

UNE ŒUVRE / UN REGARD

Les Papes de Francis Bacon (1909-1992)

Il y a quelques semaines de cela, un excellent film intitulé *Ricardo et la peinture*, réalisé par Barbet Schroeder, présentait parallèlement le processus de création du peintre contemporain Ricardo Cavallo et le regard qu'il porte sur de grands artistes du passé qu'il admire. Parmi les œuvres ainsi détaillées j'ai, à titre personnel, été frappé par son analyse du *Portrait du Pape Innocent X* de Vélasquez. S'attardant sur les yeux et la bouche du Saint Père, il y décèle une complexité de sentiments qu'il lie à l'exercice de son pontificat.



Cette œuvre, qui est un des grands portraits de l'histoire de la peinture, est familier à beaucoup, mais mon regard avait jusqu'alors manqué d'attention. J'ai appris par la suite que, lorsque l'œuvre achevée lui a été présentée par Vélasquez, le Pape a émis une réserve majeure : *è troppo vero*, aurait-il commenté. Il ne s'agissait pas d'un commentaire esthétique : il a très généreusement rémunéré le travail de l'artiste dont le talent n'était pas en cause. Considérée superficiellement, sa remarque pourrait

même paraître paradoxale si l'on considère que *vero* peut équivaloir à « ressemblant ». C'est bien sûr méconnaître les complexités possibles de la peinture de portrait, mais ce n'est pas le sujet de cette présentation. Ce portrait n'a jamais été présenté officiellement et est resté dans les collections privées de la famille Pamphili.

Mais c'est sur cette interrogation sur le sens pour ainsi dire crypté de l'œuvre, sur l'imprécision du terme « vrai » et simultanément sur le trop plein de sens qu'il comporte que je me suis attardé. De là j'ai été ramené au souvenir de la sidération que m'avaient causée deux expositions majeures du peintre britannique Francis Bacon, l'une au Grand Palais en 1971 et l'autre à la Tate Gallery de Londres en 1985. Le relais de ce souvenir a été l'importance obsessionnelle au sein de son œuvre de peintures représentant des papes, sujet sur lequel il a fait de nombreuses variations entre 1949 et 1962. Son inspiration affichée est le portrait de Vélasquez, peint trois cents ans auparavant. Pourquoi cette distance temporelle du sujet, alors qu'il a par ailleurs peint de nombreux portraits de ses contemporains ? Et bien sûr pourquoi cette « maltraitance » de son modèle, ici *l'Etude d'après le portrait d'Innocent X de Vélasquez* (1953) ?



La « vérité » intime qu’Innocent X avait pressentie est par une sorte de convulsion intérieure projetée à la face du monde. Quelle que soit l’interprétation ultérieure qui en sera faite, il n’est pas un regard qui ne soit attiré, aspiré par le cri horrifié qui échappe au personnage. Les phrases parfois citées de Kafka, dans son Journal intime, sont exemplairement justifiées par cette œuvre : « Le regard ne s’empare pas des images, ce sont elles qui s’emparent du regard. Elles inondent la conscience ». L’agression sonore est presque perçue dans cette figuration paroxystique de l’insupportable, d’autant plus que la cause en demeure indéfinissable. C’est cette forme d’expression qui a fait que Bacon a été rattaché au mouvement expressionniste, bien que lui-même ait constamment et à juste titre refusé d’être étiqueté. Il s’inscrit dans une lignée qui, depuis Munch, en passant par le cinéma muet (on pense notamment à des images d’Eisenstein ou des metteurs en scène germaniques), a marqué un nombre important d’œuvres du XXème siècle, avec son cortège d’horreurs. Le cri est l’indicible du discours, l’aveu de l’impuissance des mots à exprimer l’extrême. Pour simplifier, on pourrait avancer que le portrait de Bacon relève d’une imagerie radiographique plutôt que photographique.



Alors que les portraitistes de la tradition, à l’intérieur des règles du genre, s’appliquaient à « incarner » leurs modèles, cherchant à rendre la texture de la chair et les caractéristiques de l’expression, Bacon s’emploie à le « désincarner ». Cela s’applique aussi bien à la figuration du corps qu’à la représentation des éléments de

décor. La comparaison avec le tableau de Vélasquez, pourtant lui-même relativement économe en termes d'éléments extérieurs au personnage, est facile à faire. Ne restent plus guère qu'un vague rappel du vêtement et la suggestion du siège, la *sedia gestatoria* dont l'ornementation caractéristique du dossier constitue un signe d'identification. Le calme un peu las du pape est remplacé par une crispation que le geste appuyé du peintre exacerbe. La bague n'est plus visible et les bras sont occupés à maintenir le corps soumis à des tensions quasiment telluriques. Partant du sol, des traits brutaux montent en faisceau jusqu'au personnage, dont la spiritualité tant personnelle que publique est mise à mal dans le conflit essentiel entre la survie et l'engloutissement.

