



Michel Leiris

Écrits sur l'art

Édition établie par
Pierre Vilar

CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur



Poète, écrivain, ethnologue, rénovateur au milieu du xx^e siècle de l'écriture autobiographique, Michel Leiris (1901-1990) a consacré un nombre considérable d'écrits aux peintres et aux sculpteurs de son temps : André Masson, Joan Miró, Alberto Giacometti, Pablo Picasso, Wifredo Lam, Francis Bacon, Marcel Duchamp, Fernand Léger... C'est à un dialogue direct et sans emphase que Michel Leiris s'adonne dans tous ses textes critiques. La peinture est pour lui une affaire sérieuse. Il en attend des réponses vivantes. Les images jouent dans son écriture un rôle fondateur et formateur, bien loin des circonstances occasionnelles ou des nécessités mondaines. Ces écrits rassemblés ici pour la première fois et présentés dans l'ordre chronologique des rencontres et des publications, offrent au lecteur de suivre Michel Leiris au cœur de son vivant musée, au gré de ses amitiés et de l'histoire exceptionnelle de l'art moderne, du surréalisme aux années 1980. Au-delà, c'est tout l'engagement des artistes face aux périls et aux dérives de notre temps que ces *Écrits sur l'art* révèlent.

Pierre Vilar enseigne l'histoire du livre et de l'édition, ainsi que la littérature des xx^e et xxI^e siècles à l'Université Paris-Diderot. Il a participé à l'édition de La Règle du jeu dans la Bibliothèque de la Pléiade.

Écrits sur l'art

Michel Leiris

Écrits sur l'art

Édition établie, présentée et annotée
par Pierre Vilar

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche - 75005 Paris

Tous droits de reproduction, de traduction
et d'adaptation réservés pour tout pays.

© Editions Gallimard 1969 pour *Haut-Mal* suivi des *Autres lancers* ;
1969 pour *Mots sans mémoire* ;
1989 pour « Préface » aux *Écrits de Picasso* ; 1992 pour *Zébrage*
2003, pour « Rêve pour Henri Laurens », in *La règle du jeu*

© Mercure de France pour *Brisées*, 1966

© Fata Morgana pour *Au verso des images*, 1980

© CNRS Éditions, Paris, 2011 pour la présente édition

Table des matières

Avis au lecteur	7
Remerciements	9
Introduction : Vestige des images et prestiges de la peinture ..	11
Bibliographie générale	67

André Masson

Désert de mains, p. 79. – *André Masson*, p. 83. – *André Masson*, p. 86. – *André Masson*, p. 88. – *Espagne 1934-1936*, p. 90. – *Éléments pour une biographie*, p. 92. – *André Masson le peintre-matador*, p. 104. – *La terre*, p. 106. – *Mythologies*, p. 109. – *Idoles*, p. 113. – *Portraits*, p. 115. – *Lumière blanche et lumière noire*, p. 118. – *Le monde imaginaire d'André Masson*, p. 119. – « *Si, appliquant aux arts graphiques...* », p. 121. – *La ligne sans bride*, p. 122. – *En fête avec André Masson*, p. 135. – *André Masson homme de théâtre*, p. 141. – « *Pas encore Romain d'adoption...* », p. 145.

Bibliographie des écrits de Leiris sur Masson	146
André Masson, la ligne et le nom : Narcisse et Écho	152
Bibliographie critique	165

Joan Miró

Joan Miró, p. 171. – *Joan Miró*, p. 174. – *Autour de Joan Miró*, p. 179. – *Tu es sorti vivant*, p. 185. – *Marrons sculptés pour Miró*, p. 187. – *Fissures*, p. 192. – *Repentirs et ajouts*, p. 197. – *Miró soir et matin*, p. 202. – « *Décorateur du ballet Jeux d'enfants...* », p. 203.

Bibliographie des écrits de Leiris sur Miró	204
Miró et la grande liberté	208
Bibliographie critique	230

Alberto Giacometti

Alberto Giacometti, p. 235. – *Bouffe*, p. 238. – *Pierres pour un Alberto Giacometti*, p. 239. – *Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon*, p. 247. – « *Pour ceux qui l'ont connu et aimé...* », p. 251. – *Alberto Giacometti*, p. 252. – *Autres « Pierres... »*, p. 253. – « *Ce qui m'émeut par-dessus tout...* », p. 256. – *Autre heure, autres traces...*, p. 257. – *Giacometti oral et écrit*, p. 265.

