastel lorsqu'il évoque Picasso, mais aussi plus généralement les artistes du XX^{ème} siècle :

« Suivant la leçon de Cézanne et de Gauguin, il ne considère plus les êtres que comme des fragments de réalité parmi les autres ». ¹⁴

En 2001, une exposition intitulée *The Impact of Chaim Soutine* rassemblait des artistes comme Francis Bacon, Jean Dubuffet, Willem de Kooning, Jackson Pollock et bien sûr Chaim Soutine¹⁵. Cette exposition montrait clairement quels étaient les liens qui pouvaient exister entre figuration et abstraction au sein de la représentation de la figure humaine. L'esthétique commune de ces cinq artistes était alors présentée comme une opération de déformation à l'aide de moyens techniques relevant de l'abstraction. Ils brouillaient les frontières entre les couleurs, entre les contours et la surface par une utilisation libérée et gestuelle du pinceau. De même, la simplification des traits étaient revendiquée par l'utilisation d'une peinture fluide et les choix opérés dans le traitement des fonds participaient à l'isolement voire à la diminution de la figure. Le visage de l'homme, sa représentation et son individualité se voyaient ainsi totalement remis en cause, au XX^{ème} siècle, jusqu'à la négation la plus absolue. Le traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale marqua l'anéantissement de l'Homme et que cela influença très largement l'ensemble des arts. Suite à la Shoah et aux bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki, la question de l'impossibilité de représenter l'homme et son emblème symbolique, le visage, reste entière.

Les deux guerres mondiales et le paroxysme de l'horreur des camps de concentration amenèrent de nombreux artistes, poètes, écrivains à reposer la question de leur art. L'incertitude générale a envahi les années d'immédiate après seconde guerre mondiale. Philippe Dagen écrit ce texte en 1997 pour le catalogue accompagnant l'exposition à la Galerie Marwan Hoss de Zoran Music :

« La langue commune a coutume d'affirmer que, telle circonstance, tel homme n'a plus "figure humaine". C'est sous-entendre, sans s'expliquer, qu'il existe une sorte de norme de l'apparence et que la transgression de cette norme n'advient que dans des cas exceptionnels, quand des sentiments paroxystiques ou des déformations physiques

14. *Ibid.*, p. 199.

15. Krystyna Gmurznska, Mathias Rastafer, *The Impact of Chaim Soutine*, (catalogue d'exposition), Cologne, Galerie Gmurznska, 2002.

intenses altèrent la figure au tel point qu'elle ne ressemble plus à rien – à rien d'humain. Elle ressemble alors tantôt à une tête d'animal ou de monstre, tantôt à rien de connu d'imaginable, à un résidu amorphe, à un débris : crâne brisés, bustes écrasés, poussières d'os, cendres. Opposant de dérisoires morceaux de papier à la machinerie industrielle de l'extermination, l'œuvre de Music tente de rendre à l'humanité sa figure, à l'individu sa face. »¹⁶

L'écrivain nous renvoie directement au cycle *Nous ne sommes pas les derniers*, débuté par Zoran Music en 1970, puis repris en 1987. Ces œuvres peintes présentent des formes humaines aux contours estompés par l'utilisation de l'huile sur la toile. La couleur se fait médium dans un espace pictural clos où les figures émergent entre surgissement et enfouissement. Ici la figuration picturale dépasse le simple cadre du naturalisme, il n'en est même plus question, pour se projeter dans l'incarnation plastique d'une parole contre la tentation de l'oubli. L'Art ressurgit comme une force de vie et comme une énergie. La représentation du visage humain n'a jamais posé autant de question qu'en cette période de doute. Il est réduit, diminué à des formes approximatives résistant à toute identification. Jean Fautrier ensevelit ainsi le visage dans la matière posant la question de sa limite représentative.