Le dénuement du décor constitue dans l'œuvre entier de Bacon ce que l'on pourrait qualifier d'abstraction figurative. L'espace n'existe que comme un lieu où une présence se manifeste, ici donc celle du pape. Et c'est là qu'interviennent des éléments de représentation entièrement indépendants de toute relation avec un décor concrètement identifiable. Une série de trainées verticales constituent une sorte de voile qui isole le sujet de son environnement et, en tant qu'image, du spectateur. Ajoutons à cela de curieuses barres jaunes, qui par moment semblent se confondre avec le fauteuil et qui soit enferment, soit protègent le personnage. En tout cas, il est enclos dans sa solitude existentielle. Et là la tragédie du cri prend un sens accru. Je ne peux pas m'empêcher de faire une nouvelle fois un rapprochement avec Kafka, l'écorché vif, qui dans un passage de ses *Journaux* évoque un cri absolu : « Alors que c'était déjà devenu insupportable (...) je criai pour n'entendre que le cri, auquel rien ne répond et auquel rien non plus n'enlève sa force, qui donc s'élève sans contrepoids et ne peut cesser, même s'il se tait ».¹

Une fois ces données de bases instaurées par cette vision fondatrice, Bacon les déclina par des variations multiples. Les éléments initiaux seront repris dans plusieurs œuvres dans des développements qui ne sont pas sans rappeler le *Boléro* de Ravel ; le crescendo orchestral est traduit picturalement par l'ajout d'éléments figuratifs qui ne modifient ni le schéma ni le rythme originels. Demeure pour tous l'enfermement dans un cercle tracé par divers objets du décor soigneusement choisis pour leur arbitraire symbolique, entièrement indépendante d'un réalisme figuratif. Il est cependant à noter que les variations que je vais ordonner ne sont pas chronologiquement consécutives dans l'œuvre de Bacon.

Le premier ajout majeur, qui reviendra obsessionnellement dans plusieurs tableaux, est une autre référence à un autre génie de la peinture du passé. Tout spectateur raisonnablement au fait de l'histoire de l'art reconnaîtra l'intrusion apparemment incongrue et même choquante du *Bœuf écorché* de Rembrandt. Déjà avant Bacon,

¹ Franz Kafka. *Journaux*, Deuxième cahier, traduction par Robert Kahn, NOUS, 2020

Soutine avait livré sa version hallucinée de ce sujet, où nous lisons l'extrême détresse psychique et morale de son auteur.



Cependant, Soutine, tout en appliquant son traitement stylistique particulier au modèle historique, en fait une composition à part entière comme Rembrandt, pour nous livrer une équivalence de son état d'âme. Lorsque Bacon introduit la même référence, il l'ajoute à l'autre référence historique dans le cadre de signification élaborée par sa version initiale de Vélasquez.



Le Saint Père est ainsi tiré encore plus loin de sa sphère sacrée, pour être ramené à l'humanité commune, de chair et d'os, et souffrante au-delà du tolérable. Si le siège papal se distingue encore, l'énorme carcasse de bœuf se substitue aux ornements sculptés qui en coiffaient le dossier. Puis, dans une autre composition, c'est la figure du pape qui, par une métamorphose continuée, se dissout en une figure indistincte, tandis que son épreuve se trouve symbolisée par une transformation morphologique des membres du bœuf écartelés en croix, de plus en plus semblables à des bras humains, adaptant ainsi la symbolique originelle de l'œuvre de Rembrandt.



Toujours clos dans le même parc tubulaire, le personnage, devenu très indistinct, s'est encore adjoint une protection supplémentaire en ouvrant un banal parapluie ; est-ce pour se prémunir dérisoirement de la conscience de l'envahissante présence de la souffrance à laquelle sa condition d'humain de chair le contraint ? Ne cherchons pas, m'apparaît-il, de volonté sacrilège que la crudité picturale pourrait laisser soupçonner ; ne cherchons pas non plus une tentative d'explication chrétienne du douloureux parcours terrestre de la créature divine. Je pense plutôt que Bacon a puisé dans l'arsenal des symboles devenu familier aux sociétés chrétiennes celui qui est ressenti comme le plus humainement scandaleux..

Et c'est ainsi que, de proche en proche, comme pour un cadavre exquis, le parcours reconstitué à travers le temps de composition peut s'achever en se dispensant du principal personnage pour y substituer un banal Monsieur Tout le Monde en costume cravate, pris cependant exactement dans une structure de destinée équivalente à celle d'Innocent X autant qu'à celle du Christ.



Il n'y a plus de doute sur la forme des membres du bœuf ; le siège est postulé par la position assise du personnage, mais en lieu et place des accoudoirs de grosses pièces de boucherie contribuent à son enfermement. Vulgarisation de statut indiscutablement, mais tragédie somme toute équivalente. Alors on sait pourquoi hurlait le pape, et pourquoi de façon impérieuse le peintre forçait notre regard.

Michel Jouve