Bibliographie des écrits de Leiris sur Giacometti	267
Giacometti, dans la chambre étrangère	271
Bibliographie critique	298

Pablo Picasso

Toiles récentes de Picasso, p. 303. – *Hommage à Picasso*, p. 308. – *Dessins, gouaches et aquarelles de Picasso* (Galerie Jean Aron), p. 310. – « *Max Raphaël : Proudhon – Marx – Picasso* », p. 311. – *Faire-part*, p. 313. – *L'exposition Picasso à la galerie Louis Carré*, p. 314. – *Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros-Pied*, p. 318. – *L'abécédaire de Picasso*, p. 331. – *balzacs en bas de casse et picassos sans majuscules*, p. 332. – *Picasso et les ménines de Vélasquez*, p. 334. – *Romancero du picador*, p. 338. – « *Bonjour Leiris ! alors, vous travaillez ?* », p. 340. – *Le miracle est que tu sois nos bottes de sept lieues...*, p. 342. – *La peinture est plus forte que moi...*, p. 343. – *Des reproductions*, p. 347. – *Non hors du temps...*, p. 349. – *Une féerie verbale*, p. 351. – *Le 19 mars 1944... [lettre à L'Avant-Scène Théâtre]*, p. 352. – *Le peintre et son modèle*, p. 353. – *Dire*, p. 371. – *Un génie sans piédestal*, p. 373. – *Picasso écrivain ou la poésie hors de ses gonds*, p. 377.

Bibliographie des écrits de Leiris sur Picasso	382
Picasso, le nom propre de la peinture	387
Bibliographie critique	411

Wifredo Lam

Parallèle de Wifredo Lam, p. 417. – *Écumes de La Havane*, XVI, p. 418. – *Que la négligence ou l'ignorance d'un scribe...*, p. 419. – *Wifredo Lam*, p. 421. – *Pour Wifredo*, p. 438. – *Contre-charme*, p. 440. – *Épi ou épitaphe*, p. 441.

Bibliographie des écrits de Leiris sur Lam	442
Wifredo Lam, poétique du carrefour	445
Bibliographie critique	469

Francis Bacon

Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon, p. 475. – *Le peintre de la détresse humaine*, p. 483. – *Francis Bacon aujourd'hui*, p. 488. – *À Londres, lors d'un dîner intime...*, p. 500. – *Le grand jeu de Francis Bacon*, p. 506. – *Bacon le hors-la-loi*, p. 511. – *Francis Bacon, face et profil*, p. 519.

Bibliographie des écrits de Leiris sur Bacon	544
Francis Bacon, le portrait qui revient	550
Bibliographie critique	584

Miroir de la peinture

Hans Arp, p. 591. – *Marcel Duchamp*, p. 593. – *À propos d'une œuvre de Marcel Duchamp*, p. 594. – *Arts et métiers de Marcel Duchamp*, p. 599. – *Francisco de Goya*, p. 604. – *David Harali*, p. 605. – *Élie Lascaux*, p. 606. – *Modernité d'Élie Lascaux*, p. 608. – *Henri Laurens*, p. 611. – *Rose pour Henri Laurens*, p. 613. – *Orage d'argile*, p. 615. – *Rêve pour Henri Laurens*, p. 616. – *Fernand Léger*, p. 618. – *Josef Sima*, p. 620.

Une vie de peintres	622
Index	657

Autour de Joan Miró

Erik Satie a parlé quelque part d'un certain type de musique, entièrement à créer et qui serait ce qu'il qualifiait de « musique d'ameublement ». Musique distincte autant des actuels fonds sonores employés à la radio et au cinéma que de la musique concertante. Musique produite simplement en un lieu où il se passe autre chose (exposition, par exemple) et qui existe comme pour elle-même, sans que personne l'écoute autrement que d'une oreille distraite. Musique qui ne requiert nulle attention soutenue, mais s'impose avec évidence.

Ainsi pourrait-on dire de la peinture de Miró, aussi éloignée de la décoration que de l'ordinaire peinture de chevalet. Peinture, simplement, qui se produit à la façon quasi involontaire des graffiti et anime la paroi verticale contre laquelle elle est accrochée, la rend vivante auprès de nous vivants, la peuple d'êtres dont l'existence figée semble, à jamais, parallèle à la nôtre.

Une toile, pour Miró, n'est pas chose à orner un mur ; c'est elle-même, plutôt, qui est le mur qu'on orne, qu'on transforme en quelque chose de vivant.

Côté art rupestre (ou graffiti) de la peinture de Miró.

Cette peinture est, à proprement parler, « graffiti » parce qu'elle tient autant du dessin que de l'écriture.

Dans sa première période surréaliste, Miró a fait, d'ailleurs, usage de mots écrits sur ses tableaux, comme une légende (ainsi, le titre de la célèbre chanson française « Au près de ma blonde... » inscrit sur une banderole au bas de la toile qui porte ce nom) ou bien comme un élément complémentaire de la couleur et du dessin (ainsi, le mot « Yes » dans la figure d'homme baptisée *Le Gentleman*).

La peinture de Miró, à la fois élémentaire et précieuse. Tout repose sur la qualité du trait, le charme des couleurs. Rien à expliquer quant à cette peinture, qui elle-même n'explique rien.