L'artiste Barnett Newman déclare qu'en 1945 il était nécessaire de :

« Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé, ce qui est une façon particulière de dire que la peinture était morte. Je sentais qu'il n'y avait rien dans la peinture existante qui pût me servir, et en même temps j'étais persuadé que la situation était telle que c'était tout le processus qu'il fallait examiner. [...] Le problème du sujet commença clairement à m'apparaître comme le problème crucial en peinture. [...] Les vieux trucs étaient dépassés. Ils n'avaient plus de sens. Ils n'avaient plus aucun intérêt dans cette situation de crise morale. »¹⁷

Barnett Newman soutient cette idée, désormais nécessaire, de faire table rase, de pratiquer une *tabula rasa* après les traumatismes subis pendant la guerre. Les historiens ont, à de nombreuses reprises, utilisé la notion freudienne de *trauma* pour analyser ces années d'immédiate après Seconde Guerre Mondiale. L'expérience commune de la guerre, vécue différemment selon les

16. Philippe Dagen, *Zoran Music. Corps et Visages. Œuvres sur papier*, Paris, Galerie Marwan Hoss, 1997, p. 7.

17. Barnett Newman, « Interview with Emile de Antonio » (dans le film *Painters Painting*, 1970) repris in John O'Neill (ed.), *Selected Writings and Interviews*, New York, Knopf, 1990, pp. 302-303 (Traduction d'Eric de Chassey).

individus et les contextes, amène à une désaffection, à un bouleversement profond qui amène cette exigence profonde de recommencement radical. Pour plusieurs artistes il y a une nécessité de représenter, de revenir vers l'homme, mais par delà, une incapacité ressentie d'y parvenir. À travers le monde occidental, un grand nombre d'artistes ont pratiqué ce recommencement. L'exposition intitulée « Repartir à zéro – Comme si la peinture n'avait jamais existé », présentée par le Musée des Beaux-arts de Lyon¹⁸, portait justement sur cette thématique du recommencement et des interrogations artistiques au sortir de la guerre. Cette notion du « Repartir à zéro », chère à Barnett Newman, est très rependue dans la période comprise entre la fin de la seconde guerre mondiale et les débuts de la Guerre Froide. Appelée *tabula rasa*, *anno zero* ou *stunde null*, ce recommencement artistique qui s'opère touche de multiples pays. Le choix des œuvres exposées, choisies par Eric de Chassey et Sylvie Ramond, ont été réparties dans l'espace muséal selon six verbes, six attitudes : témoigner, expérimenter, balbutier, tracer, remplir, vider. Ainsi sont confrontées des œuvres résultant d'intentions similaires mais plastiquement différentes (la salle « Témoigner » qui réunit Jean Fautrier, Olivier Debré, Frank Lobdell et Wladyslaw Strzeminski, en est un exemple). Aussi, Pierre Soulages, Lucio Fontana et Barnett Newman, occupent la salle intitulée « Remplir/Vider ». Ils investissent une surface plastique vidée uniquement par une action artistique précise, comme le percement, la lacération ou encore la griffure. Les moyens de représentation traditionnels deviennent obsolètes et nombre d'artistes prennent le chemin de nouvelles expérimentations plastiques et techniques. Cette exposition nous montre donc une volonté commune de poser des bases nouvelles au langage plastique, que ce soit à travers la déformation de la figure humaine que par l'utilisation d'une nouvelle abstraction. Il doit être réapproprié, réinvesti mais la question du comment est entière pour ces artistes.

Etienne David

18. Musée des Beaux-arts, Lyon, 27 octobre 2008 – 2 février 2009

MING MARRIAGES

LD AND MISS B. ABRAHAM
it is announced between John
rs. E. A. Field, of Chellow-
Green, London, S.E.25, and
hiter of Lady Abraham, of 20,
W.3, and of the late Sir John
., C.B.

L. DAWSON AND MISS
L. BAILHACHE
s been arranged, and will take
spring at Kitwe, Northern
en William, son of Mr. and
son, of Farnham, Surrey, and
r of Mr. and Mrs. Bailhache,
nwall.

