

Toucher à nu le réel

BACON BATAILLE

Le mot silence est encore un bruit.

G. Bataille

Cet article met en relation ces deux grandes figures artistiques, l'une plastique l'autre littéraire, que sont Francis Bacon et Georges Bataille. Ces deux héros mythiques sont moins facilement « déboulinables » de leur socle d'airain que les tyrans déchu. Ils hantent encore les scènes culturelles et les pages de nos recueils. Ils habitent nos demeures de recherche depuis plus de soixante-dix ans et restent de précieuses références pour leurs gestes et leurs dires, leurs images et leurs mots. Notre intérêt pour ces deux gardiens du pandémonium, fait suite à notre travail en esthétique et en psychanalyse, autour de cette notion d'intrus en art. La notion d'intrus en art est ce qui passe à travers l'œuvre comme élément de digression fondateur. L'élément ou la trame « intrus », selon son étendue, est une incise capable de faire basculer l'œuvre vers le retournement du sens de l'art. Comme une altérité non prévisible dont il faut bien que l'art s'accommode, au risque de perdre sa propre cohérence.

Nous pensons que nos deux artistes ont à voir avec une incise sublime ou abjecte dans le monde artistique. Bacon occupe cet espace depuis les années 40, il intrigue et fascine encore avec admiration ou répulsion, ses œuvres ne nous laissent pas indifférents. Quant à Georges Bataille, il a marqué de son sceau d'encre la levée, une fois pour toutes, des obstacles-tabous ; l'écriture n'ayant pour lui pas d'autre fonction que d'éprouver et d'exalter l'impensable de l'érotisme et de la mort. Il nous semble, par ailleurs, que leurs œuvres nous dérangent parce qu'elles montrent une cruauté plastique, esthétique et éthique. Elles nous rendent mal à l'aise, elles font partie de ces œuvres inclassables, « irritantes », dont parle Michel Leiris. Elles ont en commun d'édifier l'art en volupté charnelle, entre érotisme et effroi, créations « jusqu'au-boutistes » qui exaltent les déchirures tragiques entre le conscient et l'inconscient de l'être sépulcral, « le soi dans la nuit », à la limite du supportable à soi. Elles renvoient à cet « extrême du possible » par nous posé quant à nos propres jouissance et souffrance. Nous sommes tous cette chair, « cette viande jetée » prise entre *Thanatos-Eros-Thanatos*, qui attirent notre regard, et pourtant ces corps torves et impudiques, ainsi présentés dans l'excès, qui ne sont pas les nôtres deviennent répulsifs.

Ils sondent notre capacité à l'entendement d'une telle vérité : « Je meurs de ne pas mourir »¹ écrite par Bataille pour définir l'extase, qu'il faut comprendre ainsi : « Je meurs à moi de toujours être désirant de plus d'existence, dans la relance de plus de jouissance. Grâce à une telle ambiguïté, ces œuvres révèlent notre fascination érotique en nous affranchissant de l'épreuve d'un narcissisme spéculaire. Cette fascination ne sacrifie pas le corps de l'autre sur l'autel de la pulsion érotique-thanatique, mais notre ego. Nous pouvons être le spectateur du rituel décrit par Yukio Mishima, lors du passage initiatique du héros par le sacrifice méticuleux, le dépeçage chirurgical du chat, parce que justement nous ne sommes pas chat nous-même.

« *Qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce qu'il n'est pas trop nu ? C'en est indécent d'être aussi nu, dit le chef en étalant la peau avec ses mains gantées de caoutchouc.* »²

Nous pouvons également éprouver des sentiments de compassion envers la souffrance de l'animal parce que nous en sommes responsable, mais nous pouvons aussi en ressentir de la jouissance, c'est ce qu'exige l'auteur japonais de son héros Noburu, afin qu'il puisse transgresser l'obstacle de sa pitié, afin d'élever le supplice du chat au rang d'un crime d'objet dénué d'affects, comme prélude à la barbarie humaine, nazie. Rien de tel, nous semble-il, n'anime la recherche de nos deux amis. Bacon par ses *Crucifixions* serait plus proche des peintures *Nielles* de Titus Carmel ou des premières œuvres de Rothko (*Etude sur Antigone*).

1- L'effraction du réel

La peinture de Bacon et l'écriture de Bataille sont des lieux de passage, de rencontre et de disjonction de ce qui les ré-unit et de ce qui les distingue, tout à la fois, dans leur expression singulière, noble et exaltée : un cri muet d'épouvante lancé au monde, une tension.

« *J'ai voulu peindre le cri plutôt que l'horreur.* »³

Nous ne sommes pas face à une représentation hystérique d'un corps sans organe décrit par A. Artaud, c'est-à-dire un corps sans système ordonné et fonctionnel, cinglant l'espace de sa présence par le spasme et l'émotion, ni même en face d'un corps ou d'un point

¹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, coll. Tel, éd. Gallimard, France, 1978, éd 1998, p. 144.

