Document generated on 07/02/2025 7:35 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Francis Bacon
Le hasard et l'odeur de la mort

Maurice Tourigny

Volume 35, Number 139, June–Summer 1990

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53759ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Tourigny, M. (1990). Francis Bacon : le hasard et l'odeur de la mort. *Vie des arts*, *35*(139), 16–19.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

FRANCIS Bacon

Le hasard et l'odeur de la mort

Photo Barbara Lloyd

Maurice Tourigny

La peinture de Francis Bacon est un choc; une fois éprouvée, elle ne permet aucun retour en arrière, aucun semblant d'ignorance ou d'innocence. Ses formes et ses couleurs se gravent en nous comme la désillusion des arias de *Cosi fan tutte* ou la douleur des mots et des images de *Hiroshima mon amour*. Elles montrent la vie dans toute sa brutalité et lèvent le voile sur la dislocation finale.

Bien que figuratif, l'art de Bacon ne propose aucune narration et n'a rien de l'illustration; il réside tout entier dans la sensation et dans l'émotion, dans le poignant de la figure humaine ou animale, dans le risque pris par l'artiste.

Soixante toiles de Bacon ont été réunies par le Hirshhorn Museum de Washington. Après un séjour dans la capitale américaine (octobre 1989 – janvier 1990) et au Los Angeles County Museum of Art (février 1990 – avril 1990), la rétrospective arrive au Musée d'Art moderne de New York (mai 1990 – août 1990). La collection révèle non seulement la force du peintre, mais l'importance unique de l'œuvre dans la deuxième moitié de notre siècle.

Bacon ne tourne pas autour du pot, il plonge. Il plonge dans son sujet, l'humain. Il met en scène le théâtre de l'impuissance; il jette ses personnages dans les arènes de la douleur. Des crucifiés encore vivants à l'agonie interminable, des morceaux de corps qui crient au secours, des bouches ouvertes pour hurler la souffrance, Bacon n'épargne pas ceux qui s'arrêtent pour l'écouter.

La peinture de Bacon ne s'explique pas, elle se ressent. Aucun discours didactique ou esthétique n'arrive à son centre; elle est à l'abri du babillage critique et du commentaire mondain par sa violence et sa franchise. Chaque toile

Double portrait de Lucian Freud et Frank Auerbach
(détail), diptyque, 1964.
Huile sur toile, 167,6 x 144,8 cm (chaque portrait).
Stockholm. Coll. du Moderna Museet.

de Bacon renvoie à la vie même du spectateur; on contemple un Bacon avec le regard tourné vers soi, avec les oreilles attentives au bruit de son propre intérieur.

«Je pense que l'art est obsédé par la vie et nous, en tant qu'êtres humains, notre plus grande obsession est nous-mêmes.»[1]

Les soixante œuvres de la rétrospective n'offrent ni solution, ni refuge; elles répètent inlassablement la difficulté de vivre, elles observent crûment la lutte pour la survie et le spectacle ironique de la décomposition.

Bacon montre le corps, il en montre les os, les muscles, les organes. Il décortique la chair animée ou non, dans le sommeil ou dans le simple geste de mettre la clef dans la serrure. Il expose les corps fondus en une seule masse de désir avide. Il peint l'équilibre menacé, les acrobaties du quotidien. Et toujours indissociables de la matière, les déchirements et l'odeur de la mort.

Trois études pour portraits: Isabel Rawsthorne, Lucian Freud et J.H., triptyque, 1966.
Huile sur toile; 35,6 x 30,5 cm (chaque portrait).
Londres, Coll. privée.

Irlandais de naissance mais Anglais d'adoption, Francis Bacon est né à Dublin le 28 octobre 1909. Il quitte sa famille à l'âge de seize ans, vit un moment à Londres puis s'embarque pour l'Allemagne. A la fin des années 20, Berlin baigne dans la folie et les excès. «Après la violence militaire de l'Irlande et de la Première guerre mondiale, j'ai vécu dans la violence émotive de Berlin puis j'ai passé les années troublées de l'avant Deuxième guerre à Paris. Finalement, j'ai été habitué à vivre dans une forme ou une autre de violence.»[2]

A Paris, Bacon devient dessinateur de meubles. Il crée des décors dans l'esprit du Bauhaus. En 1933, Bacon est alors âgé de 24 ans, il commence à peindre et met de côté la décoration intérieure. Après quelques expositions de groupe et une renommée naissante, il détruit la plus grande partie de sa production en 1943. Il s'installe à Monte-Carlo en 1946 et délaisse temporairement la peinture pour les joies et les misères du casino. Il voyage entre Londres et Monaco jusqu'en 1950.

