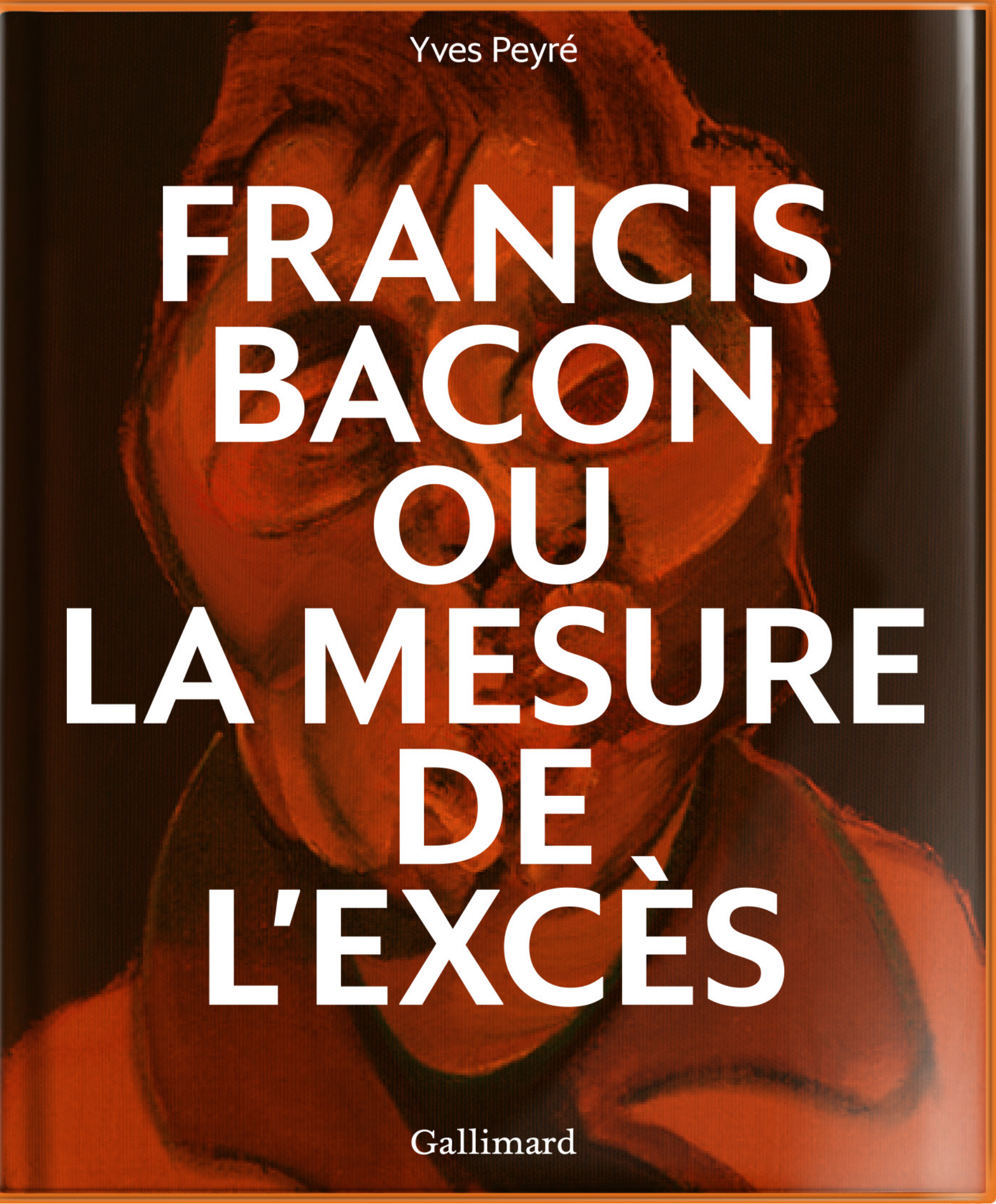




Yves Peyré

FRANCIS BACON OU LA MESURE DE L'EXCÈS

Gallimard

YVES PEYRÉ

**FRANCIS
BACON
OU
LA MESURE
DE
L'EXCÈS**

Gallimard





Trois études de figures au pied d'une Crucifixion
1944







CONSIDÉRATION D'UN DESTIN

Francis Bacon est résolument à part dans l'histoire artistique de son temps, il ne ressemble à personne, à très peu comme individu, à nul autre comme artiste. Il est unique et incarne superbement la différence. Dans l'absolu de son attitude, dans l'inégalable de sa posture. Au cœur du xx^e siècle, il impose à ceux qui veulent bien considérer son œuvre une plongée extrême au fin fond de l'homme, il propose des manières d'évidence en peinture qui déconcertent et envoûtent, il semble obéir à un indéniable naturel qui pour tous se révèle être un comportement parfaitement inconnu. Il est farouchement figuratif au sein d'un monde séduit par l'abstraction. Il en tire gloire. Ses compositions affichent une violence que l'étrange douceur qui les enveloppe ne parvient qu'à partiellement atténuer. Il se porte en avant. Assez étrangement, au milieu des réserves et des critiques (émanant même parfois de certains de ses camarades de la grande époque de Soho), il se fait une place, il se porte au premier rang. Son charme personnel opère, comme la radicalité de ses partis de peintre. Il dispose d'emblée de quelques soutiens notables, il bénéficie en ce sens de l'appui de Roy De Maistre et de Graham Sutherland, ses mentors, de Lucian Freud, son compagnon de route privilégié, cela pour les artistes (ils sont avec lui parmi les plus éminents représentants de l'art britannique, quoiqu'il les dépasse assez vite de très loin, personne en Angleterre ne pouvant lui être vraiment comparé), son marchand, la fidèle Erica Brausen qui dirige la Hanover Gallery, le défend envers et contre tout, sans même se soucier des protestations de ses financiers, elle est mue par la passion et fait preuve d'une rare prescience autant que d'un absolu dévouement et d'une confiance qu'elle ne lui ménage jamais. Le couronnement rapide de cette belle époque qui court de 1946 à 1962 (dont le coup d'envoi, sur le plan de la renommée, est donné par l'acquisition du saisissant tableau qu'est *Peinture 1946* par Alfred Barr en 1948 pour le MoMA, New York procédant en l'occurrence au premier achat muséal) reste la probante exposition que propose la Tate Gallery en 1962 (à l'instant du

vernissage, Bacon apprend tragiquement la mort à Tanger de son amant Peter Lacy). Bacon est consacré comme peintre d'importance historique dans l'un des lieux les plus fameux qui soient (les variantes de l'exposition à Mannheim, Turin, Zurich et Amsterdam élargissent encore le champ de son rayonnement). Son passage à la galerie Marlborough en 1958 l'a indéniablement servi en le plaçant dans une lumière décisive. Ce n'est que le début d'un élan de reconnaissance que plus rien ne peut dès lors entraver.