Si Miró n'oublie jamais que la peinture est avant tout affaire de lignes et de couleurs, son art, pourtant, n'a rien d'abstrait lors même qu'il est peu lisible.

Paracelse a indiqué – je crois bien – qu'il n'y aurait pas seulement possibilité d'une chiromancie (système de divination basé sur l'observation des lignes de la main) mais possibilité de mantiques reposant sur l'interprétation de chacune des espèces de lignes qu'on rencontre, tant dans le corps humain que dans l'ensemble de la nature : lacis des veines, dessins offerts par l'écorce des arbres, tracé des sentiers et des routes, etc. Le dessin de Miró semble se proposer à l'exercice d'une mantique de ce genre : significatif en lui-même et non pas simplement par les objets qu'il décrit.

L'art de Miró, comme une cravate rutilante ou comme un beau complet anglais. Couleurs éclatant souvent – sur fond de terre ou de ciel – tel le son de la longue et tonitruante clarinette qu'on appelle la *tenora* et à qui sont confiés les soli dans les orchestres catalans par lesquels sont accompagnées les rondes populaires connues sous le nom de « sardanes ».

Caractère profondément réaliste de l'œuvre presque entier de Miró, à l'inverse de ce qui se constate chez son compatriote Dalí.

Dans les œuvres récentes de Miró, femme, lune (ou autres astres), oiseau sont des thèmes fréquents.

Femmes réduites à leurs stricts attributs, émouvantes comme la statuette préhistorique dite « Vénus de Lespugue » (aux mamelles et au bassin d'une ampleur démesurée) ou les figures à face de chouette gravées sur des pierres dressées.

Sifflets des îles Baléares, qu'aimait tant Miró : figurines humaines ou animales, en plâtre colorié, très rudimentaires.

Miró, le premier surréaliste à avoir fait des « objets » (qui ne sont pas des sculptures et diffèrent également des « constructions » cubistes telles qu'en ont fabriqué Picasso et Laurens).

Caractère enfantin, folkloristique du merveilleux chez Miró. Rien de sophistiqué chez lui comme chez tant d'autres surréalistes.

Ce n'est nullement, sous ses doigts, le fruit qui se change en étoile, mais plutôt l'astre qui devient pomme de terre ou radis. Surréalisme paysan, de terroir.

Faunes, centaures, sirènes : créatures fantastiques encore à demi engagées dans la nature élémentaire. Ainsi des inventions de Miró.

Miró faiseur de *fables*, et non faiseur de *mythes* comme André Masson par exemple. Il nous reporte à l'âge ancien des contes de bonne femme qui commençaient par « Il était une fois... » ou « Du temps que les bêtes parlaient... ». Je songe ici, également, à ce petit récit qu'on faisait dire (paraît-il) à mon frère Pierre, quand il n'était encore qu'un très jeune enfant :

*Deux petits poulets étaient frères
Et pourtant ils ne s'aimaient pas...*

Côté nursery-rhymes de l'art de Miró. C'est avec lui que pour la première fois j'ai rencontré Sandy Calder, l'homme du cirque et l'inventeur de ces jouets pour adultes que sont les « mobiles ».

Miró, Espagnol court et râblé, un peu Barbier de Séville ou bien Sancho Pança. Chevaucheur de grisons plus que de rossinantes.

Analogie avec le Federico García Lorca de la farce pour marionnettes *Le Retable de Don Cristóbal*.

Sorte d'opéra-bouffe ou de cavatine rurale que chante la peinture de Miró.

Légèreté, *alegría* de son art, où les signes masculins et féminins s'étalent de la façon la plus ouverte, sans goût de mort ni relents de psychanalyse. Magie blanche, s'opposant à tant de magies noires.

Une sarabande de farfadets, une nuit de Walpurgis dans l'air sans brume du Midi méditerranéen. Cela, tout à fait éveillé, aux antipodes du rêve.

Rapports avec les dessins animés de Walt Disney plus qu'avec Breughel et Jérôme Bosch.

Quand il était le voisin de Masson, 45, rue Blomet (occupant un atelier dont la netteté contrastait avec le délabrement dostoïevskien de celui de Masson) et alors que les tableaux qu'il faisait ressortissaient

encore à la manière scrupuleusement exacte de *La Ferme*, Miró disait à ses familiers que son intention était maintenant de peindre, par exemple, un « arlequin à tête de grenouille ». Il songeait ainsi à reprendre – selon les voies qui devinrent les siennes propres – le fameux thème des arlequins de Picasso, l'un des leitmotifs de l'art de notre siècle. C'est, au bout du compte, quelque chose d'entièrement inédit qui en est sorti.

Le premier acquéreur de *La Ferme* est le poète américain Evan Shipman, qui vivait alors à Paris et a toujours été un fervent amateur de courses de chevaux (courses au trot, surtout, à l'exclusion totale des courses d'obstacles, qu'il regardait comme une barbarie à cause des risques auxquels y sont exposés les chevaux).