Le retour définitif de Bacon à Londres marque le début de la série des «Papes». Inspirés du portrait d'Innocent X, de Velazquez, («un des plus grands portraits jamais peints et qui est devenu pour moi une obsession»[3]), les Papes de Bacon reprennent les couleurs de leur source mais n'en sont absolument pas des copies, d'ailleurs chaque toile adopte un ton différent. Une constante toutefois, qui pendant un temps devient presque une signature de Bacon: l'utilisation

d'un cadre ou d'une structure géométrique qui enferme le personnage. Dans ses entretiens avec son ami David Sylvester, Bacon affirme que ces constructions n'ont pas de valeur symbolique, que leur but est strictement de nature picturale et que l'effet qu'il veut créer en est un de détachement de la figure à l'intérieur du tableau, une espèce de mise en évidence.

Bacon a recours à divers procédés formels qui, au fil des ans, ont été interprétés par les commentateurs. L'artiste ne laisse sortir aucun tableau de son atelier sans qu'une vitre ne recouvre la surface peinte. Il désapprouve l'exposition de ses œuvres par des musées et des collectionneurs sans cette couverture de verre. On a soupçonné que cette exigence de Bacon ait pour objet de retourner au spectateur son propre reflet contenu dans l'image. Encore une fois, le peintre contredit la critique: pour lui, la vitre établit une distance entre le public et la toile en plus d'unifier la couleur et la touche.

Contrairement à la majorité des peintres figuratifs, Bacon travaille directement sur la toile. Aucune esquisse, aucun croquis ne précède l'application de la peinture à l'huile (Bacon ne se sert que très rarement de l'acrylique). «Comme la texture, la couleur et le mouvement de la peinture sont accidentels, toute ébauche préalable ne donnerait qu'un squelette à l'exécution.»[4]

Accident? Pour Bacon, l'œuvre se fait elle-même, elle possède sa propre vie. Dans sa jeunesse, il va jusqu'à dire que l'artiste n'est qu'un instrument de la création. Plus tard, il modifiera sa déclaration: aujourd'hui il se considère comme un récepteur des émotions et des sensations de son environnement. La couleur et les touches consécutives sur la toile «ouvrent les valves» et poussent l'artiste à projeter ses sensations spontanées ou emmagasinées.

La photographie est un des outils de Bacon. Les nombreux portraits de ses amis et de ses proches dérivent de photos, tout comme ses images d'animaux et plusieurs tableaux de corps en mouvement, d'après les clichés de Muybridge. Selon Bacon, le propos de la peinture n'est pas d'enregistrer le réel (ce que peut faire la caméra) mais bien d'éveiller les sensibilités en brisant, en défigurant les formes connues. L'artiste ne peut plus reproduire littéralement ce qu'il voit. L'impression photographique sert donc de stimulateur à l'expérience du peintre et à ses sensations. Bacon parle de «réinventer le réalisme».

Bacon ne recule devant aucun risque; si avec les années sa palette s'est allégée et ses teintes se sont éclaircies, il n'a jamais cessé sa recherche de combinaisons de couleurs. Il étend sur la toile, avec ses chiffons et ses pinceaux, les tons les plus contradictoires; à tout coup, il en sort gagnant. Les oranges côtoient les verts, les lavandes voisinent avec les bruns, sans le moindre signe d'approximation, comme si leur union allait de soi.

On l'aura sûrement compris, Bacon est entièrement investi dans son art; les mots les plus employés de son vocabulaire sont ceux qui décrivent le mieux sa peinture: «violence», «sensations», «brutalité», «obsession», «hasard», «risque», etc.

La rétrospective organisée par James T. Demetrion, directeur du Hirshhorn Museum, ne manque pas de souligner la voix singulière de Bacon. On a fait appel aux plus grandes collections du monde afin de rassembler les toiles les plus significatives. Parmi celles-ci mentionnons huit triptyques de grand format, incluant les célèbres *In Memory of George Dyer* (1971), *Triptych Inspired by T.S. Eliot's Poem Sweeney Agonistes* (1967) et le sublime *Second Version of Triptych 1944* (1988). Font aussi partie de l'exposition les fameux *Study for a Crouching Nude* (1952), *Double Portrait of Lucian Freud and Frank Auerbach* (1964), *Man with Dog* (1953), *Jet of Water* (1988).

Il se trouve et se trouvera toujours des interprètes de l'œuvre de Bacon. Pourtant les tableaux n'ont besoin d'aucun intermédiaire, ils s'adressent sans détour aux tripes du spectateur.

«Finalement, je n'essaie pas vraiment de *dire* quelque chose, j'essaie de *faire* quelque chose.»[5] ■

1. David, SYLVESTER. *The Brutality of Fact, Interviews with Francis Bacon.* New York et Londres, Thames and Hudson 3e édition 1988, p. 63
2. ibid. p. 81 — 3. ibid. p. 24 — 4. ibid. p. 21 — 5. ibid. p. 198