Tout cela est étonnant dans la mesure où son travail suscite bien des réprobations. Néanmoins il y a toujours un nombre plus conséquent encore de déclarations admiratives. L'année suivante, en 1963, c'est le Guggenheim qui le confirme dans sa prépondérance par une grande exposition (avec un prolongement en deux villes particulièrement sensibles à l'art, Chicago et Houston). Une année se passe et paraît le premier catalogue raisonné de son œuvre. Bacon est dorénavant un peintre jugé, à juste titre, immense, salué par son pays, l'Angleterre, et par les États-Unis ainsi que par l'Allemagne, l'Italie, la Suisse et la Hollande. Il aime la France et espère bien la conquérir également, l'œuvre de Bacon s'y impose définitivement entre deux dates, 1971 et 1977. Ce n'est pas qu'au-paravant il y ait été inconnu, loin de là, il y reçoit d'emblée un accueil de choix dès 1966 à la galerie Maeght, avec une exposition dont le catalogue est déjà préfacé par Michel Leiris, qu'il a rencontré l'année précédente. L'effet Bacon monte peu à peu, sans doute commence-t-il à s'imposer à compter de son exposition à la Tate. 1971, c'est l'année d'une rétrospective, assez magnifique, présentée au Grand Palais et marquée tout autant par la fascination du public que par la tragédie (le suicide à Paris, dans leur hôtel, de son compagnon de vie, George Dyer, l'avant-veille de l'inauguration, Bacon revit en l'espèce le drame qu'il a déjà connu lors de son exposition à la Tate neuf ans plus tôt). Le catalogue est une nouvelle fois introduit par Michel Leiris. La grandeur de Bacon est à dater de ce jour un fait patent, encore qu'elle soit à définir. En 1977, on découvre une exposition d'œuvres récentes à la galerie Claude Bernard avec une préface de Michel Leiris (la troisième en onze ans). La manifestation est certes un moment d'approfondissement artistique mais surtout un succès incroyable (la rue des Beaux-Arts est fermée à la circulation le jour du vernissage pour permettre aux amateurs de gagner en toute sécurité la galerie). C'est le début de l'approche assez extérieure de Bacon en star. En 1971 comme en 1977, j'étais présent à ces événements majeurs sans pour autant connaître Francis Bacon comme personne. Je ne les surestime pas parce que je les ai vécus, ils étaient d'emblée destinés à faire date dans l'histoire des modernités artistiques et dans celle de la société en son entier. Paris adoube Bacon et contribue, après Londres et New York, Berlin et Munich, Chicago et Houston, Zurich et Amsterdam, au même instant que Marseille (où une exposition a lieu au musée Cantini, en 1976), à le faire reconnaître comme le peintre le plus marquant de son temps. L'engouement qui se révèle n'a pas de comparaison dans le domaine de l'art, on ne trouve ce genre de frénésie que dans le cadre de certaines manifestations sportives, de concerts de musique rock et de quelques rendez-vous cinématographiques exceptionnels. Bacon est un artiste aussi

prédominant qu'il est un repère dans la dimension mythique de la société. Il prend dans l'inconscient collectif la suite de Picasso récemment décédé (1973) comme créateur exemplaire et glorieux. Cet élan d'adhésion se perpétue au rythme de nouveaux moments forts, comme le sont les expositions de 1984 et 1987 à la galerie Lelong, celles, régulières, de la Marlborough, et la seconde rétrospective qui lui est consacrée par la Tate en 1985 (avec la rigueur de son choix d'œuvres et la qualité sans égale de son catalogue), non sans oublier le salut du Japon en 1983 (Tokyo, Kyoto, les deux villes impériales, et Nagoya) et le bel hommage qui lui est rendu à Moscou, en 1988, dans l'enceinte de la Tretiakov moderne. Dans cet espace qui honore certes les sublimes avant-gardes russes (actives entre 1907 et 1932), mais surtout, et exagérément, la platitude du réalisme soviétique, à deux ans de la chute du communisme, en pleine montée de la Perestroïka, il est éloquent qu'un artiste qui a tout pour provoquer le rejet au regard de l'idéologie soit célébré. C'est dire l'impact de Bacon sur son temps, c'est en somme la preuve par l'absurde de sa prééminence. Quiconque persisterait à douter reçoit de fait un démenti résolument catégorique. Bacon est bien à cette heure le plus grand artiste vivant.

Mais que représente alors très précisément Francis Bacon ? Un artiste en rupture. Son œuvre soulève des débats par la part de violence qui s'exprime en elle (quelles que soient l'intention et l'impression de l'artiste lui-même). On assiste à une catharsis ou à un jeu d'exorcisme. Ce n'est que trop vrai. Sur ces toiles survient un théâtre qui a à voir avec la tragédie antique. L'époque (de 1950 à 1980, le point culminant se situant autour de 1970) est dominée par une conception de l'art la moins figurative possible, on prône une abstraction plus ou moins radicale. Certains ont beau s'en détourner (comme Giacometti par exemple, ou encore Balthus, sinon les protagonistes du Pop Art et du Nouveau Réalisme), ils ne rompent pas avec le modèle reçu au moyen d'une véhémence telle que celle qui se dégage des peintures de Bacon. Sa figuration à lui, si elle assène le fait, garde à ce dernier son mystère, on est au plus loin de la narration, encore plus de l'anecdote ou de l'illustration, un excès se présente dans l'ellipse même de son avènement. Si cernées que soient ses toiles, le centre en est une pure brûlure. Le hasard et l'accident relaient le vertige de la construction et l'aveu véhément de la vie et de la mort. Bacon tranche, et sa vie même, qui est largement le foyer de son œuvre, en rajoute. À bien des titres, elle est scandaleuse, dominée par l'alcoolisme, le jeu et l'homosexualité. Le prohibé revient en force, placé dans la position sacrée de l'épreuve, pour ne pas dire du martyre. Bacon est libre. Des chansons (« Kiss Me Hardy » de Gainsbourg en exemple) ne manquent pas de faire allusion à la pertinence de son théâtre intérieur. Bien des malentendus trouvent en cela leur assise.

Bacon est intouchable et pourtant une masse considérable de personnes croient découvrir dans les révélations qu'il offre un peu de leur vérité profonde. Quelques années plus tard, après 1980, je suis témoin de l'une de ces étranges dévotions qu'il déclenche. Marchant en bavardant boulevard Saint-Germain, nous sommes interrompus par un

homme qui se jette brusquement au cou de Bacon en le remerciant. Cette scène à la fois inattendue et poignante n'est, me confie-t-il, pas absolument unique, cela lui arrive de loin en loin. Il est surpris, gêné, ému et, contradictoirement, un peu furieux. En vérité, une immense gratitude s'adresse à lui, venue de partout et, dans le même temps, d'autres témoins s'emporent contre son travail ou montrent un visage crispé. Son art déclenche autant l'enthousiasme que la désapprobation. Il est la cime de l'expression et celle-ci est jugée secourable ou inacceptable, selon les individus et leur plus ou moins haut degré de respect du convenu, leur plus ou moins grande propension au bouleversement des traditions.

Aujourd'hui, Francis Bacon est emblématique d'une époque. Ce fut vrai dès 2000 avec les records de vente incessants. Cela l'était déjà dans les années 1980 et bien sûr après 1990, mais les conditions de cette aura n'étaient pas du tout les mêmes. De son vivant et quand il est touché par la gloire, Bacon est un homme qui à la fois remet en cause certaines bases de la société et en exprime les peurs les mieux enfouies. Après sa mort, il entre dans l'Histoire et tous ses excès apparaissent comme la justification de son œuvre. Voire comme la condition de cette dernière. Il y a toujours un conflit entre l'art de Bacon (sa manière) et le sens. On met en avant l'un au détriment de l'autre. Tantôt le sens fait basculer l'œuvre du côté du repère sociologique, tantôt l'art s'arrache à toute forme de sens. Maintenant, on est libre de considérer le mystère Bacon dans toute sa splendeur, dans toute l'épaisseur de son apparition. On l'était pour sûr antérieurement, mais à condition de faire abstraction de ce qui entourait l'œuvre et entendait la tirer en deçà de l'art. Je me souviens quel effort c'était et à la fois je peux également affirmer que rien n'était plus nécessaire à accomplir, donc devenait paradoxalement facile, il suffisait de regarder, de scruter, de s'abîmer dans la plénitude même du travail de Bacon. Il y avait, et j'en étais parfaitement conscient, une sorte d'évidence à exprimer ce que l'on ressentait qui dépassait et ne dépassait jamais les œuvres. Il convenait de les envisager en soi comme n'importe quelle création pour en appréhender la lumière et les arcanes. Les raisons d'être et de faire de Bacon ne sont en rien extérieures à lui. Tout est avoué dans et par sa peinture, celle-ci étant autant un cri qu'un art de peindre, la résultante d'un combat entre soi et soi-même.