Oscillation constante, chez Miró, du simple au compliqué, de la nudité à la surcharge (presque comme de graffiti qui s'accumulent ou comme de palimpsestes), du quotidien au fantasmagorique. Mais, toujours, cet extraordinaire naturel qui, dans le tableau *La Ferme*, séduisait à tel point Shipman, poète et ami des chevaux.

Humour le plus authentique, c'est-à-dire dépourvu de toute ironie. Selon les dires de l'un de nos amis communs, Miró se serait, autrefois, piqué d'allier le « flegme britannique » à la « morgue espagnole ».

Côté « tiré à quatre épingles », respectueux de sa personne, qu'il a toujours eu, lui pour qui peindre paraît exiger un certain cérémonial comme – pour d'autres Espagnols – aller *a los toros*.

Son sérieux imperturbable. À Palma de Mallorca (où il se trouvait en vacances et où nous étions un jour passés le voir, mon ami Raymond Queneau et moi, en quête d'un endroit où nous établir dans l'île pour la durée de l'été) Miró se fait apporter par sa domestique une carte immense de Mallorca (si grande qu'il faut nous y mettre à nous trois pour convenablement la déplier) et nous montre du doigt, comme sur un plan de bataille qu'il convient d'examiner avec méthode, les plages où il nous conseille d'aller.

« À bas la Méditerranée ! » cri séditieux proféré par Miró au banquet Saint-Pol-Roux, qui fut une des plus bruyantes manifestations surréalistes.

Picasso andalou, Gris castillan et Miró catalan. Rapport de son art avec les sardanes : lyrisme empruntant la forme sans bavures et bien carrée d'une musique de village.

Le taureau – fondamental chez Picasso et qui, même chez Gris, se manifeste parfois à la cantonade (voir le tableau intitulé *Le Torero*) – n'apparaît pas chez Miró ou n'apparaît, si tant est qu'on puisse l'y trouver, que de manière exceptionnelle.

À Barcelone, ville natale de Miró, il y a, d'une part, des amateurs de courses de taureaux et, d'autre part, des amateurs de matches de football. Miró, absolument non taurin, se range-t-il pour autant du côté de ces derniers ? Il partage, du moins, leur volonté d'être « modernes » et témoigne de quelque goût pour la culture physique et pour les sports, lui dont Ernest Hemingway – qui l'avait vu s'exercer dans une salle de boxe – disait qu'il ne manquait pas de capacités pugilistiques, compte non tenu, toutefois, du fait que la boxe implique la présence d'un adversaire.

Audacieux en toute innocence, sans idée préméditée de provocation. L'abandon pur et simple au bon plaisir de l'imagination est seul ici à susciter, chez les uns, le scandale, chez les autres, l'émerveillement.

En Italie l'été dernier, assistant à une représentation de *Rigoletto* donnée le soir en plein air par l'Opéra de Rome dans les ruines des thermes de l'empereur Caracalla, mon ravissement quand pour le premier acte la scène s'illumina entre les deux énormes blocs de maçonnerie qui l'encadraient : éclairage surnaturel, créant un îlot de jour dans la masse de la nuit et où acteurs et accessoires prenaient un étonnant relief ; même allure vraie, quoique d'un autre monde, que celle revêtue par tout ce que je voyais au théâtre lorsque j'étais petit et qu'on m'y emmenait. Ensuite, charmante entrée d'enfants, qui dansent affublés de fausses barbes et coiffés de bonnets de bouffon comme Rigoletto lui-même. À la fin du divertissement, on amène au milieu de la scène une grande boîte cubique portée sur un brancard ; la boîte s'ouvre et il en sort comme un diable un personnage lui aussi en costume de bouffon et barbu, qui lance des fleurs aux figurants et figurantes déguisés en seigneurs et dames de cour prenant part à la fête censée se dérouler dans les jardins du palais du sémillant duc de Mantoue. Qualité unique de cette lumière et fraîcheur d'invention du

ballet me paraissent aujourd'hui comparables à ce qu'est, à mes yeux, la peinture de Miró.

Histoire à moi racontée, il y a des années, par un Chinois qui faisait ses études à Paris et travaillait la chimie biologique à l'Institut Pasteur. C'est un conte populaire dont le héros est un jeune homme très studieux, qui se prépare au mandarinat. Il lui faut subir un examen très difficile et, malgré toute sa science, il est en passe d'échouer : faute grave que ne lui pardonneront pas ses juges, l'un des caractères idéographiques du texte qu'il avait à rédiger est dessiné de manière incorrecte. Or il se trouve qu'une bête à bon dieu – ou autre petit insecte – juste au moment où l'examineur lit le devoir vient se poser sur la feuille, exactement au point voulu pour que soit complété l'idéogramme défectueux.