² Yukio Mishima, *Le marin rejeté par la mer*, trad. G. Renondeau, NRF Gallimard, col. Du monde entier, p. 78.

³ Francis Bacon, *Entretiens avec Francis Bacon*, David Sylvester, éd. Skira, Trévise, 1996, p. 54.

du corps identifiable (le chat éventré de Mishima, le sexe féminin offert de *L'origine du monde* de Courbet, « le cul rose et noir » de Simone chez Bataille, les corps enchevêtrés des amants de Bacon). Nous sommes face à la béance vertigineuse du personnage moribond de Munch (*Le Cri*, 1895). Nous sommes face au trou noir que trace le parapluie ouvert du fond baconien. Nous sommes en présence de notre propre hérésie face à nos abîmes, happée par notre impuissance. Les ressorts d'une telle création semblent être d'une part, pour l'un et l'autre de nos protagonistes, de n'être soumis à aucune figuration narrative liée au discursif, une volonté d'œuvrer vers « l'absolu dépouillement du symbole » (Bataille) grâce à la sensation primitive, proche de l'archaïque et de l'organique, et d'autre part de peindre et d'écrire le malaise tel un exorcisme, ou une catharsis, expulsant le sujet de sa condition d'être, du signifiant vers la subversion. Il semble que nous touchions là à l'expulsion du sujet vers sa seconde naissance : mythique celle-ci, le sujet prenant conscience de façon lucide de porter en lui inéluctablement son origine en sa fin. Ce désir de toucher le fond même du réel n'est pas dénué de sens : nos deux créateurs traversent leur jeunesse dans une époque troublée par les guerres, civiles et mondiale. (Guerre d'Espagne, Seconde Guerre mondiale, Guerre d'Algérie).

Nous travaillons autour de cette première idée de l'effraction, la limite outrepassée du tolérable par l'excès ou la violence, mais aussi la limite de la provocation apportant le scandale dont l'étymologie du mot est *scandalon* en grec, soit : le piège, l'obstacle (vers 1050). Le scandale n'est possible que lorsque intervient, à un moment donné, le regard censeur de l'autre, ce surmoi : les parents dans *L'Histoire de l'œil* chez Bataille, le miroir ou le pape chez Bacon. Ce mot « scandale » prend le sens de la pierre d'achoppement (*miskol* en hébreu, vers 1150 dans la Bible), celle qui *provoque* la chute mais de façon morale, cette fois-ci, vers le péché, vers le mal.

2- Toucher à nu le réel

Toucher le réel, c'est encore y échapper, c'est ne pas être happé par lui puisqu'il existe cette distance qui ouvre la sensation tactile à la conscience. Notre titre est inspiré par le texte de Michel Leiris sur le travail de Francis Bacon⁴, exprimant ainsi l'angoisse créée par le peintre et donnée « en pâture », comme la chair exposée à l'étal, au spectateur de l'œuvre, lorsqu'il n'y a plus de mot pour dire « ça », plus d'éloquence, mais du silence implacable. Cette « plaie

⁴ « Neutre le plus souvent (train quotidien), le réel a ses temps de crise, et il semble alors qu'on le touche à nu, en une sorte d'heure de vérité, comme on dit en jargon taurin. », Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, éd. Bibliothèque Albin Michel, coll. Idées, France, 2004, p. 41.

à vif», cette lucidité brûlante, proche d'un moment de vérité ou d'une extase, laisse monter de façon fulgurante, la *chôtera* « l'extrême du possible » écrit Bataille. Pour ces artistes, le réel « neutre », tiède, n'existe pas, il n'y a que sa brûlure, son effraction. Ils montrent ainsi ce qui ne peut se satisfaire aussi facilement du filtre apodyptique d'une réalité « banale » et nécessaire, qui, rappelons-le, en ces temps de troubles intenses et de confusion brutale n'existait pas. C'est la « Beauté convulsive »⁵ de l'effroi, cette notion d'accès libre au paroxysme, à l'hallucination, par une transgression pure en décalage avec les normes et les conventions morales et esthétiques. Cette limite franchie n'est jamais atteinte, elle est mise en tension, et ce qui nous est donné à voir n'est jamais que le bon voisinage, l'accointance dans le lieu où « ça » apparaît ailleurs. C'est l'assomption et l'avènement du lieu redoutable, ce vide, ce chaos, entre le dedans, l'intime et le dehors, « l'ex-time ». ⁶ Ce vide exige la présence de soi, dont elle porte la charge, ce qui peut paraître un non-sens, sauf à penser, comme nos deux artistes l'ont fait, une présence de soi vouée à la mort, dont « il faut saisir le sens du dedans » (Bataille). C'est « l'entre-sens » lacanien entre pensée et discours, entre pensée et acte, « l'entre-sens (...) est l'être de la pensée. »⁷ De la fornication à la putréfaction, la sur-présence de la chair distordue, éclatée par « l'exaltation des déchirures tragiques » de la jouissance et de la violence, l'être est en présence d'être. C'est, semble-t-il, ce dont il s'agit par la matière peinture saturée ou par les mots crus de ces deux artistes-là. Ils rejoignent le « tout-jour » (Lacan) mais ce qu'ils construisent là, contre leur propre néantisation, c'est le « tout-jour » désespéré des psychotiques par l'enjeu du pur réel : ils ne dissimulent pas leurs terribles angoisses derrière des relents de fantasmes ou de signifiants mièvres, ils sont traversés par elles, telles les flèches dédiées au Saint Sébastien du pilori. Le monde devient alors une profondeur où le sensoriel et le vécu se transforment en émotionnel et en pensable, c'est-à-dire qu'il s'organise à partir des objets chaotiques, internes et externes, par une création artistique : textuelle pour Bataille, picturale pour Bacon. Nous retrouvons ces pulsions d'angoisse établissant dès lors la distance maintenue et la différence entre moi et l'autre, l'étranger apparaissant dans l'embrasement des portes et des fenêtres (la mère chez Bataille, les « monstres » chez Bacon), à qui l'autre moi ne me ressemble en rien puisqu'il peut à tout instant m'aimer et me tuer.