L'aventure commence en 1909 à Dublin où Bacon naît. Il appartient à un milieu aisé et son enfance se déroule dans de belles demeures. Il est anglais, mais un léger parfum d'Irlande flottera toujours autour de lui (son insoumission, son mépris des règles viennent de là, confirmant sa nature). Son père, un ancien officier britannique, s'occupe d'écuries de chevaux de course, il se caractérise par un fond brutal, sa mère, elle, est fine et fantasque, mais distante. Francis Bacon n'est aucunement proche de ses parents et plus largement de sa famille, à l'exception de ses grands-parents maternels, même si, plus tard, il renoue avec certains lorsqu'il entreprend plusieurs voyages en Afrique du Sud et au Zimbabwe pour visiter sa mère et ses sœurs, la plus jeune, lanthe (qui,

des années après, l'escorte lors de certains vernissages ou dîners), à sa préférence, même si son autre sœur, Winifred, ne lui est en rien étrangère. Il ne faut pas négliger non plus que, contre toute attente, son père fait de lui, le banni (en tant qu'homosexuel) et le provocateur (comme artiste), son unique héritier. Néanmoins, en dehors de sa cousine, Diana Watson, qui est son premier soutien et dont il fera un singulier portrait en 1957, il n'a d'attachement vraiment passionné que pour sa nourrice (qui l'accompagnera à Londres dès 1929 et même à Monaco ; sa mort en 1951 prendra les dimensions d'un drame). L'asthme dont il souffre l'empêche de suivre des cours réguliers et il se forme en grande partie lui-même (avec toutefois l'aide irrégulière d'un précepteur), il gardera sa vie entière la curiosité de l'autodidacte qui vérifie tout, il se dote d'une grande culture, poussé par un besoin d'élargissement et d'approfondissement insatiable. À seize ans, il quitte le foyer familial, son père, ayant fortuitement découvert son homosexualité, le met en effet dehors. Sans transition, il est confronté à l'indépendance, il s'établit à Londres où il survit grâce à un minuscule subside que lui verse sa mère. Il renforce sa passion de la liberté lors d'un voyage à Berlin suivi d'un long moment à Paris (il demeure durant des mois à Chantilly dans une famille française dont la mère, Yvonne Bocquentin, l'initie à la langue et l'introduit dans les milieux de la création). Son goût pour les plaisirs et sa vocation artistique en sont raffermis, il se révèle à lui-même.

À son retour, il se réadapte aisément à Londres, il s'investit dans le métier de designer, il s'y révèle particulièrement doué, il fait mieux que démarquer ses modèles parisiens, mais la facilité avec laquelle il triomphe le lasse vite, et en 1933 il abandonne cette voie qui prouve à quel point il peut être clair et ordonné dans ses maquettes de concepteur pour des meubles, des tapis et des paravents. Aujourd'hui, on est touché dès que l'on aperçoit l'une de ses réussites qui a survécu. Néanmoins il vise plus. Il a besoin d'un défi plus relevé, ce sera l'art qui sonne en lui de manière précise, la peinture, encore qu'il ait toute sa vie été attiré par la statuaire. Il a en effet été vivement impressionné par une exposition de Picasso qu'il a vue à la galerie Rosenberg lors de son séjour en France. Picasso lui montre un chemin qu'à son tour il suit avec bonheur (d'emblée et tout au long de son œuvre, Bacon est toutefois infiniment moins sous l'emprise de Picasso que l'on a voulu le dire, il ne l'est même pas du tout). Il est encore marqué par Léger, par Matisse aussi (ce qu'il n'avoue jamais ou presque), par Soutine évidemment. Il est tout de suite intrigant jusque dans son effort pour se décaler. On a longtemps mal connu la période qui va de 1929 à 1944, lui-même considérait que le point de départ de son œuvre était les fameuses *Trois études de figures au pied d'une Crucifixion*, il n'en démordait guère et s'ingéniait à cacher le préalable. Désormais on peut mesurer à quel point, dès ses débuts, il est tranchant. Certes beaucoup d'œuvres de cette époque ont été détruites avec volupté par ses soins, mais, parmi celles qui subsistent, certaines sont des affirmations du meilleur. On peut songer au «*Paravent*» qui a longtemps été en dépôt à la Tate, une merveille post-cubiste à l'impérieux dégoulinement des chairs déguisées en ombres,

aux *Crucifixions* de 1933, notamment celle, à l'huile, présentant une seule figure déchirée, et celle, au pastel, à la craie et au fusain, révélant les trois figures de la tradition, on peut ajouter cette merveille de construction rêvée, *Figures dans un jardin*, de 1936, ou encore penser aux abstractions de 1937. Plus d'une fois alors, en se devançant, Francis Bacon s'atteint vraiment. Ensuite se succèdent les divers épisodes de sa vie tumultueuse et de sa carrière nimbée par la gloire. Il faut reconnaître que seuls les esprits les plus perspicaces pouvaient déceler dans ces préludes la marche vers la grandeur d'un génie hors norme, ce sont bel et bien les *Trois études de figures au pied d'une Crucifixion* qui, lorsqu'elles sont dévoilées au public en 1945, à l'occasion d'une exposition collective à la Lefevre Gallery, lancent Francis Bacon. Leur perfection artistique (aussi bien formelle que relativement à l'usage de la matière) et leur caractère avant-coureur pour ce qui est de l'œuvre à venir (ce que l'on ne pouvait pas voir mais tout de même pressentir), leur intransigeante différence et leur beauté confondante (violence et tendresse mêlées), tout signale une rupture et un pas dans l'absolu. Les réticences, les rejets véhéments, les dégoûts sont contrebalancés par une adhésion voluptueuse, une reconnaissance ébahie, un engouement des plus vifs. Les *Trois études* sont tout de suite perçues comme une date essentielle de l'histoire de l'art. Il s'agit d'un triptyque (déjà) et le fond éclate dans un bel orangé destiné à resurgir pour notre bonheur.

À Londres, Bacon privilégie deux quartiers, l'un pour le travail, l'autre pour l'agrément. Il habite presque toujours South Kensington, un quartier huppé de l'Ouest proche de Hyde Park et du centre, c'est là qu'il réside et qu'il réalise ses œuvres, il a plusieurs appartements successifs dont, entre 1941 et 1951, le fameux atelier du 7, Cromwell Place, qui avait été celui du peintre préraphaélite John Everett Millais, somptueux autant qu'est modeste, simple et quasiment banal celui de Reece Mews qu'il élit en 1961 et qu'il conserve jusqu'à sa mort, si souvent photographié, si attachant et mythique par le désordre qui y règne, ce chaos étant le foyer le plus propice à l'éclosion de la peinture de Bacon. Ce lieu est métamorphosé par ses soins, il devient son antre, son nid, son havre, il y travaille merveilleusement bien. L'autre quartier qu'il hante est Soho, un vrai paradis pour lui, dans la mesure où il fourmille de boîtes, de clubs, de bars et de restaurants, de repaires pour homosexuels et de salles de jeu plus ou moins clandestines. C'est le versant plaisir de sa vie. Celui aussi de la sociabilité. Francis Bacon, dans les années 1950 et 1960, est l'un des héros de la vie quotidienne à Soho, il connaît les tenanciers de boîtes de nuit, fréquente les patrons de bars ou de restaurants, il est leur ami. Son charme et sa puissance de provocation, son dédain des conventions et sa capacité à boire, autant d'atouts qui font de lui une figure unique et qui donne un surcroît de saveur à un quartier qui n'en manque pas. Le meilleur symbole de cette réalité serait l'une de ses plus éblouissantes peintures, *Portrait d'Isabel Rawsthorne debout dans une rue de Soho*, elle s'étale à nos yeux comme une enseigne de simplicité et de mystère. Elle résume une tranche de vie que complète idéalement un autre tableau, *Portrait de George Dyer à bicyclette*, encore plus épuré et concentré sur le mouvement, délivrant l'atmosphère