Je pense que les œuvres de Miró, souvent, pourraient être assimilées à l'idéogramme dont il est question dans ce conte : une touche ou note infime, posée comme par miracle, apparaît indispensable pour qu'elles aient leur plein sens. L'accent grave [*sic*] placé sur l'o du nom de « Miró » ne semble-t-il pas être là pour rappeler le rôle des animalcules ou simples corpuscules de couleur vive dont il arrive que soient ponctués ses tableaux ?

Art tout de spontanéité, art sensible, art ouvert, la production de Joan Miró n'a que faire des commentaires esthétiques et des démonstrations en forme. La seule conclusion possible de ces notes est un conseil pratique sur la façon la meilleure d'aborder une œuvre de Miró : faire le vide en soi, la regarder sans arrière-pensée et s'y baigner les yeux, comme dans une eau où ils pourront se laver de la poussière accumulée autour de tant de chefs-d'œuvre. Grâce à cette candeur retrouvée s'ouvriront toutes grandes, en nous, les portes de la poésie.

[1947]

Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon

*« Je fus, au pied du baldaquin supportant
ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques,
un gros ours aux gencives violettes et au poil
chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux
argents des consoles. »*

Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*.

Saisir, non ce que disent à l'historien d'art, mais ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon, cela paraît simple et demander seulement une écoute attentive, comme l'aura été mon regard. Mais si je dois, pour aller jusqu'au bout de cette saisie, traduire en phrases ce qui m'a été transmis en un langage dont le propre est d'opérer bouche cousue et sur l'instant, je risque fort de m'égarer : la plupart de ces peintures ne m'apparaissent ni comme des constructions dont l'analyse pourrait amener à mesurer tant soit peu la valeur, ni comme des illustrations susceptibles d'être légendées et prêtant à des commentaires qui permettraient d'en préciser le sens, voire de l'approfondir. Vivant leur vie, elles m'émeuvent en raison de cette vie, dont l'artiste semble avoir su les doter et parce que je sens intensément leur présence... Or, quand je parle de cette vie qu'elles vivent et de cette faculté qu'elles ont d'imposer leur présence, je ne suis guère avancé : constater cela, n'est-ce pas constater seulement qu'en face d'elles je me trouve affronté au mystère même de la peinture, celui qui fait que certaines œuvres *existent*, alors qu'aux autres on n'accordera que l'existence neutre d'un objet mobilier, table ou chaise par exemple ? Qu'est-ce donc au juste que je veux dire et qu'est-ce que, confusément, j'admets comme allant de soi, quand j'en appelle au mot « présence » pour exprimer ce que j'ai ressenti, alors que je ne connaissais guère Francis Bacon qu'à travers ce que sa peinture donne à lire de lui ?

Je l'ai déjà reconnu implicitement, « présence », au sens où je l'entends, désigne autre chose que la seule présence du tableau dans la portion d'espace où je suis. C'est une présence qui me semble vivante, tout en se distinguant non seulement de celle des objets inanimés, mais de celle d'un être vivant auquel je ferais face. Présence de quelque chose que je sais tableau figurant quelque chose – car il en est toujours ainsi avec les toiles de Bacon – et qui capte mon attention, ni comme œuvre peinte simplement digne d'être admirée, ni parce que cette œuvre me rend expressément présent ce qu'elle figure (un trompe-l'œil, s'il s'agissait de cela, ferait bien mieux l'affaire et je n'éprouverais pas cette forte impression ou en éprouverais une tout autre s'il y avait présence réelle).

La présence dont je parle est bien celle du tableau, qui en tant que tel m'accroche plus solidement que ne ferait une photographie, et elle est fictivement celle de la chose figurée (le fait est, d'ailleurs, que je n'ai qu'indifférence à l'égard des tableaux dans lesquels rien du monde extérieur ne m'est montré, serait-ce avec des détours). Mais cette présence n'est pas seulement cela. Elle est à la fois présence globale du tableau, présence illusoire du figuré et présence manifeste, dans ce qui s'ouvre à ma vue, des traces d'un combat : celui que l'artiste a mené pour aboutir au tableau sur lequel l'élément de départ devait s'inscrire, non pas à la sèche manière d'un diagramme ou d'un document, mais de la façon la plus convaincante qui soit pour la sensibilité du spectateur. Présence, en somme, de l'œuvre et de son sujet, mais aussi présence lancinante du meneur de jeu et, enrobant le tout dans ce qu'elle a d'absolument vivant et immédiat, ma propre présence comme spectateur, puisque je suis tiré de ma trop habituelle neutralité et amené à une conscience aiguë d'être là – rendu, en quelque sorte, présent à moi-même – par l'appât qui m'est tendu : cette représentation qu'un artiste me présente et qui, faite à sa mesure, au lieu de m'être offerte comme du prêt-à-porter, m'attache en ce qu'elle a de singulier en même temps que de tout proche, puisqu'elle évoque – presque toujours en ce qu'il a de plus familier, nos semblables – le monde où nous vivons tous, simplement décalé par rapport à moi, ce qui m'en est proposé étant passé par le cerveau et la main d'un autre.

