



## Francis Bacon : un peintre sur la corde raide

Etienne David

### ► To cite this version:

Etienne David. Francis Bacon : un peintre sur la corde raide. Editions Paris-Sorbonne. Accident  
Créateur, Editions Paris-Sorbonne, 2009, 978-2-9512-4079-7. hal-04478390

**HAL Id: hal-04478390**

**<https://hal.science/hal-04478390>**

Submitted on 26 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

# Un peintre sur la corde raide

J'attends ce que j'appelle « l'accident » : la tache à partir de laquelle va partir le tableau. La tache c'est l'accident. Mais si on s'en tient à l'accident, si on croit qu'on comprend l'accident, on va faire encore de l'illustration, car la tache ressemble toujours à quelque chose. On ne peut pas comprendre l'accident<sup>1</sup>.

Ces propos, Francis Bacon les confie à Marguerite Duras lors d'un entretien en 1971. Il explique de quelle manière il recherche un point de départ à ses peintures. Ainsi, l'accident apparaît comme une technique, un procédé à partir duquel le peintre va pouvoir agencer son tableau. Mais comment en parler alors que, dans ce même entretien, Francis Bacon avoue son incapacité à expliquer l'accident dans sa création ? Vouloir le déchiffrer conduirait inévitablement à une impasse. Néanmoins, tout au long de sa vie, l'artiste n'a eu de cesse de s'interroger sur cette question de l'accident et de sa part dans sa création.

Évoquer l'accident c'est, chez Francis Bacon, parler de la peinture en elle-même, en tant que médium chromatique, avec ses propriétés, ses qualités et ses possibilités techniques. Il rappelle qu'il n'a jamais suivi de formation artistique et encore moins de formation académique. Francis Bacon explicite ce qu'il nomme son « imagination technique » : « L'imagination technique c'est l'instinct qui travaille hors des lois pour retourner le sujet sur le système nerveux avec la force de la nature<sup>2</sup>. » D'après Bacon, la peinture ne suivrait aucun schéma préconçu. Il ne passe pas des heures ou des jours, comme le font plusieurs de ses confrères, à réaliser des esquisses ou des dessins préparatoires. Son souhait est de créer une technique picturale basée sur l'imprévu, sur une liberté d'action instinctive. Que ce soit grâce à ses outils, à ses matériaux, à ses supports, à son environnement de travail et de vie, il cherche à mettre en place les conditions favorables au surgissement de l'accident créateur. Quand Francis Bacon parle « d'imagination technique », il ne fait que retranscrire sa



capacité à utiliser l'imprévisible comme action picturale. Qu'il s'agisse d'un portrait ou d'un paysage, ce qui va le faire changer, ce qui va faire se retourner le sujet, c'est la manière instinctive dont l'artiste va intervenir, privilégiant ainsi l'imprévu, l'accident, et fuyant à tout prix la systématisation. « Il est vrai qu'il n'imagine pas ses sujets considérant avec mépris "l'imagination imaginative", et préfère se confier aux inventions accidentelles de la technique, à "l'imagination technique", cet appui concret qu'il trouve à l'intérieur même de la peinture et de ses surprises matérielles<sup>3</sup>. » S'adonner à la peinture, s'y livrer corps et âme pour y trouver et y faire surgir l'inattendu, voilà ce qui constitue le programme pictural de Francis Bacon.

À l'automne 1961, Francis Bacon installe son atelier au 7, Reece Mews, à Londres. Dès lors, cet atelier constituera le véritable terreau de son œuvre. Il y accumule coupures de presse, magazines, photographies, catalogues d'exposition, planches scientifiques et toutes formes de documents iconographiques. Hugh Davies rapporte en 1975 :

L'atelier [...] est un petit espace sans fenêtre encombré par une accumulation de tubes de peinture jetés, de pinceaux, de magazines et de chiffons. Les seules sources de lumière sont un rayon provenant d'une verrière carrée et deux ampoules nues pendant au plafond. Une multitude d'ustensiles, des éponges Brillo aux pulls en cachemire, qui ont été employés pour appliquer de la peinture, repose parmi les débris<sup>4</sup>.

Bacon s'aménage, au fil des années, un environnement propice à l'apparition, au surgissement du geste pictural. Dans une société où règnent la photographie, le cinéma, la télévision, l'artiste absorbe quantité d'images qui lui servent d'aide-mémoire. Pour Francis Bacon, ces images sont une réserve d'icônes et de formes qu'il pourra retranscrire sur la toile après « digestion ». Ces sources iconographiques et ces images diverses lui permettent d'affiner, voire de combiner certaines postures



et attitudes entre elles sur le support plastique. L'atelier, lieu mystérieux pour le spectateur, devient donc cet antre, ce vivier, au sein duquel l'artiste se nourrit et puise à tout moment pour alimenter sa création.