du lieu sans aucune balise narrative, il s'agit de l'une des plus belles réalisations du siècle. Dans son restaurant favori, Wheeler, où il déguste huîtres et crustacés, dans ses bars favoris, le French Club ou le Colony, où il s'attarde devant les plus raffinés des champagnes, il est chez lui, il fait preuve de cette familiarité qui l'atteste et d'une autorité qui signe son premier rôle. Il y connaît un enracinement et il se livre à un théâtre permanent. Sa vie est dominée à l'excès par l'alcoolisme et l'homosexualité, il ne s'en détourne que pour jouer ou pour créer. Sans Francis Bacon, Soho ne serait pas tout à fait Soho, le quartier perdrait en intensité, en mise en scène, en jovialité, en ténèbres, lui feraient défaut les prises de risque les moins attendues et les meilleures de ses saillies, bref, il serait délesté de son charme le plus accompli.

En dehors de son espace londonien, Francis Bacon savoure d'autres horizons. Il a bien sûr en tête l'Irlande de son enfance, mais il n'y retourne jamais. Berlin le gratifie d'un supplément de plaisir, il adore le luxe de l'hôtel Adlon sur Unter den Linden, il goûte à la volupté des cabarets et des théâtres qui, dans ces années 1920, captivent l'Europe entière, il est encore plus conquis par Paris qui sera toujours pour lui la plus belle ville du monde, certainement la plus agréable et la plus classe, ce qui à ses yeux compte énormément. Il y trouve beaucoup de ce qu'il aime, les hôtels, les restaurants, les cafés, les galeries d'art et les librairies. Il a appris la langue lors de son séjour formateur à Chantilly, il ne cesse de se perfectionner, il s'aventure dans les subtilités du français qu'il parle admirablement bien. Il en vient plus tard à acquérir un pied-à-terre, rue de Birague, en lisière de la place des Vosges, si belle dans son ordre pondéré par la brique. Paris a sa préférence, aucune autre ville ne peut rivaliser avec elle. Il raffole de la France en général. Et aussi de Monte-Carlo où il se rend pour le casino et pour soigner son asthme, il savoure l'endroit au point d'y résider parfois longtemps et à de multiples reprises, c'est là encore qu'il amorce nombre de ses innovations en art, il est porté par cette atmosphère dont il s'entiche, jamais peut-être ne perçoit-on mieux les rapports de l'art et du jeu qu'en ce lieu (on rêve des villas sur les hauteurs qu'il habite tour à tour). Il s'éprend de la route côtière vers Menton, Monte-Carlo est un refuge. Nice, Antibes et Cannes ont ses faveurs pour les mêmes raisons. Le Midi globalement le retient (il se plaît à Marseille comme à Aix, à Arles comme à Maussane) et il inscrit ses impressions sur la toile, divers paysages nettement identifiés en témoignent, comme plus que tout le cycle de ses *Études pour un portrait de Van Gogh*. Au-delà, deux mondes exotiques sont pour lui et sa peinture particulièrement précieux, l'Afrique du Sud (à laquelle on relie le Zimbabwe, le Kenya sur le retour étant un à-côté dans l'écart) et le Maroc de Tanger. Ses voyages en Afrique du Sud et au Zimbabwe (alors appelé Rhodésie) où résident sa mère et ses sœurs constituent un profond dépaysement. La végétation (la savane) fascine Bacon, comme la faune (notamment les singes, cette heureuse parodie de l'homme, qu'il apprécie autrement que le chien, seuls l'éléphant et le buffle lui faisant une impression à peine moins forte), il en restitue le parfum dans sa peinture au gré de laquelle ses souvenirs insistants reviennent s'insérer de loin en loin. Le Maroc de Tanger est un autre

lieu qui l'attire, là encore en raison d'une présence, celle de son ami intime, Peter Lacy, qui y vit. L'ambiance des bars et des hôtels, le faste des fêtes, le cosmopolitisme des résidents, les personnalités hautes en couleur, le cortège d'excentricités, la permissivité, le nombre de créateurs (artistes et écrivains), voilà qui avait de quoi retenir Bacon, encore que, l'excès de lumière aidant, sa production locale soit des plus rares, très en deçà de ce qu'il compte réaliser, c'est tout juste si une œuvre, au demeurant magnifique, *Paysage près de Malabata. Tanger*, fait entrer le ressenti de ces moments dans l'arène de sa peinture. Parfois il se rend en Italie, à Rome, où il évite soigneusement le tableau de Vélasquez dont les reproductions l'obsèdent, il adore Naples, il passe en Grèce, il gagne New York où il rencontre bien des artistes pour lesquels il manifeste toujours quelques réticences (même quand il échange avec Rauschenberg et Warhol). De l'Espagne il connaît les charmes, la violence du quotidien, le sacré des corridas, l'excès de vivre et de mourir, Barcelone, Madrid et l'Andalousie savent le séduire. Cependant, il revient invariablement à cette Angleterre qu'il rabroue avec constance, mais qui lui est nécessaire. À Londres plus précisément, avant tout à South Kensington et à Soho. Rien ne sera plus triste que son sentiment d'abandon à la fin de sa vie dans un Soho qui lui échappe, qui se fige, alors que lui vacille dans sa solitude.

Sa vie est dominée par l'amitié. Il exècre l'absence de relation, il ne peut se passer de camaraderie. Pour multiples que soient les formes de son rapport aux autres, elles sont toutes orientées par la générosité, le charme, la vivacité d'esprit, un goût naturel de la séduction, l'allure superbe et désinvolte, l'attention, l'ironie, voire la causticité, l'effusion, le don de soi. Il apparaît avec un sourire enjôleur, enveloppé d'un rire accentué et singulier. Le premier cercle est celui de ses amants dont quatre, par les figurations qu'il en réalise et la durée de la relation, s'imposent assez nettement : Eric Hall, Peter Lacy, George Dyer et John Edwards. Ils sont incroyablement dissemblables. Eric Hall est un homme d'affaires et un élu, il est le modèle (alors qu'il s'est endormi dans Hyde Park) de la présence que l'on devine dans *Figure dans un paysage*, superbe composition de 1945. C'est lui qui finance les séjours à Monte-Carlo, il donne maints chefs-d'œuvre à la Tate. Quant à Peter Lacy, c'est un ancien aviateur de la Royal Air Force, un homme fascinant par sa mélancolie et sa capacité à jouer du piano des nuits entières dans les bars qui l'emploient, il est l'un des personnages (l'autre étant Bacon lui-même) du célèbre et vibrant tableau, *Deux figures*, de 1953, un couple en pleine copulation, l'œuvre se manifestant par la ferveur des chairs roses légèrement grisées, la blancheur bleutée des draps, les reliefs sombres des tentures vibrant dans leurs bandes régulières, les courbures du sol et l'encagement délicat de la scène. Peter Lacy est l'homme qui introduit Bacon à Tanger, lui-même y vit le plus souvent, après sa mort (annoncée à son ami la veille de sa première rétrospective à la Tate, exposition dont la préparation intense le prive de se rendre auprès de lui), le lieu n'aura du reste plus guère d'attrait pour Francis Bacon. George Dyer, lui, est un caïd de l'East End, un tourment d'âme sous l'apparence d'une force explosive, très photogénique, il dégage une personnalité accusée malgré ses propres