Les mêmes réflexions – ou des réflexions similaires – pourraient se faire à propos de nombre d'autres tableaux, anciens aussi bien que modernes. Mais l'étonnant avec Bacon, c'est la façon pure et tranchante dont son art semble exposer les données du problème : ses

portraits tout spécialement sont d'effectives mises en présence, tant du spectateur et des personnages représentés (parfois Bacon lui-même, tantôt ramassé et comme prêt à bondir, tantôt les pieds sur la table ou une main appuyée sur le front, tantôt comme une flamme, un serpent ou un point d'interrogation en train de se lover) que du spectateur et de l'artiste, qui a marqué profondément de sa griffe ses transcriptions aussi authentiques que possible des réalités qu'il a perçues, de sorte que la présence suscitée est moins encore celle des choses telles qu'elles se présentent pour lui que la sienne, à lui, tel qu'il se présente en cherchant à les représenter.

Je ne dis rien de neuf si je dis qu'en notre temps et dans nos pays l'art, n'ayant plus à contribuer à la gloire divine ou à celle des puissances régnautes, s'est dégagé de tout cérémonial exigeant une idéalisation et a retrouvé sa fonction – peut-être fondamentale – de jeu. Or tout semble aujourd'hui se passer pour Bacon comme si sa fougue, lisible dans l'exaspération baroque des formes et dans l'éclat des couleurs, s'alliait à une claire conscience des conditions dans lesquelles il lui faut jouer ce jeu qui, mené à fond comme il le fait, échappe à la frivolité dans la mesure où cette carte majeure y est jetée sur le tapis : nos rapports avec le réel, notre façon d'appréhender le monde, sa course et les êtres dont il est peuplé. Pour le spectateur, c'est la présence de l'artiste, sa marque personnelle (indicatrice de son mouvement rapide ou tâtonnant pour rendre compte de ce qu'il a vu) qui fait que la chose est présente, au lieu d'être la chose morte qu'elle serait si elle était reproduite sans l'intervention patente d'une subjectivité ; plus l'artiste sera présent (non dans son effort vers un style, mais dans la particularité même de son « faire » appliqué à un thème concret, dans sa manière de poser, au moyen d'un pinceau, une suite de touches dont le pouvoir tiendra, autant qu'à sa valeur comme ensemble significatif, au fait qu'elle provient visiblement d'une main qui s'activait dans un but dont l'atteinte ne pouvait être que problématique), plus vivant sera le tableau, lieu où s'est opérée la rencontre de ces deux réalités, l'artiste et la chose qu'il désirait représenter ou, plutôt, péremptoirement présenter, sans double fond de symbole et sur un mode exempt de toute religiosité.

Que l'artiste soit présent dans son œuvre, on peut objecter que cette exigence n'en est pas une, étant donné qu'il l'est toujours, en quelque sens qu'il travaille et même au cas où il ne serait qu'un imitateur ou un copiste. Ce que Bacon a de particulier, c'est que sa

présence – qu'il le veuille ou non – saute aux yeux et que l'œuvre porte les marques de son action un peu comme une personne dont la chair garde les cicatrices d'un accident ou d'une agression. Agression, peut-il sembler, contre le modèle soumis à ce traitement impitoyable et agression contre le spectateur qui aisément jugera monstrueuses ces figures qu'on pourrait croire surprises dans la convulsion d'un moment extrême ou réduites par quelque catastrophe à l'état de paquet de muscles.

Certes, Bacon ne s'est pas privé d'aborder quelques-unes de ces crises (par exemple dans ses *Crucifixions* traduites au moyen d'éléments de notre époque et dont la cruauté sans âge se déploie parfois en un triptyque). Il n'a pas dédaigné non plus de traiter des sujets qui, bien que « réalistes », rompent violemment avec la banalité (ainsi, après les hommes bizarrement ensauvagés que sont pour nous les singes, les enfants paralytiques inspirés par des photographies de Muybridge ou la *Figure étendue avec seringue hypodermique*). Il serait, toutefois, téméraire de voir là le signe de quelque prédilection pour l'atroce ou l'insolite. Bien plutôt, à en juger par l'ensemble de son travail, il semblerait qu'à peu d'exceptions près le désir de toucher le fond même du réel pousse Bacon, d'une manière ou d'une autre, jusqu'aux limites du tolérable et que, lorsqu'il s'attaque à un thème apparemment anodin (cas de beaucoup le plus fréquent, surtout dans les œuvres récentes), il faille que le paroxysme soit introduit du moins par la facture, comme si l'acte de peindre procédait nécessairement d'une sorte d'exacerbation, donnée ou non dans ce qui est pris pour base, et comme si, la réalité de la vie ne pouvant être saisie que sous une forme criante, criante de vérité comme on dit, ce cri devait être, s'il n'est pas issu de la chose même, celui de l'artiste possédé par la rage de saisir.

