

**FRANCIS BACON, GRAHAM SWIFT  
LA REPRÉSENTATION EN MOUVEMENT**

Entre Francis Bacon, qui exposa pour la première fois à Londres en 1945 (*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944) et l'écrivain Graham Swift, qui publia son premier roman en 1980<sup>1</sup>, (je m'attarderai ici plus particulièrement sur son troisième roman: *Waterland*<sup>2</sup>, publié en 1984), le rapprochement semble en premier lieu se faire sous le sceau du paradoxe. Les moyens d'expression, les dates les séparent. Leur étude en regard ne saurait se prêter, tant sont irréductibles leurs idiosyncrasies artistiques et formelles, à une analyse purement terme à terme, discursive.

De même, ils n'amorcent qu'épisodiquement ces incursions, ces recours à des arts étrangers au leur et qui justifieraient que l'on parle de dialogisme trans-artistique. L'approche devra être dès lors non celle du roman et de la toile comme objets forclos, mais comme champs d'une pratique, d'un travail représentatif, ménageant la singularité des œuvres.

---

<sup>1</sup> *The Sweet-Shop Owner*, London: Allen Lane, 1980, Penguin, 1981. *Shuttlecock*, London: Allen Lane, 1981, Penguin, 1982. London Magazines Editions a publié en 1982 un recueil de ses nouvelles sous le titre *Learning to Swim*, London: Picador, 1985. Graham Swift a récemment publié un quatrième roman, *Out of this World*, London: Viking, 1988.

<sup>2</sup> *Waterland*, London: William Heinemann, 1983, Picador, 1984.

Francis Bacon, peintre aujourd'hui reconnu, ne revendique ni filiation directe, ni appartenance à une famille artistique, bien qu'il soit fréquemment rangé sous l'étiquette de l'École de Londres aux côtés de Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff et R. B. Kitaj qui créa l'appellation de ce mouvement. La place de Graham Swift est sans doute plus aisément cernable, au sein d'une génération d'écrivains, parmi lesquels Julian Barnes, Ian Mc Ewan, Martin Amis, qui aspirent à réexplorer les possibilités du matériau romanesque de l'intérieur d'une tradition qu'ils se refusent à renier. L'analyse de *Waterland* et de l'œuvre peint de Francis Bacon permet pourtant de mettre en lumière certaines convergences dans le traitement de la représentation, un traitement lui aussi contradictoire. Par le réexamen des conventions formelles héritées, réalisme mimétique ou transfert iconique figuratif, s'amorce une crise de la représentation qui entraîne une reconsidération tant des rapports entre l'œuvre et le réel, que de la pratique romanesque ou picturale. L'emprunt critique à une tradition se fait alors l'outil d'une redécouverte du travail, du geste créateur.

#### *Héritage et subversion de la formule.*

Ce parcours se fonde sur des références explicites à un héritage esthétique codifié. Bacon, en marge de tout mouvement, se conforme à la notion de transfert iconique figuratif, ou plutôt, reste fidèle à la figure. Il s'appuie en cela sur l'utilisation de la photographie comme matériel d'inspiration, ainsi les photos de proches, celles

d'Isabel Rawsthorne, de Georges Dyer ou les photomatons dont le peintre s'est inspiré pour ses autoportraits. Il fut de plus, avec le peintre yougoslave Vladimir Velickovic l'un de ceux qui redécouvrirent l'œuvre photographique d'Eadweard Muybridge et ses tentatives pour fixer le mouvement du corps humain, rassemblées dans *Human Figure in Motion* en 1887.

L'utilisation de la photo va de pair avec celle de formes et de sujets codifiés tels que le portrait, le triptyque et la crucifixion. Mais jamais son respect pour un héritage esthétique ne fut si grand qu'avec *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953), annoncé par *Head VI* (1949) dans lequel se retrouve le buste du modèle de Vélasquez et par *Study after Velazquez* (1950). La série se poursuit, après 1953 avec, entre autres toiles, *Pope* (1954), *Study for a Head* (1955) et *Study of Red Pope* (1962). Cette série reflète toute l'attitude de Francis Bacon à l'égard de la tradition. Peintre du XXe siècle, il veut néanmoins ancrer, de façon explicite, son œuvre dans un héritage esthétique pleinement revendiqué. L'œuvre s'élabore à partir de formes extrêmement structurées, par la reprise d'une référence qui vient renforcer la structure initiale. On retrouve ici les principaux éléments structurels de son œuvre: une mise en espace de la figure placée au centre de la toile, une armature, ici tubulaire, ailleurs cubique, qui vient comme avec insistance encercler le sujet, la forme.