doutes. Il est toujours élégant dans ses costumes, droit et inflexible. Il est l'un des modèles favoris de Bacon qui réalise de lui un très grand nombre de portraits, que ce soit de simples têtes ou des scènes entières : *Portrait de George Dyer à bicyclette* au premier rang, mais aussi tant d'autres dont *Portrait de George Dyer fixant le cordon d'un store* ou *Deux études pour un portrait de George Dyer*, d'autres encore comme *Portrait de George Dyer en train de parler* ou *Portrait de George Dyer dans un miroir*, sans même se pencher sur les trois grands triptyques posthumes qui sont des hommages, des sortes d'ex-voto, des scènes plus ou moins narratives et réalistes, mais sublimées par la tendresse et l'amour, hantées par l'horreur et la culpabilité, ils se tiennent au plus haut de l'œuvre (réalisés après le suicide du modèle et pour deux d'entre eux prenant ce sujet comme thème, ils semblent des prolongations autant que des réparations). Une peinture elle aussi très prenante dans son apparente simplicité donne la mesure de la présence de George Dyer dans l'œuvre et la vie de Bacon, *Trois portraits*, de 1973, avec cette précision, *Portrait posthume de George Dyer. Autoportrait. Portrait de Lucian Freud*, comme si ce triptyque rendait grâce aux modèles masculins les plus inspirants de la peinture de Bacon, son amant George Dyer et son ami Lucian Freud (il ne faut pas oublier, soit dit en passant, que ce dernier a longtemps possédé *Portrait de George Dyer à bicyclette* avant de le céder tardivement à Beyeler), avec lui, Bacon, comme troisième terme et comme lien, image de soi si souvent traduite. Aussi peu cultivé que George Dyer, John Edwards est élégant et d'une beauté claire, porté à la sérénité (à la différence des précédents amants), c'est ainsi qu'il apparaît sur la plupart des portraits que Bacon fait de lui, ces portraits sont en vérité les moins déformés de l'œuvre, comme si la gentillesse du modèle l'avait préservé de la houle qui s'emparait habituellement des visages élus, le plus somptueux est le triptyque, *Trois études pour un portrait de John Edwards*, de 1984. Dans ce défilé des différences passent les plus affirmées des affections de Bacon, celles qui ont exigé d'être reçues en peinture.

Au-delà de ce cercle, on trouve une poignée de femmes qui pour lui comptent énormément. On pense aussitôt à Isabel Rawsthorne, Muriel Belcher et Henrietta Moraes, dans la mesure où il les peint à maintes reprises. Bacon apprécie beaucoup la femme, amie fiable dans l'univers peu visité par l'apitoiement qu'il traverse. Il rend hommage à sa cousine, Diana Watson (de quelques années son aînée), au prix d'une composition qui est un hymne à la peinture (*Figure dans un paysage. Mademoiselle Diana Watson*, de 1957), il n'oublie jamais leur connivence et l'aide initiale qu'elle lui a apportée, elle est en effet toujours prompte à secourir son «pauvre Francis». Bacon est fasciné par la femme, mère ou bienfaitrice. C'est vrai de Lisa Sainsbury dont, à plusieurs reprises, il réalise le portrait, mais la relation reste sur une autre onde, elle est plus une confidente, une protectrice, qu'une complice ou un double inversé, mécène et collectionneur comme son mari, Robert Sainsbury, elle est une femme de la haute société et non une aventurière, une légère distance s'insinue, en dépit de la bien réelle affection (cela se ressent devant les portraits de Lisa qui, loin d'être quelconques, ne se présentent pas pour autant

comme d'impératives urgences). Il est proche encore de Sonia Orwell, mais ne la peint pas, il en va de même pour sa nourrice, Nannie Lightfoot, qui éclaire sa vie (encore que, sur ce point, la peinture *Étude pour la nurse* dans le film *Le Cuirassé Potemkine*, soit une allusion métaphorique) ou son marchand, Erica Brausen, ou bien Valery Beston qui, à la Marlborough, lui facilite si bien la vie, et ce sur tous les plans, qu'elle lui semble probablement la réincarnation de sa vieille nourrice, montrant la même loyauté sans faille. Les trois femmes qu'il choisit de restituer par l'art de manière répétée ont des statuts variés. La plus proche d'être son double (ou celui picturalement de George Dyer auquel elle fait souvent pendant) est Isabel Rawsthorne. Elle a l'avantage de bénéficier d'un tableau mythique, *Portrait d'Isabel Rawsthorne debout dans une rue de Soho*, mais elle s'impose en d'autres occasions comme avec *Étude pour un portrait (Isabel Rawsthorne)* en 1964 (pour une fois en femme rangée), ou *Trois études pour un portrait d'Isabel Rawsthorne* en 1965 (trois panneaux), ou *Trois études d'Isabel Rawsthorne* en 1967 (un seul panneau), elle est très expressive, fort troublante, extrêmement affirmée, et on le vérifie non moins sur un grand nombre de portraits, isolés ou formant triptyque, de plus petits formats. Artiste qui compte, modèle, inspiratrice, elle est une femme étonnamment libre. Il est indéniable que Bacon est séduit par Isabel Rawsthorne (comme Derain, Picasso, Giacometti et Bataille avant lui), ce qu'à divers moments il confie (allant jusqu'à en faire l'exception féminine dans les relations amoureuses de sa vie). Pour ce qui est de Muriel Belcher, c'est bien autre chose, elle mène d'une main de maître le Colony, bar préféré de Bacon, elle est sa camarade, la plus proche de ses amies, et en quelque sorte son directeur de conscience, elle veille sur lui, les tableaux qui nous la restituent sont particulièrement expressionnistes et matiérés, surtout *Mademoiselle Muriel Belcher* de 1959 (proche de certains Goya), ou simplement surchargés de grandes balafres, ainsi *Trois études de Muriel Belcher* de 1966, elle prête encore son visage, l'année même de sa mort, en 1979, au *Sphinx. Portrait de Muriel Belcher*, ce qui donne autant un bel hommage à la disparue qu'un tableau somptueux, malgré cette tête de vieille femme pathétiquement ravagée, le sphinx est étrangement calme jusque dans le cauchemar. Henrietta Moraes est pour sa part une femme oisive et volage, un modèle idéal par sa beauté, Bacon, qui l'affectionne par ailleurs, ne voit en elle qu'un corps, un nu splendide (il aime le corps féminin, malgré ses propres penchants, comme en témoignera plus tard, en 1983, sa suggestive *Dune de sable*), nu qu'il se plaît à déconstruire, il en fait prendre des clichés plus érotiques que vraiment pornographiques par son ami le photographe John Deakin et en tire nombre de peintures. Bien sûr, le *Portrait d'Henrietta Moraes* de 1963, superbe odalisque semi-allongée, semi-dressée, fond fuchsia et matelas blanc, le corps serti d'un rouge qui répond à la couleur du sol, un boa sombre pour tout vêtement, tant d'autres grandes compositions de femmes couchées qui sont elle, Henrietta Moraes, absolument reconnaissable, tantôt, une seringue hypodermique fichée dans le bras, tantôt, acéphale et exhibée, tantôt encore, insoucieuse de la dévotion d'un voyeur, toujours nue, même lorsqu'elle figure en buste comme dans les *Trois études pour un portrait d'Henrietta Moraes* de 1963.

Elle apparaît toujours, nudité fatale à jamais présente, reprise ici ou là dans l'œuvre. La voyant, fasciné par sa plastique, Bacon pense à son corps comme à une invite à réaliser un beau morceau de peinture. C'est avec elle qu'il pousse le plus loin le lyrisme du nu et la sensualité de la femme.

