

# Bacon, un peintre du réel



Pour le garçon, il s'agit, à l'âge adulte, de faire-homme. C'est cela qui constitue la relation à l'autre partie. [...] De ce faire-homme, l'un des corrélats essentiels est de faire signe à la fille qu'on l'est. Pour tout dire, nous nous trouvons d'emblée placés dans la dimension du semblant. [1]

« Il est clair que je ne suis pas nominaliste » [2] Il ne suffit pas de dire que je suis homme pour être homme ou femme pour être femme. Le nom n'est pas quelque chose qui se plaque, comme ça, sur du réel.

C'est ainsi que Lacan épingle l'identification sexuelle non pas à partir de se croire homme ou femme, mais à partir de ce que, pour un garçon il y ait des femmes, et pour une fille, des hommes.

Se dire *homme* ou se dire *femme* est déjà une fiction, et cette fiction se trouve prise dans un discours.

Se faire homme est un semblant et la dimension virile que le sujet peut endosser ne relève que de la parade qu'il va jouer sur la scène de l'Autre. La dimension du semblant est ici essentielle, elle se croise avec la question du réel en jeu. C'est ce que certains artistes tâchent de saisir dans leurs œuvres : comment rendre compte d'un réel au-delà ou en-deçà de ce qui est vu ?

Avant que l'art ne soit dit contemporain, la peinture était

jugée sur son aspect esthétique, la peinture se devait d'être belle et répondre à des critères de beauté. Encore aujourd'hui, le beau dans la peinture renvoie à l'Idéal, à l'Idéal du moi. Il vaut comme une nomination. Cet idéal est d'abord un voile. Il recouvre et laisse entrapercevoir ce qui est, ce qui ne se voit pas et qui pourtant sourd de l'œuvre. Ce qui n'est pas vu, ce qui échappe au regardeur et qui en même temps agit sur lui, sur ses affects, c'est, pour le dire en raccourci, le réel ! Le beau, nous dit Lacan dans le Séminaire, *L'Éthique de la psychanalyse*, est une des dernières barrières à nous protéger du réel. Il renvoie à la forme par excellence que connaît le *parlêtre*, celle de son corps. Dans le Séminaire, *Le Sinthome* comme dans ses conférences aux USA, Lacan avance que le corps, le corps du sujet, *son* corps, le parlêtre l'adore [3].

Pour qu'il soit œuvre d'art, un tableau doit répondre à cette exigence contradictoire que réalise le beau :  $I(A)$  comme une enveloppe de  $a$ . L'Autre confère à l'image la valeur qui cadre et qui entoure l'objet.

Dans un texte qui nous introduit à l'art contemporain [4], Marie-Hélène Brousse nous indique que la barrière que constituait l'Idéal du moi que Lacan écrit  $I(A)$ , a sauté. «  $I(A)$  ne gouverne plus l'abord de l'objet pulsionnel par l'Art » [5]. Aujourd'hui, dans l'art contemporain, c'est l'objet  $a$ , sans voile, qui s'avance.

L'objet d'art n'est plus dans un rapport métaphorique avec le sens. Il se trouve en rupture avec la réalité. Il est réel.

Francis Bacon est un artiste dont l'effort est de saisir dans ses tableaux, l'objet même qui échappe à l'illustration. Il est en tant que tel, un peintre du réel. Il fait sauter dans ses tableaux, la barrière entre ce qui voile le réel et le réel lui-même. De nombreuses interviews nous permettent de cerner ce qu'il dit de sa peinture. Il est ainsi un peintre qui ne s'attache ni au figuratif, ni au narratif, mais un

peintre qui vise la sensation. Ce qui compte pour lui, c'est la présence de la peinture comme telle, la présence du corps de l'artiste, de son geste, de l'instant de son acte de peindre. Bacon explore plus que jamais la voie du portrait. Parce qu'il traque une vérité au-delà de la surface des êtres, il ne peint que ceux qui le touchent. « Chaque forme que vous faites a une implication, donc quand vous peignez quelqu'un, vous savez que vous essayez, évidemment, de vous rapprocher non seulement de son apparence, mais aussi de la manière dont il vous a touché. » [6]

Son modèle le plus peint est son amant, George Dyer. Toujours élégant, c'est un modèle privilégié. Si Bacon prend de grandes libertés quand il compose et recompose l'image de ses amis, c'est avec George Dyer qu'il va le plus loin, il lui triture les chairs jusqu'à le faire quasiment disparaître dans la peinture.

Peintre portraitiste, Bacon développe cette idée : « Avec la photographie maintenant, c'est tellement facile à enregistrer un portrait de quelqu'un, on peut en faire une illustration. Mais pour refaire le portrait par des taches irrationnelles, ça rend – si ça marche *et je ne sais pas pourquoi* – ça rend le portrait beaucoup plus vrai et beaucoup plus ressemblant. Ce n'est pas quelque chose qui passe par l'intelligence, mais ça vous choque tout de suite sur l'instinct. Un portrait, c'est plus mystérieux si on peut le faire sans l'illustrer. » [7]

La peinture, celle de Bacon, n'est pas à comprendre, elle se vit, elle se sent, elle nous émeut, elle échappe au rationnel, au fermé, au consistant. Elle nous emporte dans cette zone opaque où les affects sont mobilisés, où le corps se fait non pas image ou mot, mais pur réel.

Au-delà de se faire homme, Bacon s'efforce de peindre l'homme dans ce qui fait son existence la plus intime.

[1] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVIII, *D'un discours qui ne*

*serait pas du semblant*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, 1971, p. 32.

[2] *Ibid.*, p. 28.

[3] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le Sinthome*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2005, p. 66.

[4] Brousse M.-H., « L'objet d'art à l'époque de la fin du beau », *La Cause freudienne*, n°71, juin 2009.

[5] *Ibid.*, p. 202.

[6] Sylvestre D., *Entretiens avec Francis Bacon*, traduit de l'anglais par Michel Leiris, Genève, Éditions d'Art, Albert Skira, 1996, p. 250. [7] Bacon F., Invité des après-midis de France Culture, le 12 juillet 1976.