D'autre part, Francis Bacon utilise fréquemment les murs de son atelier comme palette afin de préparer ses couleurs avant l'exécution de sa toile. La poussière naturelle qui se dépose dans l'atelier, il la récolte et la mélange à ses couleurs, à son pastel, créant ainsi des effets uniques et une texture quasi biologique à la surface de la toile. Autre pratique non-conventionnelle et inhabituelle que Francis Bacon a adoptée : celle de peindre exclusivement sur l'envers de la toile. Ces exemples traduisent une esthétique de l'instinct, du danger, une volonté de s'aventurer loin des chemins balisés, et de susciter en permanence le déséquilibre et l'accident afin de se rapprocher de l'essence même de la peinture. Voilà ce que Francis Bacon recherche dans sa vie et dans son art. Il combat l'ennui, la répétition, l'habitude, la sclérose, ce qu'il a appelé, tout au long de sa vie, la « narration ». En cela son art découle de sa vie autant qu'il innerve celle-ci.

Vous savez que dans mon cas – et plus je vieillis, plus il en est ainsi – toute peinture est accident. Aussi, je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance, et pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. Elle est transformée du fait même qu'il y ait peinture. L'une des raisons en est que j'emploie de très gros pinceaux et, de la façon dont je travaille, je ne sais en vérité pas très souvent ce que va faire la peinture, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire. Est-ce que c'est un accident ? Peut-être pourrait-on dire que ce n'est pas un accident, puisque choisir quelle part de cet accident il y a lieu de préserver constitue un procédé sélectif. On essaye, bien sûr, de garder la vitalité de l'accident et cependant de maintenir une continuité<sup>5</sup>.

Francis Bacon met en avant une certaine autonomie de la peinture, et plus particulièrement de la peinture à l'huile, capable de créer



d'elle-même des réactions inattendues. Peu de peintres contemporains sont aussi attachés que lui aux propriétés traditionnelles de la peinture à l'huile. Bien qu'historiquement datée, la peinture à l'huile a toujours été le médium exclusif de l'œuvre de Bacon. C'est une fois appliquée sur la toile que l'artiste la manipule, la frotte, voire l'éponge avec un vieux pull-over. Fort de sa maîtrise du médium et de ses possibilités plastiques, l'artiste utilise son énergie et son instinct à le manier pour provoquer l'imprévu, l'inattendu, et obtenir en retour un résultat inespéré et heureux.

En 1988, Francis Bacon peint une seconde version du *Jet d'eau*, dont la première date de 1979. Dans ce tableau, une traînée blanche, propulsée sur la toile, traverse de gauche à droite l'ensemble de l'espace pictural. L'eau jaillit d'un tuyau et recouvre une cabine vitrée ainsi qu'un mur. Accomplie grâce à une très grande quantité de peinture, cette masse picturale blanche a été projetée avant d'être travaillée directement sur la toile. Dépassant l'idée du jet d'eau, cette éruption se veut avant tout picturale. Francis Bacon met au premier plan de son œuvre un procédé introduit très discrètement jusqu'alors, et qui consiste à jeter de la peinture, compactée par les mains mêmes de l'artiste, à la surface de la toile dans un geste rapide et nerveux. Ce geste chargé d'énergie répond à la volonté de laisser agir la peinture pour qu'elle prenne sa propre place dans la composition. Francis Bacon explique que ces giclées blanches, récurrentes entre 1966 et 1972, lui permettent d'amorcer un tableau, et parfois de le terminer, par une marque accidentelle. En 1968, le panneau central de l'œuvre intitulée *Deux figures couchées sur un lit avec témoins* présente deux personnages allongés l'un derrière l'autre, identiques. La trace blanche apparaît entre les cuisses de l'un et les pieds de l'autre. Difficile de ne pas penser à la symbolique de la jouissance. Ce jet de peinture blanche est donc tout autant un exutoire sexuel qu'un





Miam Taches.







accident pictural volontaire. Par ce geste, Francis Bacon intègre à l'œuvre une symbolique du corps. La charge picturale venant s'écraser, s'étirer sur la surface de la toile et clore l'œuvre à l'image d'un *punctum*.