S. GOODGER AND MISS
JOLY DE LOTBINIÈRE
ent is announced between
Swainston, only son of the
oodger and of Mrs. Goodger,
., Chalfont St. Peter, Bucking-
-Jean Mary Frances, only
adier and Mrs. H. A. Joly de
13, Embankment Gardens,

RKER AND MISS A. S.
IAWKES REED
ent is announced between
of Mr. and Mrs. Roland Hall
or Place, S.W.7, and Anne
daughter of Mrs. Hawkes
arm, Windrush, Oxfordshire,
in Hawkes Reed, of Isfield,

ES AND MISS E. S. CUTTELL
ent is announced between
only son of Dr. and Mrs.
of Finchley House, Finchley
and Elizabeth Sara, only
and Mrs. J. R. Cuttall, of
ouse, East Grinstead, Sussex.

ES AND MISS B. E. WORRALL
ent is announced between
youngest son of Mr. Ralph
ate Mrs. Juckes, of Fidding-
kesbury, Gloucestershire, and
orrall, youngest daughter of
all and the late Mrs. Worrall,
ent.

IRANI AND MISS A. J. LEE
ent is announced between
ward, only son of Mr. and
, of 86, Greencroft Gardens,
ndra Joan, younger daughter
s. Julian Lee, of 41, Broad-
dgdware, Middlesex.

MARRIAGES

H. B. ACLAND AND MISS
C. E. CRAWFORD
was solemnized yesterday at
htsbridge, of Captain John
and, Scots Guards, son of
rs. Peter Acland, of Feniton
and Miss Myrtle Christian
, daughter of Brigadier and
Crawford, of Auchentraig,
ngshire. The Bishop of
, assisted by the Rev. E. B.

to was given away by her
rinoline gown of ivory Swiss
a wide satin sash forming a
short tulle veil was held in
iara, and she carried a shower
e carnations and gardenias.
child bridesmaid, and four
maids attended her: Edward
Denton, Miss Rosemary
of the bride), Miss Gillian
elena Stuart-Stevenson, and
olville. Mr. Arthur Acland
his brother.

was held at Londonderry
ymoon is being spent abroad.
RY AND MRS. R. CONGREVE
of Mr. Iain Hilleary and Mrs.
took place quietly yesterday

The Arts

ELENA GERHARDT

THE MUSICIAN AND POLITICS

BY OUR MUSIC CRITIC

Politics like music is an art, but the two arts are indifferent to each other, though Plato, Goebbels, and Stalin feared the influence of music on the political health of the State. In this country we go no farther than to recognize—and the recognition is tardy and recent—that art is a necessary ingredient in public life, a sort of vitamin. Musicians on the whole dislike politics. Observing the state of the world and reading Hansard they decide that politicians are bad performers, and the way to treat bad performances in any art is to keep away from them.

Time was when artists could lead non-political lives, but now politics comes knocking on everyone's door, musicians' not excepted. Music is said (by after-dinner speakers) to be an international language, which is not quite true, since the major half



A performance of Haydn's Toy Symphony at a National Gallery concert on New Year's Day, 1940. Second from the left in front is Mme. Elena Gerhardt, with Miss Denise Lassimonne, and among those on the platform reading from the left are Miss Kathleen Long, Miss Eileen Joyce, Mr. Cyril Smith, Mr. Moseiwitsch, Miss Joyce Grenfell, Miss (now Dame) Myra Hess, Mr. Clifford Curzon, Miss Irene Scharer, and Sir Kenneth Clark (conducting). On the right is the late William Murdoch with members of the Menges Quartet.

of music is vocal and uses national languages which are considerable barriers to universal understanding, but the musical life is, and always has been, an international affair, since the first international celebrity, Arion the harpist and choral conductor, crossed the sea by dolphin, just as Mr. Solomon and Sir Malcolm Sargent cross it to-day by aircraft. But to-day artists are hampered by every mischief that the politicians have imposed on us, passports, visas, currency restrictions, immigration regulations, professional permits, and in extreme cases direct governmental interference that robs musicians of livelihood, freedom, and fatherland. America is to-day full of exiled musicians and musicologists pulled up from their native soil, some flourishing, some frustrated. The receiving country on the whole gains from these reluctant but grateful immigrants, though the third-rater raises some awkward problems that do not arise in the case of the first-rater. When an artist of