Comme en parallèle, il fixe les traits de quelques amis, souvent des pairs ou des compagnons de réflexion : Lucian Freud, Michel Leiris ou encore David Sylvester. Grand artiste et portraitiste aigu, Lucian Freud est probablement le modèle masculin préféré de Bacon après George Dyer. À côté de la force, soulignée ou démentie, de George Dyer, Lucian Freud incarne l'élégance, la sveltesse, comme un signe coupant de la pensée traduit en indices strictement corporels. Il se présente vaguement titubant dans le tableau emplis de mystère de 1951, *Portrait de Lucian Freud*, il est alors la réplique de Kafka. Dans ce pur chef-d'œuvre qu'est le triptyque de 1969, camaïeu de brun et de jaune, il est assis sur une chaise cannelée et étroitement encagé (surtout sur les panneaux latéraux), le corps est ployé, il semble se désarticuler, le regard est aux aguets, ce que l'on perçoit malgré les déformations. Il est juché sur un tabouret dans le tableau de 1971, retrouvant sur un ring épuré toute sa classe, la beauté de son profil et la clarté de son allure. En de nombreuses autres occurrences il s'impose comme modèle. Ce sont des circonstances qui permettent à Bacon de faire entrer dans son œuvre son meilleur camarade artiste. Tout différent est le rapport que Bacon entretient avec Michel Leiris, ce dernier est l'un des intellectuels et écrivains qu'il admire le plus, pour qui il ressent le plus profond respect et une grande affection. Leiris est son propagateur zélé en France. Leurs vies ont beau être nettement dissemblables, une communauté d'intuition rapproche leurs œuvres. Après la mort de Leiris, Bacon regrettera beaucoup que la France ait sous-estimé son ami et ne lui ait pas réservé la place éminente que son œuvre exigeait. La peinture devient un hommage et s'en tient au visage, Bacon peint Leiris à deux reprises, le premier portrait, en 1976, *Portrait de Michel Leiris* (restitution époustouflante au sommet du style), se révèle plus mouvementé mais davantage ressemblant que le second, qui, lui, est moins nettement placé sur le tour en mouvement façonnant l'être, *Étude pour un portrait (Michel Leiris)* en 1978. C'est là une forme de salut de la part d'un peintre qui reconnaît son alter ego en écriture que parfois il introduit de manière oblique et brouillée dans certains de ses triptyques (ainsi, celui de 1976, panneau de droite, et celui de 1974-1977, panneau central, il est vrai que ces deux œuvres très à part sont surchargées de références). En outre, on ne peut pas s'empêcher de penser que les trois corridas de 1969 sont un écho au grand texte de Leiris, *Miroir de la tauromachie*, offert en 1966 et intensément parcouru, les conversations toujours animées entre Bacon et Leiris prolongeant la lecture. Il en va encore autrement avec David Sylvester, défenseur et interviewer, en proie lui aussi à une forte addiction pour le jeu, Bacon le présente dans un geste quotidien en 1954, un étonnant tableau gris-bleu qui, la blancheur de l'encagement et de la face faisant contraste, offre la silhouette de David Sylvester tel qu'il paraît dans sa corpulence et sa démarche lourde. Son compagnon de joutes verbales le surprend

et redonne à son vis-à-vis la contrepartie de son attention et de son acuité d'esprit. Chaque portrait de Bacon livre une âme tout en s'attardant sur l'enveloppe charnelle qu'il s'acharne à laisser frémir.

La peinture de Bacon est à ce point identifiable que l'impression pourrait prévaloir d'une façon quasiment unique de peindre. Il faut pourtant admettre que l'œuvre ne se développe pas le moins du monde de manière linéaire. Quoi qu'il en soit pensé. Il ne se répète pas (même si les sujets et les modèles reviennent), il déplace les angles, il varie les procédés. Il ne cesse de se renouveler. Bacon avance par périodes, par saisons et même par séries, il casse la ligne du temps et en épuise chaque fraction. Il oscille entre la construction et la véhémence, la bousculade et la géométrie, tantôt il étale les couleurs en à-plats d'une surprenante minceur, tantôt il se laisse aller à un affleurement assez accentué de matière. Il tente les tonalités les plus improbables (notamment des essais de rose, d'autres de violine, etc.). Avec des thèmes quasi permanents il surprend toujours. Le fond est parfois sombre (c'est particulièrement net tout au long des années 1950 avec, de temps à autre, des exceptions), parfois clair (cette façon s'affirme à la fin des années 1960 et revient de-ci de-là), parfois d'une couleur tendre (le bleu clair, le beige, le rose et le célèbre orangé). La peinture de Bacon est ce jeu de la figure centrale en pleine crise de présence et du fond qui reçoit l'hommage d'un tel mystère en acte, quelque chose de brutal explose au milieu du calme. Toutes ses compositions sont palpables, elles offrent le délice d'un velours attirant ou d'autres tissus soyeux sous la main. Les chairs sont éclaboussées, violentées, les vêtements stricts, les visages déformés par une vibration tempétueuse ou concentrés sur le cri, ce hurlement qui hante Bacon, nombre de détails installent les personnages dans le monde d'aujourd'hui, les corps sont ployés ou tournent sur eux-mêmes, ils gesticulent ou simplement s'exhibent. L'encagement est mieux que fréquent, une structure géométrique délicate qui enferme la part centrale de la scène, le corps pris dans la gloire du martyr, les pièces sont souvent courbes comme pour une scène ou une piste, sinon sous le coup du souvenir d'une maison d'enfance. On note avec profit et parfois désarroi que certains sujets, à un moment donné, cessent d'apparaître ou ne font retour qu'après un long temps d'absence (têtes ou portraits se maintiennent avec constance, l'homme en situation est une autre figuration régulière, le paysage revient après une durable éclipse, l'animal disparaît peu à peu, sauf à compter les sphinx et les oiseaux du cauchemar, les Érinnyes). Bacon est en perpétuelle recherche, usant subtilement de l'oubli ou de la reprise imprévue. Parfois il est violemment expressionniste (qualification qui ne l'aurait pas enchanté), parfois il abstractive les formes (formule qu'il n'aurait pas été loin de désavouer) : pourtant le fait est là, indubitable. Bacon se déplace, il repense les raisons de rejouer la partie, il est toujours le même, quitte à mobiliser des moyens inattendus. Ainsi, les *Sphinx* de 1954 annoncent ceux de 1979 et de 1983, mais ceux-ci sont une réplique qui s'impose à l'issue d'un grand voyage à travers les possibles de la peinture. Il s'absente et il réaffirme. Il se livre à une alchimie dont les conséquences lui échappent, quand bien même elles

naîtraient de sa main. C'est alors qu'il se penche résolument vers la toile, miroir de révélation, guettant l'accident qu'il recherche, ce fait d'étrangeté qui, en détournant le cours normal de la construction, lui confèrera sa meilleure assise, celle qui attendait et qu'il espérait pour elle, sans la connaître, sans la prévoir. Bacon ne veut pas que la volonté (ou la maîtrise) l'emporte, il préfère la plongée dans le vide en nietzschéen irrémédiable qu'il est.