Il y a chez ces deux artistes quelque chose à voir avec cette immédiateté des ambivalences, ces retournements inopportuns. Ils laissent place à leur irruption brutale. Cet espace de

⁵ André Breton cité par Michel Leiris, *op. cit.* p. 42.

⁶ L'expression est de Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne, Architectures. Esthétique de la forme. Ethique de la conception*, Thééthète Editions, Nîmes, 1997, p. 33.

⁷ Jacques Lacan, *Séminaire Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Seuil, France, 2006, p. 13.

création serait l'arène érotique de leurs pulsions, de leurs angoisses malmenées quant à leur destination, et protégerait le moi d'une possible destruction en les tuant sur place. Peut-on parler d'une psychose évitée « de justesse » par ce biais-là, nous référant, par exemple, à ce qu'écrit Mélanie Klein sur l'angoisse du psychotique clivé, basée sur un ensemble de mécanismes de défense contre l'angoisse persécutive, présumée, de l'objet paradoxal « aimé-haï » ?

La projection, la focalisation et la sur-représentation sur cette chair angoissante, ici recomposée, traduirait une impuissance face à l'angoisse de castration originaire. Ce n'est pas le peintre qui est chair sur cette chaire, c'est le pape Innocent X éthéré et défiguré (la série des papes d'après un portrait peint par Vélasquez). Cet Intouchable, celui qui sait, rassemble et porte en lui le lien avec le monde spirituel, c'est le Père chrétien qui promulgue des lois morales et crucifie l'être. Cette sur-représentation de la morale absolue permet à l'artiste, d'échapper à ce qu'un extérieur règne en Maître interne, ce qui le figerait à la maladie mentale, à la psychose. L'image mobilise et dilue la terreur à l'extérieur d'eux-mêmes. Elle montre impudiquement l'angoisse de la castration chez Bataille et de l'homosexualité chez Bacon qui ne disparaît pas derrière le masque de l'apaisement culturel signant la fin tragique de l'être nietzschéen. Ils sont eux-mêmes : corps renvoyés à la chair à canon, disparaissant dans un monde en ruine. Leur seule « arme », c'est de libérer « la chaotique vitalité du monde »⁸ de sa figuration et de sa narration, pour toucher le point crucial entre plaisir et souffrance, désir et dégoût, parole et silence. La nécessité d'enfreindre les lois morales et bien-pensantes d'une telle oscillation entre « le Bien et le Mal » ne servirait-elle, en ultime ressort, qu'à éprouver « l'être pour la mort » heideggérien, les terreurs et les torpeurs des corps soumis à l'exigence de la réalité, plus qu'à convoquer ou entretenir l'esthétique de l'effroi ?⁹ Ce qu'ils touchent là et nous donnent à voir est ce qui se tord, se convulse, se pulvérise du fond de l'être vers l'extérieur, c'est cet « empire du moi » re-présenté « comme un vertige » :

⁸ Expression de Christian Prigent, à propos de la peinture de Francis Bacon, *Rien qui porte un nom, Pourquoi je n'aime guère Francis Bacon*, Cadex éditions, Nîmes, 1996, p. 22.