Dérèglement qu'a toujours subi la réalité – par éclatement, distorsion, brouillage ou tout autre mode heurtant ou insidieux de décalage – quand sa figuration éveille l'idée d'une présence, au lieu de rester cantonnée dans la zone équivoque du faux-semblant. Quant aux personnages peints ces dernières années par Bacon, la sinuosité de leurs lignes est un signe de vie intense et leurs contorsions apparentes ne laissent pas de rappeler celles qui, dans l'ardeur de la bataille, affectaient le corps (retourné dans sa peau, de sorte qu'il était mis littéralement sens devant derrière) et bouleversaient épouvantablement les traits du héros celtique Cuchûlainn, guerrier au sang si vif que, plongé

successivement dans trois cuves d'eau froide, il faisait éclater la première, bouillir la seconde et tiédir la dernière. Mais, à l'inverse de Cuchûlainn, les personnages en question – et même les *Papes* plus anciens, étrangement laïcisés et dépouillés des dorures de l'Histoire – ne sont pas des personnages de légende. Ils n'ont rien d'épique, et il est d'ailleurs rare qu'on les voie autrement qu'au repos, dans un isolement qui n'est ni celui d'une statue, ni celui d'un héros ou de l'Igitur mallarméen perdu dans sa songerie suicidale entre de riches tentures, mais uniquement la crudité d'un être dont la nature physique est exhibée comme sur un étal ou dans un écrin. Avec Bacon, l'homme est là, en dehors de toute aventure comme de tout mythe, et montré dans ses attitudes plutôt que dans ses gestes. Nocturne ou diurne, suggéré par des tracés géométriques ou indiqué par le décor rectiligne ou curviligne, l'espace n'est guère plus que le lieu où – seul relief dans l' inanité qui la circonscrit – une présence humaine se manifeste. Trop peu singularisé pour ne pas sembler imperméable à la durée, il n'admet qu'un temps suspendu, éternel bien qu'affirmé actuel soit par les vêtements (intimement associés au corps, moins masqué que défini par eux) soit par les meubles ou dispositifs de type « fonctionnel », qui ont l'air d'avoir ici pour fonction essentielle de situer, voire de hisser sur le pavois, une créature humaine qui n'est pas un fantôme mais un être de chair soumis à la pesanteur et dont on ne peut douter qu'il est sujet aux mêmes vicissitudes que nous.

Chez cet artiste, à qui des genres comme le paysage et plus encore la nature morte ont été jusqu'à présent presque étrangers, ce sont les composants masculins et féminins de notre espèce qui, plus nettement que chez la plupart, font l'objet de l'expérience cruciale : parvenir à projeter sur la toile ces êtres tels qu'ils sont, dans tout ce que leur existence distincte de la nôtre contient d'abrupt et de fascinant, mais auxquels on aura été conduit à donner une autre structure et d'autres couleurs pour qu'ils aient chance de retrouver, même changés en images sans épaisseur perceptible, une réalité d'événement qui survient. Plutôt qu'à l'expression plus ou moins pathétique, à l'invention formelle ou à la traduction du mouvement en termes forcément immobiles, c'est à une restitution chair et sang (pourrait-on dire) et à un dynamisme en quelque sorte immanent, inhérent au personnage et indépendant des circonstances, qu'un tel art semble viser. Et sans doute est-ce pour cela que les nus de Bacon, présences si obsédantes, touchent directement à l'érotisme, pris à sa racine même : niveau

organique des corps (toujours troublants, parce qu'il n'en est aucun qui ne soit une individualité fermée sur elle-même en même temps que parente de tous les êtres pétris de la façon dont nous le sommes) et non pas niveau dramatique des gestes (ceux-ci quelquefois évoqués par Bacon, à tout le moins allusivement, mais sans que la matérialité primordiale des corps soit jamais laissée à l'arrière-plan).

Un nu n'est qu'une académie si, pour celui qui le regarde, il ne revêt aucune personnalité, celle-ci serait-elle anonyme. Faire en sorte qu'il soit doué indubitablement de cette personnalité est déjà une entreprise difficile. Et il en va de même pour tout personnage à qui l'on veut conférer l'énigmatique vertu que, parlant d'un acteur comme il faudrait qu'ils le soient tous, on appelle la « présence » sans se poser tant de questions. Cependant, avec le portrait, le risque d'échec paraît encore plus grand.