Bacon, joueur invétéré, applique sa passion à l'art (il est flagrant que le jeu est plus proche de l'art que ses autres penchants, il poursuit des ambitions que la peinture, à son meilleur, fait siennes). Quand il élabore une toile, le fameux accident créateur est moteur, c'est un défi au hasard, une manière de perpétuellement frôler l'abîme. Bacon aime à se perdre dans l'imprévisible, forme de l'inconscient en acte. Aux antipodes, il affirme son goût de l'ordre. Le télescopage de ces deux dispositions caractérise au plus haut point son apport. Il considère que la vie est violence, la pire des violences même. L'art ne fait que se nourrir à cette source. La devise cachée de son *ars picturae* est incontestablement «aller trop loin», c'est la logique du dépassement des possibles. Il lui est intimé au plus profond de débonder le mystère de l'homme en se risquant au-delà de l'acquis ou de l'évidence. Bacon est fasciné par l'extrême. Ainsi, le sang et sa couleur sont pour lui une touche de beauté. Il n'y a là rien de morbide malgré les apparences. La séduction qu'exerce également sur lui la pièce de viande est pareillement due à un magnétisme de la tonalité. Il s'attarde non moins sur la véhémence du cri, de la bouche ouverte et tordue. Dans la mesure où il semble l'expression de son époque, où il en révèle plus que tout l'horreur, Bacon est indéniablement actuel, mais il est tout aussi bien inactuel tant ce qu'il éprouve vient de plus loin, remonte depuis l'origine de l'individu et plus encore de l'espèce. Il restitue une splendeur qu'il découvre, il ne veut pas d'une beauté flasque ou plate, il aime qu'elle vibre sous le coup d'une singulière électricité. Francis Bacon, s'il est loin de l'Enfer qui lui fait hausser les épaules, n'a pas davantage de goût pour le Paradis. Il fait œuvre de moraliste aimanté par le sujet qu'il cherche à décrier. Il procède avec une incroyable rudesse de traitement non par complaisance mais dans le souci de ne rien exclure et certainement pas le pire. On peut voir pointer là une forme de sadisme, de masochisme également. L'examen des palpitations de l'homme livre la mesure de ses écarts, de sa frénésie à poursuivre l'être sous la menace constante de la cessation. La mort est une bannière muette qui se fige en cri ou en torsion. Chaque peinture de Bacon est à la fois un suspens et une ponctuation finale, à diverses reprises, il en fait (sans totalement le mesurer sans doute) un signe d'annonce. Il s'inscrit viscéralement dans la durée, au prix d'un sursaut, il s'en tient à l'instant. Chaque moment de son avancée est une apothéose. Bacon devient très vite un peintre d'une importance peu comparable, plus par l'excès qu'il porte, l'équivoque de ses sujets explicites et mystérieux, la manière fluide et tendue par laquelle il les fait venir sur la toile, que parce qu'il serait le seul à disposer de dons inouïs. Il tranche par son exploration du terrible, même en comparaison des meilleurs de ses contemporains ou devanciers.

immédiats (Miró, Giacometti, Rothko). Bacon ne renonce pas à la tradition, quand bien même il se placerait en rupture par son génie de l'accélération. Il considère le passé, il hésite entre la mémoire et l'oubli. Si antique qu'il se veuille, ou intemporel qu'il s' imagine (l'Égypte, Eschyle, Grünewald, Shakespeare, Rembrandt, Vélasquez, Goya, Baudelaire, Manet, Degas), Bacon est de l'heure présente. Il en délivre le timbre secret. Avec science et langueur, il étale ses rêves, ses cauchemars et ses cris de désespoir.

Bacon est privé de la foi. Son athéisme revendiqué est une sorte de tourment, il exprime par ce rejet véhément la particularité de son désespoir. Il est un homme abandonné à sa solitude, sans retour et sans perspective autre que la mort, cet anéantissement dans l'anecdotique de la poussière. Ses peintures viennent après la croyance mais restent intensément religieuses en hurlant leur athéisme à travers la torture de l'homme. Bacon est sensible à la vanité de l'homme, à sa pauvreté, à son rien, et pourtant il en magnifie la beauté, y compris dans le tumulte des gestes. Francis Bacon envisage non sans raison la Crucifixion comme un autoportrait, celui de l'homme anonyme qu'il devient par son art. Il se plaît à déprécier l'homme pour en atteindre la réalité. Il rend visibles les monstruosité de l'époque, il exulte de penser qu'elles sont aussi bien contemporaines d'Eschyle par le meilleur (c'est-à-dire le pire) qu'elles recèlent. Bacon reste un homme joyeux en proie à un fond noir dû à son athéisme, à sa déréliction spirituelle, à sa conception de la vanité de l'homme qui n'est pour lui qu'un simple accident sans arrière-plan métaphysique. Ce n'est pas sans raison qu'il voue un véritable culte à Nietzsche, selon lui le Cassandre du XIX^e siècle qui a su voir la sombre suite à venir et l'a annoncée en toute clarté.

La violence tragique soulève chaque individualité qui vit à condition qu'elle ne soit pas dépourvue d'être, tel est le point de vue de Bacon. Le caractère immédiat du fait de tragédie dans l'Occident moderne (Rimbaud et Nietzsche font écho à Eschyle) trouve en lui, dans la seconde moitié du XX^e siècle, son meilleur passeur, son véritable révélateur. Ses toiles sont l'expression d'une santé autant que d'une exténuation. Francis Bacon n'est pas réaliste, il part de la réalité envisagée dans son cours et peint ce qui outrepassé le réel. Il met sa propre vie en jeu dans sa peinture. Il interroge aussi ce qu'il sait ou pressent de ses modèles (il dote ainsi Henrietta Moraes d'une seringue hypodermique avant qu'elle ne soit sous la dépendance des drogues). Il jongle avec sa vision qui est plus réelle que la réalité. La traque de la justesse sur le tableau est pour Bacon un impératif (ce à quoi il parvient grâce à l'accident modifiant l'ordre), s'il ne la sent pas manifeste, il s'acharne à détruire l'œuvre. Il accomplit souvent cet acte sacrificiel. Il est impitoyable avec lui-même et avec son travail. Il veut voir frissonner l'inconnu en pleine pâte de peinture. Il croit moins à la pensée qui ne vient qu'après coup, accusant un retard, qu'à la sensation, brutale et décisive. Son geste le sauve en faisant vibrer son désespoir. Bacon est un défenseur acharné de la peinture comme méthode, en dépit de son admiration pour Marcel Duchamp. Il aime la matière qu'il étend et qui traduit au plus haut d'un

chant la véhémence qu'il porte, quitte à la perdre dans la douceur qui est un fait insistant dans sa peinture. Il est un fervent de peinture, use de l'huile, de l'acrylique, du pastel, de la craie, il fait de la toile, sur l'envers de laquelle il préfère peindre, un espace sacré, qu'il confirme par l'ajout d'un verre protecteur et d'un encadrement doré. Il est un serviteur de l'art de peindre, encore qu'il ne soit pas sans être tenté par d'autres expressions. La sculpture est une vieille ambition qui resurgit à intervalles réguliers. Le théâtre, pour lequel il est indifférent au décor, et surtout le cinéma, qu'il admire par-dessus tout, sont des incitations à peindre plus que des tentations à proprement parler. La photographie est davantage un stimulateur qu'une visée appréciée en soi, elle fait rêver mais demeure un moyen (le cinéma est pour Bacon un art plus manifeste). La littérature est aussi un puissant aiguillon, toutefois, à la différence de la photographie, elle a sa noblesse spécifique et Bacon est comme envoûté par elle. Tout retombe en peinture, simplement parce que c'est le moyen que Bacon élit pour s'exprimer et sortir de soi le mystère de l'être. La peinture est à cet égard un indépassable.