⁹ A ce sujet nous nous éloignons de l'analyse de Christian Prigent sur le travail de Bacon, *op. cit.*

« *Ce moi et cet empire accèdent à la pureté de leur nature désespérée et ainsi réalisent l'espoir pur du moi qui meurt : espoir d'homme ivre, reculant les bornes du rêve au-delà de toute limite concevable.* »¹⁰

La transgression qui « lève l'interdit sans le supprimer » est le ressort essentiel de l'érotisme comme fascination ultime de la mort, elle s'informe et s' imagine entre la conscience et la folie de Breton, entre l'œuvre et le voyeur de Duchamp, entre le réel effracté et la poésie des surréalistes en général, dont Francis Bacon et Georges Bataille se sentiront à la fois proches et distants. « J'oppose à la poésie l'expérience du possible ». (G.B.)

3- Moi et l'angoisse de ce moi

« *J'ai été élevé très seul et aussi loin que je me rappelle, j'étais angoissé par tout ce qui est sexuel.* »¹¹ Ce sont les premiers mots des *Premiers Ecrits* de Bataille, nous livrant sa forte anxiété, son angoisse qui ne dure qu'une dizaine de lignes, le temps pour l'auteur de découvrir les « *parties impudiques sans aucun voile* » de son égérie sexuelle. La fonction du voile projette l'objet dans une position intermédiaire de l'ordre de la frustration. En levant le voile, le sujet accède à la réalité « nue » sans illusion, sans refoulement, ce n'est plus le désir qui émerge mais l'effroi de la sexualité qui, pour Michel Leiris, est « *le revers atroce conjoint à un avers scintillant* ». Michel Leiris écrit cette phrase à propos du travail des corps torves peints par Bacon. C'est une peur de l'adolescence, une angoisse pour un danger immanent, imaginaire ou réel, lié à une méconnaissance et à des pulsions sexuelles fortes refoulées. L'adolescent construit sa libido sur du fantasme plus que sur de l'expérience.

Comment toucher ce réel lorsque celui-ci est entré brutalement dans la réalité nue ? Lorsque l'objet que l'on croyait tenir à bonne distance de soi – simplement *l'autre* – quitte l'aire du signifiant, du symbole, du fantasme ou de l'image imaginative populaire pour pénétrer abusivement, par effraction dans l'espace du quotidien ou dans l'espace du moi ? Comment en temps de guerre ne pas investir le réel de cette part hystérique mise à l'épreuve de la réalité ? *Le simplement l'autre* devient un autre avec un corps, un sexe – mais aussi l'autre d'un autre avec son corps désiré pouvant être corps mutilé, ou son sexe exalté pouvant être sexe mort. En un instant. Le glissement puis la superposition de ce qui vient de l'expérience de l'amour et de la mort est ce qui crée l'angoisse. Que ce soit chez l'écrivain français ou chez

¹⁰ Georges Bataille, *Premiers Ecrits*, Œ.C. T.I, 1922-1940, NRF Gallimard, France, 1970, p. 92.

¹¹ Bataille, *Histoire de l'œil*, *Premiers Ecrits, op. cit.*, p. 13.

le peintre anglais, leur activité créatrice est déterminante à cette frontière entre la jeunesse et la maturité, le « *monstre en soi* » (Bataille) est une chimère pulsionnelle lancée à l'assaut d'un monde toujours « parodique ». Chez tous les deux nous retrouvons toujours cet instant *avant*, clair et conscient, où les objets du monde appartiennent encore à la réalité, puis cet instant figé où tout s'embrouille : l'objet disparaît par un trop de lucidité de cette même réalité. Ecrire et peindre pour tenter de nier ce qui se dérobe.¹² Cela se retrouve dans les plans des tableaux de Bacon : les fonds sont en à-plat, net, de couleur vive, sur lequel se détachent bien des objets du quotidien, puis le sujet apparaît, c'est le personnage centré au milieu d'une scène. Il apparaît là où nos regards convergent, c'est nous qui le créons par notre présence, mais il s'évanouit aussitôt, tel une anamorphose, tel une tragédie. La convergence des points ultimes que l'être tenait jusqu'alors fermement en lui bascule en un vertige, une nausée, comme s'il n'y avait « *pas de présence charnelle qui n'apparaisse déjà rongée par la future absence* » (Leiris).

Cette fragilité incontestable de l'individu voué à la mort passe par l'anéantissement du fantasme et du fantôme, et atteint son but dans l'éclatement du sujet, proche de l'extase ou de la terreur : la psychose. Le passage du renversement d'une cycliste, « *qui devait être toute jeune et très jolie* » est révélateur de cette scansion :

« *L'impression d'horreur et de désespoir provoquée par tant de chairs sanglantes, écœurantes en partie, en partie très belles, est peu à peu équivalente à l'impression que nous avons habituellement en nous voyant.* »¹³

« *Nous* », c'est Simone et son auteur découvrant le corps de l'autre réciproquement, par l'expérience amoureuse juvénile sans tabou. Bataille compare l'éclatement du corps lié à l'accident de bicyclette à l'éclatement du corps fasciné par l'acte de séduction ou l'acte sexuel, avec cette oscillation de la sensation entre attirance et dégoût. Ce qui était un beau et jeune corps unifié devient chairs éparses sanguinolentes.