MR. FRANCIS BACON'S NEW PAINTINGS

EXTRAORDINARY USE OF PHOTOGRAPHS

Mr. Francis Bacon always paints on the wrong, the unprimed, side of the canvas and perhaps this may be considered typical of his whole approach to his art and of the way in which he always makes difficulties for himself. Difficulties for himself, but not, of course, for those of his admirers, who remain fascinated by the wilfulness of his imagination, the cryptic unpleasantness of his iconography, and his seemingly inexhaustible capacity for discovering yet more perverse and unpromising themes for large and monumental compositions. For these it would be a bitter disappointment if he turned the canvas round and painted some everyday theme in an ordinary way that would permit one to judge, as it is almost impossible to do from most of his work, the real extent and character of his talent for painting.

In the pictures now exhibited at the Beaux Arts Gallery, Bruton Place, he makes yet more obvious than before his dependence on photo-

graphy, and no painter, it is safe to say, has ever used photographs in a more extraordinary way. Instead of merely taking them as a guide to construction and drawing, he actually seeks, as is particularly obvious in a triptych of three heads which seem to be taken from American Press photographs showing some politician in the most agitated moments of a speech, to give the picture the horrible look, and even the disagreeable colour and texture, of a photographic enlargement. When at the same time the third of this series of heads has undergone that mysterious disintegration which is one of Mr. Bacon's favourite methods of making one's flesh creep, the effect becomes almost unbearably unpleasant.

The exhibition includes one of Mr. Bacon's compositions based on Velasquez's pope, but with the face contorted by a scream, and a very large painting of the Sphinx against a background which is taken, it is said, from a photograph of the stadium prepared for the

STRATFORD FEST

PLAYS AND PLAY FOR 1954

The 1954 season at the S Memorial Theatre, Stratford will open on March 16 with the of *Othello* by Mr. Anthony C has recently concluded a success month tour of Australia and land. Mr. Quayle will also a role. The production was t Stratford before the beginning.

The policy of presenting an exist tion to open the new season enat play to follow only a week later Quayle will be seen as Bottom in Devine's production of *A Midsum Dream*. The scenery and costumes Motley, who are also responsible f of Mr. Glen Byam Shaw's pr *Romeo and Juliet*, which will be p April 27. Mr. Laurence Harvey actor who will return to Stratfo *Romeo*, has recently acted this p version made in Italy and not yet s country.

Mr. George Devine's delightfu duction of *The Taming of the* scenery and costumes by Miss V not and music by Mr. Roberto G be revived on June 1, with Mr. Ha taking over the part of Petr Andrews, who has been one of th sistent successful actors at S recent years, will also be seen as *Romeo and Juliet*. In the last p the coming season, *Troilus an* which is to be directed by Mr. Shaw, Mr. Andrews will bring his stage presence to the role of Hect Laurence Harvey will be seen as

Casting of the feminine parts completed; but besides Mr. Tony Mr. Powys Thomas, who are no in London in the Stratford pr *Antony and Cleopatra*, two leadi of the touring company, Mr. Leo Mr. Keith Michell, will have imp in the 1954 season at Stratford last for 33 weeks. When the seas October 30, a Stratford compan immediately for a 26-week tour of States and Canada, the first St to North America since the pre was opened in 1932.

MR. GOBBI TO SING COVENT GARDEN

Mr. Tito Gobbi is to sing Captain Anckarstroem in to-mor performance of *A Masked Ball* at Garden. This last-minute change has been made necessary by the ill Jess Walters, who is suffering fro of bronchitis. Mr. Gobbi, who is Italian, will return to London fr ham to rehearse the part to-morr He will also appear in the perform opera on Tuesday next before h Rome on the following day. Tho be the first time that he has su Covent Garden Opera Company be his first appearance at the F House. In 1950 he sang there wi company.

SUNDAY AT THE SE FARM

AN UNSUSPECTED A FROM A CORRESPONDE

The amenities of a neighbou be, and sometimes are, many a Nevertheless it is pretty safe to no designer of a sewage farm e