Dans les récapitulations à propos de son travail et de ses goûts auxquelles il procède fréquemment, soit au cours des entretiens qu'il accorde, soit au fil de la conversation, Francis Bacon reste constant pour ce qui est du processus de création. Il dépeint son travail comme un acharnement à aboutir, il confie invariablement le même désespoir de ne pouvoir y parvenir qu'exceptionnellement. Ses propos sont plus ou moins resserrés, plus ou moins elliptiques, ils tiennent compte de certaines différences propres aux périodes : ainsi, longtemps, le fond est peint en premier, il accueille le sujet, avant de l'être après, il cerne alors la figure, faisant office de mandorle. À cette variation sur le même fait pendant l'instabilité qui caractérise ses confidences sur ses goûts. Du moins sur les œuvres qui l'ont plus ou moins marqué, voire influencé. Il fait état de points de vue fort divers concernant Picasso. Tantôt il le hausse, tantôt il le néglige. Cela change avec les époques, les angles d'attaque, les interlocuteurs, les jours et les moments des jours. Il a été indiscutablement ébranlé mais peu d'œuvres de Picasso le retiennent. Il est parfois sévère, on peut aussi penser qu'il se sert de Picasso comme lorsqu'il renomme une *Crucifixion* de 1933 en faisant référence à une œuvre de Picasso (elle devient *D'après la Danse de Picasso*). Il en va un peu autrement pour Giacometti, dont les dessins sont invariablement appréciés comme des merveilles, les peintures comme des insuffisances, l'hésitation se concentrant sur les sculptures. Il balance et pourtant soudain son jugement fuse. C'est finalement le cas avec bien des artistes contemporains qu'il hésite à accepter ou à rejeter, privilégiant le plus fréquemment l'appréciation négative. Pour ce qui est du passé, l'opinion est plus tranchée, moins fluctuante, à l'exception de William Blake, à tel moment porté aux nues, à tel autre disqualifié tant pour ses manières de peindre que pour la religiosité de ses poèmes, ou bien d'Ingres, alternativement vanté et déprécié (encore que les dessins qu'il admire s'opposent toujours pour lui aux peintures d'histoire dont il a horreur). Souvent Bacon, s'il se trouve dans l'embarras, conclut qu'il ne sait pas voir, que le sujet est trop loin de ses centres d'intérêt.

Il ne faut pas croire que Bacon voue sa vie aux seuls plaisirs. L'homosexualité domine son existence, elle oriente également son œuvre (la violence par exemple, sans parler de quelques sujets plus explicites, comme les couples qui s'étreignent avec une rage animale). Il est en proie à l'alcoolisme, ce qui en général lui porte tort mais parfois le met étrangement en état de créer par son incroyable capacité à dominer les énormes absorptions de boisson et la clarté assez inattendue qu'il en retire. Le jeu à son tour lui donne une indication nette sur le chemin de la construction, il en va alors pour lui d'un modèle, le jeu n'est pas une simple récréation, mais une nécessité fondamentale, assez parente de celle qui lui impose de peindre. Il ne s'en soumet pas moins à une discipline stricte. Créer est pour lui une forme d'ascèse, à vrai dire une concentration particulièrement rare. Quand il se jette sur la toile qu'il met à peu près dix jours à amener au statut d'œuvre achevée, il est tout sauf un homme dominé par l'homosexualité, le besoin d'alcool et la passion du jeu, il affronte la création dans son excès, il fait frissonner l'être, il est tellement au bout de lui-même qu'il devient anonyme. Bacon travaille quotidiennement de 6 heures du matin à midi. Il s'applique un régime sévère qui ne vise qu'à satisfaire son démon de l'authenticité. Il est dur avec lui et d'autant plus qu'il mesure son importance. S'il aime être compris, il ne crache pas sur les injures. Il est servi, car jusqu'au bout il reste contesté (même à l'instant de cet étonnant prodige, sa deuxième rétrospective à la Tate), il est victime d'une grande injustice et d'une malveillance tenace. Nombre d'amateurs ne comprennent rien à sa peinture, à ses défis, à ses effets. Ils ne voient pas plus la beauté qu'ils n'acceptent l'horreur. Ceux qui le louangent le font quelquefois pour de mauvaises raisons. Il est cependant un enchanteur, il ravit ceux qui parcourent son œuvre, poussés par l'attrait, et le plus incontestable des peintres vivants. Il fascine tant de visiteurs qui le tiennent pour un magicien, qui sont sous le coup de l'émotion qu'il leur prodigue à chacune de ses révélations. Il devient de plus en plus nécessaire à la sensibilité contemporaine qu'il éclaire de ses excès lumineux. Il est un artiste que son parti extrême conduit à la condition d'exemplarité. À tous les titres, il est le plus grand créateur d'un temps de gloire, pourtant magnifiquement doté en art.



«Aquarelle»
1929



«Paravent»
vers 1930



Crucifixion
1933



Figures dans un jardin
1935-1936

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS/Artimage 2019 : p. 27
 © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved, DACS/Artimage 2019.
 Photo : Prudence Cuming Associates Ltd : p. 30, 57, 59, 78, 79, 81, 82, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 102, 103, 108, 109, 110, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 142, 143, 152, 160, 161, 162, 163, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285
 © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved, DACS/Artimage 2019.
 Photo : John Deakin : p. 112
 © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved, DACS/Artimage 2019.
 Photo : Hugo Maertens : p. 107

Agences

© 2019. Albright Knox Art Gallery/Art Resource, NY/Scala, Florence : p. 85
 © 2019. Christie's Images, London/Scala, Florence : p. 94, 131, 151
 © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence : p. 89
 © 2019. Photo Fine Art Images/ Heritage Images/Scala, Florence : p. 140
 © 2019. Photo Art Resource/Scala, Florence : p. 157
 © 2019. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza/Scala, Florence : p. 165
 © akgimages : p. 75, 141, 148, 149, 154, 155, 190, 191
 © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais/image BPK : p. 144, 145, 146, 147
 © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais/image Staatsgalerie Stuttgart : p. 98
 © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais/Jörg P. Anders : p. 158, 164
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat : p. 136, 137, 138, 139, 153, 185
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Bertrand Prévost : p. 244, 251
 © RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojéda/Thierry Le Mage : p. 167
 © Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/Tate Photography : p. 6, 7, 8, 9, 31, 55, 84, 97, 192, 193, 194, 195, 209, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302
 © Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/ David Soyer : p. 298
 © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais/image of the MMA : p. 73

Institutions

© Rich Sanders, Des Moines, IA : p. 88
 © Peggy Guggenheim Collection, Venise : p. 101
 © National Gallery of Victoria (Melbourne) : p. 77
 © National Galleries of Scotland : p. 56
 © Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Collection Beyeler/ Photo : Peter Schibli : p. 159, 186, 187, 188, 189, 271
 © Tehran Museum of Contemporary Art/ Photo : Mahnaz Sahaf : p. 168, 169, 170, 171
 © Francis Bacon MB Art Foundation : p. 76
 © Sara Hildén Foundation. Image : Jussi Koivunen : p.166
 © Christie's Images : p. 28

Photographies de Francis Bacon

© Michel N'Guyen, 2019 : p. 5, 53
 © Adagp, Paris, 2019, pour l'œuvre de Marc Trivier : p. 60
 © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos : p. 105
 © Jane Bown/TopFoto/Roger-Viollet : p. 210
 © Jorge Lewinski/TopFoto/Roger-Viollet : p. 293
 © Carlos Freire, 2019 : p. 313

GALLIMARD*Édition*

Nathalie Bailleux, responsable des livres illustrés

Giovanna Citi-Hebey, éditrice

Alexandra Baldovin, éditrice (stagiaire)

Philipper Bernier, préparateur

Marie-Paule Jaffrennou, correctrice

Direction artistique

Anne Lagarrigue, directrice artistique

Pascal Guédin, graphiste

Fabrication

Caroline Artémon, cheffe de fabrication

Amélie Airiau, fabricante

Service de presse

Béatrice Foti, assistée de Françoise Issaurat

Coédition

Hélène Clastres

© The Estate of Francis Bacon / All rights reserved / Adagp, Paris
and DACS, London 2019

© Gallimard, 2019

gallimard.fr

En couverture :

Francis Bacon, *Autoportrait*, 1969 (p. 178)

Collection particulière

Ouvrage composé en Sanomat Sans (Commercial Type).

Papiers : Sappi Magno Plus Silk 170 g/m² (intérieur).

Photogravure : Arciel Graphic

ISBN : 978-2-07-284786-8

Achevé d'imprimer en août 2019

par l'imprimerie EBS (Italie)

Dépôt légal : septembre 2019 / Numéro d'édition : 350800