La même double convulsion ambiguë est à l'œuvre sous le pinceau de Bacon lorsqu'il propose un corps offert à l'érotisme, castré, mutilé, mais superbement encore tonique et plein en ses chairs, courbes-contre-courbes, mêlant à la fois la technique classique du modelé et son abstraction : rupture des lignes, déchirure des muscles, torsion, disparition partielle du corps

¹² Nous faisons une paraphrase de la réflexion de Bernard Salignon sur le langage et la transgression du temps, parler pour tenter de nier ce qui se dérobe sans cesse, « retenir ce qui tombe dans l'oubli ». L'oubli est lié à la temporalité, la mémoire, mais aussi de l'ordre de l'inconscient. *Psychose et temporalité, Temps et souffrance, Temps - Sujet - Folie*, Théétète Editions, coll. Traité de l'homme, 1993, 2^e édit. revue et augmentée, St Maximin, 1996, p. 21.

¹³ G. Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 14.

par rayures, grattages, frottages. La chair devient le matériau de l'acte en image que l'écrivain et le peintre pétrissent et façonnent jusqu'à la jouissance.

L'effraction du réel nu dans la réalité de ces deux jeunes hommes est liée aux guerres successives et leur lot d'atrocités qu'ils ont traversées et qui sont, sans doute, à l'origine de cette perte de l'unité du corps suivi de sa difformité et de sa disparition au monde – Bataille a 42 ans en 1939, Bacon en a 30... Nous retrouvons l'être-au-monde, le sujet qui éprouve et reçoit les objets du monde par la sensation, par l'expérience de la sensation : d'une « *pénétration accidentelle ou violente d'un lieu qui nous ne appartient pas ou mal (...)* » Ce n'est pas le sujet qui va chercher l'objet, c'est l'objet qui l'effracte à l'endroit même de sa sensation. Lorsque cet objet vient à soi par une telle violence, lorsque le sujet est soumis à sa sur-représentation hystérique, il s'organise un lieu à-part, pour y échapper.

« *Moi, j'existe – suspendu dans un vide réalisé- suspendu à ma propre angoisse- différent de tout être et tel que les divers événements qui peuvent atteindre tout autre et non moi rejettent cruellement ce moi hors d'une existence totale* » (G. Bataille, *Sacrifices*, 1970)

Ce sont les premières lignes de « *Sacrifices* » de Bataille. Nous pouvons laisser monter là les images peintes par Bacon : ces cages de verre, ces chasses, ces scènes, ces pistes, ces chambres, toutes ces structures organisées qui ordonnent l'espace clos comme un espace mental, ce lieu semble « dépouillé de leurre et de crainte », où le sujet en vient « à sentir l'impuissance humaine le rendre fou » (Bataille). Le peintre a pour habitude de faire opposer un verre de protection sur ses toiles, ce protocole d'exposition semble renforcer la distanciation, mise entre le sujet et son objet crée-trouvé, à laquelle il nous convoque. L'instant d'angoisse est représenté par l'un et l'autre de nos deux artistes, par l'intérieur d'un parapluie déployé. Cet objet issu du quotidien investi le réel, la création artistique, tout en le maintenant à distance. Il semble qu'il puisse avoir comme fonction de retenir cette part hystérique à l'épreuve de la réalité, nous dirions alors qu'il agit comme agent de refoulement, évitant au sujet un retour du refoulé. Selon Freud, à la suite de Breuer, la notion d'hystérie peut être retenue dans cet effet de déplacement, d'association d'idées ou d'images. Cette abréaction, cette décharge tente de faire disparaître l'affect originaire lié à une offense que le sujet s'est vu forcé d'accepter. Le souvenir de l'évènement conserve ainsi toute sa puissance et sa valeur affective.

4 – La rencontre d'un parapluie ouvert et d'un réel fermé

Que ce soit chez Bacon ou chez Bataille, la forme et la présence du parapluie ouvert n'ont pas lieu d'être. Elle sont « *un complet accident* » nous dit le premier en parlant de la genèse de sa *Peinture 1946* dite de « *L'homme au parapluie* » avec David Sylvester :

F. B. - Ce tableau m'est venu comme par accident. J'essayais de faire un oiseau en train de se poser dans un champ (...)

D. S. - Est-ce la forme de l'oiseau qui vous a suggéré le parapluie ? ou quoi ?

F. B. - Elle m'a suggéré soudain un débouché dans un domaine tout autre de la sensation (...) aussi, je ne pense pas que l'oiseau ait suggéré le parapluie ; il a suggéré d'un coup toute cette image. » (Francis Bacon et David Sylvester, 1996).