L'accident révèle la vie spécifique de la peinture dans l'œuvre de Francis Bacon. L'artiste maîtrise les moyens picturaux qu'il emploie tout en acceptant à la surface de la toile les conséquences, les incidences que la peinture lui propose. Cette idée que l'artiste s'efface pour mieux mettre en avant la vie de la peinture ne signifie pas que l'œuvre est livrée au jeu du hasard. Au contraire, nous sommes ici confrontés à ce que Francis Bacon a souvent qualifié de « peinture sur la corde raide », c'est-à-dire une peinture qui se constitue dans un équilibre permanent entre la volonté de l'artiste et l'accident pictural. L'image peinte, travaillée comme de la matière pure, subit tout au long du processus plastique des changements, des attaques et des accidents picturaux. Cet entretien accordé à David Sylvester en 1962 explore cette idée de « peinture sur la corde raide » :

David Sylvester. — Cela arrive souvent, n'est-ce pas, que l'image se transforme au cours de votre travail ?

Francis Bacon. — Cela arrive souvent, mais maintenant j'espère toujours que cela arrivera plus positivement. Maintenant, je sens que je cherche à faire des objets très, très particularisés, quoique faits à partir de quelque chose de complètement irrationnel au point de vue illustration. Je cherche à faire des choses très particularisées, telles que des portraits, et ce seront les portraits des gens mais, quand vous viendrez les analyser, vous ne saurez pas du tout – ou il vous sera très difficile de voir – comment l'image est faite. Et c'est pourquoi d'une certaine façon cela tracasse beaucoup, parce qu'il s'agit vraiment du complet accident.

D.S. — Un accident, dans quel sens ?



F.B. — Parce que je ne sais pas comment la forme peut être faite. Par exemple : l'autre jour j'ai peint la tête de quelqu'un, et ce qui faisait les orbites, le nez, la bouche, c'étaient – si vous les analysez – juste des formes qui n'ont rien à voir avec des yeux, un nez ou une bouche ; mais le mouvement même de la peinture d'un contour à un autre a donné une image ressemblante de cette personne que j'essayais de peindre. Je me suis arrêté ; j'ai pensé un moment que je tenais quelque chose de beaucoup plus proche de ce que je recherche. Alors, le lendemain, j'ai essayé de pousser plus avant et de rendre la chose encore plus poignante, encore plus proche – et j'ai perdu l'image complètement. Parce qu'avec une telle image vous marchez, en quelque sorte, sur la corde raide entre ce qu'on nomme « peinture figurative » et « abstraction ». Elle viendra droit de l'abstraction, mais elle n'aura en vérité rien à voir avec elle. Il s'agit d'une tentative pour que la figuration atteigne le système nerveux de manière plus violente et plus poignante<sup>6</sup>.

Si l'on suit Francis Bacon, la peinture à l'huile est capable de miracles plastiques, de résultats inattendus, que l'artiste n'aurait jamais pu obtenir sans ce médium. Elle seule peut inventer une forme nouvelle. La peinture est un risque, un acte, un pari qu'il faut prendre avec jeu, avec chance, avec excès, accidentellement aussi. Elle est une sensation possédant en elle-même sa logique interne, pour reprendre le titre de l'essai que Gilles Deleuze a consacré à l'œuvre de Francis Bacon en 1989<sup>7</sup>. La peinture c'est l'instinct, elle est présence pour elle-même et comme créatrice d'images. La toile est ce lieu, cet endroit sur lequel la peinture intervient dans un jeu entre elle et l'artiste. Le corps de l'artiste et le corps de l'œuvre, voilà ce qui entre en contact au moment de la création dans l'espace confiné de l'atelier. La toile devient arène. Bacon se dit lui-même « très nerveux<sup>8</sup> » lorsqu'il peint. Son activité picturale relève systématiquement de son système nerveux, de manière quasi médicale,



car c'est ce dernier qui lui dicte la manière de procéder. C'est ce que dit Didier Anzieu de la création artistique : « Créer une œuvre ne se réduit plus à une activité intellectuelle ou à un exercice spirituel, c'est s'arracher les tripes, c'est établir une continuité entre ce qu'on reçoit et assimile à une extrémité, ce qu'on produit et rejette à l'autre<sup>9</sup>. »

1. Entretien paru dans *La Quinzaine Littéraire* en 1971, repris dans Marguerite Duras, « Entretien avec Francis Bacon », *Outside*, Paris, Albin Michel, coll. « Illustrations », 1984, p. 265.

2. *Ibid.*, p. 266.

3. Fabrice Hergott, « La chambre de verre », dans *Francis Bacon*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Classiques du xx<sup>e</sup> siècle », 1996, p. 55.

4. Cité par Hervé Vanel, « L'imagination technique », *ibid.*, p. 63.

5. David Sylvester, Francis Bacon, *L'Art de l'impossible, entretiens avec David Sylvester*, Genève, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1995, p. 44-45.

6. *Ibid.*, p. 36-38.

7. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », (1<sup>re</sup> éd. 1989) 2002.

8. Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 267.

9. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, p. 122.