Peindre un portrait, si l'on entend par là autre chose qu'un portrait mondain ou qu'un tableau dont le portraituré n'aura été que le lointain inspirateur, c'est donner de quelqu'un une image ressemblante (conforme à l'idée que l'on se fait du modèle mais incluant les éléments irrécusables qui permettront à d'autres de le reconnaître du premier coup d'œil), étant entendu – puisqu'il s'agit de peinture et non de caricature – que les diverses parties de l'image devront s'organiser en un ensemble capable d'exister par lui-même, sans avoir à s'appuyer sur des détails piquants. Assurément il y a, pour celui qui veut faire un vrai portrait, conflit entre ces deux nécessités : suggérer, d'une part, des traits particuliers, hasardeux, qui relèvent de l'anecdote ; créer, d'autre part, une œuvre douée d'une sorte d'existence en soi et située, de ce fait, sur un plan tout autre que celui du pittoresque historiographique. C'est, peut-être, parce que le conflit entre exactitude documentaire et vérité picturale atteint son comble dans le cas du portrait que, chez Bacon portraitiste, l'art de peindre, qui semble ne pouvoir pour lui s'accommoder que de la haute tension, se trouve chauffé jusqu'à l'incandescence. Mais de froids aperçus concernant l'art du portrait peuvent-ils expliquer le tumulte dans lequel les traits de ces personnages ressemblants jusqu'à l'os semblent avoir été entraînés ? Tempête, éruption, séisme, que la méditation du peintre sur ce qu'est un portrait n'aurait pas suffi à déclencher et dont on admet difficilement, bien que nos yeux l'attestent, qu'un équilibre ait pu en résulter.

Essayer de transcrire une présence vivante et de la transcrire comme telle, sans laisser échapper cette vie qui lui est essentielle,

c'est chercher à la fixer sans la fixer, s'efforcer paradoxalement de fixer ce qui ne peut pas et ne doit même pas être fixé, car le fixer c'est le tuer. Aussi l'œuvre répondant à ce propos ne peut-elle – pour aboutie qu'elle soit – que revêtir une allure jaillissante ou hagarde d'esquisse (selon que la capture s'est opérée sur l'instant ou par à-coups), l'artiste, au demeurant, la traitant non comme une œuvre qu'il pourrait un jour tenir pour plus qu'un essai – une œuvre finie, réussie, « achevée » et qui, maintenant figée, est passée de l'autre côté de la vie – mais comme l'objet d'une entreprise toujours à recommencer, à reprendre sur des bases point nécessairement différentes, et dont chaque reprise constituera une aventure nouvelle. Il s'agit, ici, moins de perfectionner que de tenter encore sa chance, et c'est ainsi (me semble-t-il) que Bacon, de sa manière à la fois emportée et contrôlée, peindra plusieurs fois, sans que tombe sa fureur lucide, une même personne amie ou fera surgir ces *Van Gogh* que l'on croirait nés d'une rencontre plutôt que rejoints par-dessus le fossé du temps.

Enfin, n'est-ce pas d'autre chose encore que témoignent ce tumulte, qu'on regarderait volontiers comme le fruit quasi accidentel d'un déchaînement romantique, et cette façon passionnée de procéder qui fait que, dans les visages des personnages, à tout le moins des tableaux récents, l'on voit des aspérités contraster avec le reste de la toile en majeure partie recouverte de touches minces et légères, comme si la peinture s'exaspérait et s'accumulait là où l'intérêt de l'artiste s'exaspère et comme si le personnage (ainsi dramatisé en dehors de tout mélodrame) constituait l'unique pivot de cet intérêt ? Par-delà cette volonté que Bacon paraît avoir de rendre strictement présentes, sans halo métaphysique ni sous-entendu psychologique, les réalités humaines qu'il a choisies pour motifs, se révélerait ici, à l'état pur, son émotion en face de ces réalités impossibles à considérer dans un esprit d'entière objectivité sans que tout le problème humain soit du même coup posé.

Pas d'individu qui ne soit parcelle transitoire de l'univers biologique en même temps qu'à lui seul tout un monde. Pas de présence charnelle qui n'apparaisse comme déjà rongée par la future absence. Pas d'homme ni de femme dont le sort ne soit, qu'ils en aient une conscience précise ou non, un mariage du ciel et de l'enfer. Pour qui l'applique aux êtres humains et le pousse à l'extrême, le réalisme pourrait-il déboucher sur autre chose que la tragédie ?

Intensément vivants, les personnages de Bacon laissent parfois voir leurs dents, petits bouts de squelette, stalactites et stalagmites rocheuses pointant devant la caverne de la bouche. Cela, sans doute, parce qu'on ne saurait, afin de la connaître mieux et d'en goûter toute la beauté, scruter avec acharnement la vie sans arriver – au moins par éclairs – à mettre à nu l'horreur qui se cache derrière les revêtements les plus somptueux.

[1966]

Retrouvez tous les ouvrages de CNRS Éditions
sur notre site

www.cnrseditions.fr