Corps présences, corps existences voués au charnier à la charnière du sacrifice, carcasses humaines vouées à l'étal consommé de la boucherie mais aussi corps lovés se protégeant en seconde peau, suaire suant l'angoisse¹⁴ sous un parapluie, reculant toujours davantage vers le fond du tableau, vers cette béance. L'individu disparaît, happé sans résistance par le vide d'une géométrie sous tension, voile opaque et tendu d'un abîme noir.

Refoulée chez Bacon. l'image hallucinante du « crucifié » victimaire est placée à l'arrière-plan du tableau, derrière le sujet protégé par cet objet enveloppant l'être. Il concentre en lui le sentiment d'étrangeté, d'impuissance, d'irréalité, et de perte de contact avec la vie et ses plaisirs. La menace et le sentiment de dissociation (*Spaltung*), de l'être fendu, divisé, déchiré, existent bien, mais il est l'Autre refoulé. Devant l'être, offert à son regard et au nôtre, il n'y a pas qu'un simple étal de boucherie ordinaire, entre nous et lui le peintre a mis en abîme et en tension l'ouverture de l'être de chair sur plusieurs niveaux :

- au premier plan : la chair prosaïque, chair animale consommée par l'être civilisé (pulsion de vie primaire, archaïque, d'auto-conservation pour satisfaire les besoins de faim),
- puis, juste derrière dominant ses pulsions, l'être de chair debout moralement entre en scène, au monde, en opposition. Il lutte activement en rassemblant ses pulsions dualistes (vie/mort) et se donne figure humaine civilisée refoulant l'angoisse liée à l'horreur, sous l'objet "parapluie",
- enfin, à l'arrière-plan, l'être de chair sacrifié quant à la destination de ses pulsions, devient la victime passive crucifiée liée au chaos, carcasse déchirée, scindée en deux parties, chair torturée.

¹⁴ « *Et la peinture sua l'angoisse. Elle devint, littéralement, son propre suaire* », C. Prigent, *op. cit.*, p. 21

Cet être lié à l'existence par la naissance de la chair (en grec, la chair seule n'existe pas, elle est in-carnée) est aussitôt décomposé en perpétuelle métamorphose, lié à la temporalité, voué à la mort. Nous ne sommes pas en présence de cette *Charis*, la déesse Triple qui, dans la mythologie grecque, emprunte les traits les plus effrayants et l'aspect le plus aimable : "la Grâce". Ici, toucher le fond même du réel, c'est vaincre l'opposition des pulsions agressives, et mettre de la distance, par rapport à la réalité, cette "*brutalité des faits*". Plusieurs indices nous permettent d'émettre cette hypothèse : le père de l'artiste est affecté au ministère de la Guerre en 1914, Bacon est asthmatique et lui-même affecté à la Défense *passive* en 1941-42.¹⁵ Nous voyons l'oiseau « *en train de se poser dans un champ* », comme l'aigle allemand du Troisième Reich déployant ses ailes menaçantes sur les carcasses du champ d'honneur, puis selon l'explication donnée par l'artiste lui-même, cette image de l'oiseau aurait été abandonnée pour ouvrir la sensation à un autre domaine que nous pensons être celui du refoulement, à savoir la forme déployée du parapluie garantissant une protection, un abri, un réel enveloppement de cet homme ordinaire. Il semble éviter ainsi par la spatialisation de la scène de faire se fusionner, se rejoindre la réalité de l'objet : "chair-viande exposée" et sa symbolisation. Cette instance cruelle, ce sur-moi juge et arbitre « *qui nous montre le moi partagé dissocié en deux parts dont l'une fait rage contre l'autre* » (Freud), c'est le Moi censeur, celui de l'artiste et le nôtre. Cette sentinelle de conscience morale intervient de son influence majeure sur le refoulement.

Nous retrouvons cette même charge et décharge de la tension, de l'angoisse intolérable "*Wahnstimmung*", subitement décompensée par l'éclosion du délire extatique sous un parapluie, chez Bataille :

« *Il y a quinze ans de cela (peut-être un peu plus), je revenais je ne sais d'où, tard dans la nuit. La rue de Rennes était déserte. Venant de Saint-Germain, je traversai la rue du Four (côté poste). Je tenais à la main un parapluie ouvert et je crois qu'il ne pleuvait pas. (Mais je n'avais pas bu : je le dis, j'en suis sûr.) J'avais ce parapluie ouvert sans besoin (sinon celui dont je parle plus loin). J'étais fort jeune à l'époque, chaotique et plein d'ivresses vides : une ronde d'idées malséantes, vertigineuses, mais pleines déjà de soucis, de rigueur, et crucifiantes, se donnaient cours...(...) Dans ce naufrage de la raison, l'angoisse, la déchéance solitaire, la lâcheté, le mauvais aloi trouvaient leur compte (...) Le certain est que cette aisance, en même temps l'« impossible heurté » éclatèrent dans ma tête. Un espace constellé de rires ouvrit son abîme obscur devant moi. A la traversée de la rue du Four, je*

¹⁵ Dates établies selon la biographie effectuée par Michel Leiris, in *Francis Bacon face et profil*, op. cit., p. 183 et p. 185.

*devins dans ce « néant » inconnu tout à coup ... Je niais ces murs gris qui m'enfermaient, je me ruai dans une sorte de ravissement. Je riais divinement : le parapluie descendu sur ma tête me couvrait (je me couvris exprès de ce suaire noir). Je riais comme jamais peut-être on n'avait ri, le fin fond de chaque chose s'ouvrait, mis à nu, comme si j'étais mort. Je ne sais si je m'arrêtai, au milieu de la rue, masquant mon délire sous un parapluie (...) J'étais convulsivement illuminé, je riais, j'imagine, en courant.» (G. Bataille, *L'Expérience extérieure*, 1998).*

Ce parapluie "ouvert sans besoin", "descendu sur ma tête", est cet objet fonctionnel, tiré d'un quotidien civilisé et social. Par l'auteur, il devient "ce suaire noir", "l'objet bizarre" de Bion, ayant une fonction économique quant aux pulsions. C'est sous son ouverture, sous couvert de protection inutile, que peut s'opérer, comme chez Bacon, une régression, une convergence des pulsions de vie et de mort : "cette aisance en même temps l' "impossible" heurté", écrit Bataille.

Conclusion

Cette réalité angoissante – "le fin fond de chaque chose s'ouvrait, mis à nu, comme si j'étais mort", l' "impossible" heurté" (Bataille) et "la brutalité de faits" (Bacon) – traverse ces deux artistes par la *Mischung* (ou *Vermischung der Triebe*) puis opère un déplacement vers une sublimation : la création picturale pour Bacon, littéraire pour Bataille. La *Mischung* est la miction, la coïncidence, plutôt que l'union, des deux pulsions *Eros* et *Thanatos*. Elle permet, à ce moment-là, d'unifier le Moi pour lui permettre d'aller plus loin au-delà de ses limites, par l'extase et la création artistique, notamment. C'est elle qui protège le sujet contre l'angoisse issue des excitations sensorielles de l'extérieur en déniait l'excitation panthanatique de la réalité : « je niais ces murs gris qui m'enfermaient ». Le surgissement de l'objet « parapluie » en tant qu'objet « trouvé-crée » (Green), accueille comme une coquille vide, « abîme obscur », le sujet étranger à lui-même, éclaté, pulvérisé, ne se reconnaissant pas lui-même, « je devins dans ce "néant" inconnu tout d'un coup ». Mais ce que l'objet recueille là ne semble être que la tentative désespérée de l'émergence du Moi par la mise en place, malgré tout, de ce compromis, cette *Mischung*¹⁶ (S. Freud, 1938), ayant pour fonction de conduire l'intégration de la pulsion destructrice désolidarisée du champ de la sexualité depuis qu'elle a investi le

¹⁶ *Mischung*, signifie "mélange" des pulsions, Freud l'emploie à propos de la libido, comme facteur de liaison (*Bindung*), et d'union. L'agressivité, la pulsion de mort, isolée, tend par elle-même "à dissoudre les rapports", *Vermischung*. Il s'agit là d'une dés-union des pulsions en faveur d'une régression de la libido.

champ de destruction massive : la réalité chaotique, quotidienne, sous la bannière de la pulsion d'un « sauve-qui-peut-la-vie ». Il nous semble trouver là dans les œuvres visitées de ces deux artistes, quelque chose de l'ordre de notre résistance : " *On ne va pas mettre de la pulsion sadique là encore où justement elle est partout présente*", c'est-à-dire dans ce regard sur le monde extérieur. Le récit de " *ce délire sous parapluie*", lié à " *ce naufrage de la raison, l'angoisse, la déchéance solitaire, la lâcheté, le mauvais aloi (...)*", fait partie d'un souvenir de jeunesse de Bataille qui s'est produit " *Rue du Four* ". L'auteur nous livre en 1943 ce qui fait retour en lui, ce qui toujours revient à la même place, dans l'histoire bien réelle de chemins menant à d'autres fours voués à la destruction de l'homme. Comme pour Bacon, replacée dans une telle charge émotionnelle trop intense, l'accointance, l'adhérence puis la fusion de la libido avec cette pulsion de mort soumise, par ailleurs et en temps normal, aux principes de plaisir et de déplaisir, ne peuvent se faire sans quelques tensions et distorsions. De notre place de spectateur, nous en ressentons le malaise. Freud rapproche l'inquiétante étrangeté du désir au retour du refoulé. "*Unheimlich*"¹⁷ peut être le « *Heimliche-Heimliche* » (l'intime de la maison) écrit-il « *après que celui-ci a subi le refoulement et en fait le retour* » (Freud). Lié à la castration symbolique d'avec le lieu de l'« *Heim* », de la mère, coupure d'avec le double, l'étrangement inquiétant serait signe avant-coureur de la mort. Avec la notion « d'exil du double », Freud relie l'angoisse à quelque chose de refoulé qui revient à la même place. L'angoisse serait donc cet « *unheimlich* », qui ne serait rien d'autre de nouveau, d'étranger, mais quelque chose de familier à la vie psychique, depuis toujours, c'est le processus de refoulement qui l'a rendu autre ». C'est, semble-t-il, ce qui se passe en temps de guerre lorsque l'*Unheimlich* rejoint l'*Umwelt*... Est-ce grâce à la cruauté plastique de leurs images et de leurs mots que ces artistes ont échappé à la psychose en nous re-présentant entre *Bindung* et *Bildung*, le scandale, le piège de la folie de notre monde?

Fabienne Potherat

¹⁷ E. Jentsch, *Zür Psychologie des Unheimlichen*, *Psychiatr. neurolog. Wochenschrift.*, n° 22 et 23. Cité en note in S. Freud, *Essais de psychanalyse appliqués*, Idées Gallimard, France, 1956, p. 163-165, S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Yves Le Lay, Petite Bibliothèque Payot, France, 1999.



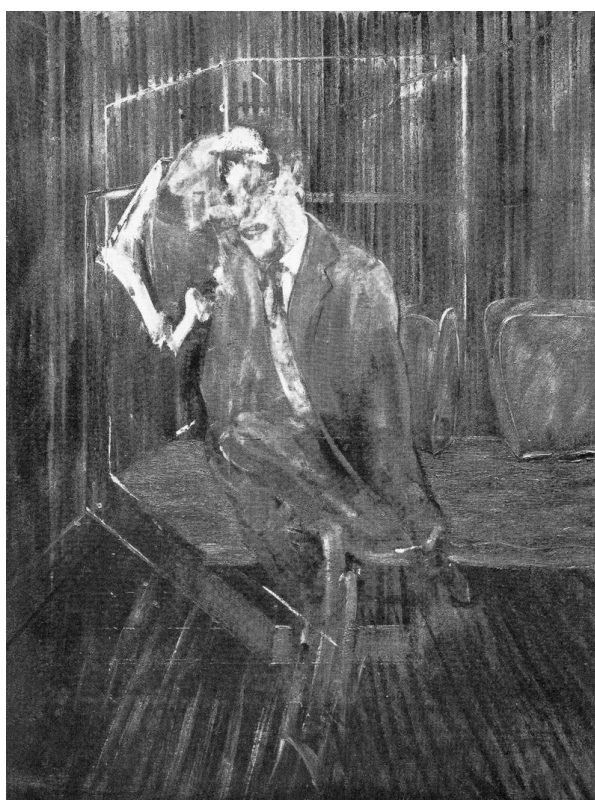
Bacon, *Study after Velasquez portrait of pope Innocent X*, 1953.



Bacon, *Study for Crouching nude*, 1952.



Bacon, *Peinture jaune*, 1971, seconde version de *Peinture 1946*, dite de *L'homme au parapluie*.



Bacon procède par flou et grattage jusqu'à faire disparaître partiellement son personnage.

BIBLIOGRAPHIE

- Francis Bacon, *Entretiens avec Francis Bacon*, David Sylvester, éd. Skira, Trévise, 1996.
- Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, coll. Tel, éd. Gallimard, France, 1978, éd 1998.
- *Premiers Ecrits*, Œ.C. T.I, 1922-1940, NRF Gallimard, France, 1970.
 - *Histoire de l'œil*, Premiers Ecrits.
 - Sigmund, Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927.
 - *Cinq leçons sur la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Petite Bibliothèque Payot, France, 1999.
 - *Essais de psychanalyse appliqués*, Idées Gallimard, France, 1956.
- E. Jentsch, *Zür Psychologie des Unheimlichen*, *Psychiatr. neurolog. Wochenschrift*, n° 22 et 23.
- Jacques Lacan, *Séminaire Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Seuil, France, 2006.
- Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, éd. Bibliothèque Albin Michel, coll. Idées, France, 2004.
- Christian Prigent, *Rien qui porte un nom, Pourquoi je n'aime guère Francis Bacon*, Cadex éditions, Nîmes, 1996.
- Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne, Architectures. Esthétique de la forme. Ethique de la conception*, Théétète Editions, Nîmes, 1997.
- *Psychose et temporalité, Temps et souffrance, Temps - Sujet - Folie*, Théétète Editions, coll. Traité de l'homme, 1993, 2^e édit. revue et augmentée, St Maximin, 1996.
- Yukio Mishima, *Le marin rejeté par la mer*, trad. G. Renondeau, coll. Du monde entier, NRF Gallimard.