La convention est, en un premier temps, non pas limitatrice, mais fondatrice. Le «schéma», pour reprendre la terminologie de Ernst

Gombrich dans *Art and Illusion*<sup>3</sup>, ou la «formule», pour citer Gilles Deleuze dans *La logique de la sensation*<sup>4</sup>, motive Francis Bacon, le met comme au défi.

La référence à une tradition s'avère, dans *Waterland*, tout aussi explicite et ce, dès l'épigraphe, par le biais de la citation de la phrase incipit de *Great Expectations*: «Ours was the marsh country». Le choix d'évoquer les destinées d'une dynastie industrielle depuis la fin du XVIIIe siècle doit se lire comme un premier écho intertextuel. Les chapitres qui retracent l'ascension de cette famille de brasseurs de bière, les Atkinson, ancêtres du narrateur, présentent, par exemple, les mêmes modalités de fonctionnement que le chapitre qui relate le destin de Bulstrode au chapitre 61 de *Middlemarch*: fascination pour la décadence qui suit la prospérité, dialectique de la puissance économique et de la faiblesse morale, conflit de l'intérêt général et de l'intérêt particulier. Le rôle des chapitres historiques est donc de donner un ancrage esthétique et historique à l'œuvre, comme c'est le cas chez Bacon pour sa référence à Vélasquez, les deux artistes se référant à une représentation quasi archétypale qui met le protocole mimétique au service d'une perception de la réalité du sujet qui se veut exacte, au delà de la stricte mimesis formelle. Il convient ici de rappeler les mots du Pape Innocent X à la vision de son portrait: «Trop vrai !».

<sup>3</sup> Ernst Gombrich, *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1960; 5th ed., Oxford: Phaidon, 1977.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *La logique de la sensation*, Paris: Editions de la Différence, 1984.

Cependant, Francis Bacon et Graham Swift ne sauraient se contenter d'une stricte reprise, peu novatrice, de formes héritées de la tradition. La formule n'est utilisée que pour être interrogée par une accentuation de ses traits les plus archétypaux. Bacon ne retient du portrait d'Innocent X qu'une mise en espace de la figure et l'un des insignes de la fonction papale (la robe écarlate), de même que dans le cas de la crucifixion, il ne conserve que le motif de la croix. Dans *Waterland*, les chapitres 9 et 22: «About the Rise of the Atkinson», «About Coronation Ale», sont des exemples révélateurs d'une réduction de l'influence réaliste à certains *topoi* romanesques. Ils se donnent à lire tout d'abord comme des échos de *The Mill of The Floss* et de *Doctor Thorne* par l'évocation d'un empire industriel au XIXe siècle, et de *Felix Holt* et *Mary Barton* par la description d'une émeute populaire et d'un incendie. Ces chapitres ne conservent que les traits les plus «schématisés» du genre: mariage malheureux de Sarah Turnbull et Thomas Atkinson, folie de Sarah, décadence de la famille, tragédie finale qui alimente la légende familiale sur le mode mélodramatique. La formule est en un premier temps stylisée, ce qui permet dès lors de mettre en évidence certains de ses traits auparavant implicites, potentiels, mais qui sont mis à nu par la sécheresse de la formule.

Il a souvent été dit des œuvres de Francis Bacon, des portraits entre autres, qu'elles fonctionnaient suivant le principe de la caricature, ce dont il se défend. Cependant, sans qu'il s'agisse de caricature délibérée, le principe qui est le sien en est assez proche: sous l'exacerbation des traits, la formule grimace. *Study after*

*Velasquez's Portrait of Pope Innocent X* résume ce processus d'exaspération: le visage est contracté en un hurlement, l'intensité de la silhouette devient crispation sur un trône qui s'est fait chaise de torture. La forme est «exaspérée», poussée à ses limites, «exténuée» comme Roland Barthes l'écrit à propos de Bernard Réquichot: «Il exténue l'idéalisme de l'art, non par la réduction de la forme, mais par son exaspération, il ne blanchit pas le fantasme, il le surcharge jusqu'à la rupture»<sup>5</sup>.

Cette exaspération de la formule procède chez Graham Swift de l'inflation du diégétique. La structure de *Waterland* repose, en effet, sur une série de récits enchâssés qui sont à la fois éloignés en ce qui concerne leur teneur et leur style, et proches par leur thème commun: l'Histoire. Théorie, réel et fiction sont ici juxtaposés ou enchevêtrés dans des chapitres interpolés, qu'ils soient relatifs à la fonction de l'Histoire, à sa logique immanente («Forget the Bastille»), à son enseignement («De la révolution», «The Explanation of Explanation»), qu'ils évoquent la révolution française («Quatorze Juillet», «Aux Armes»), ou la destinée des Atkinson, l'enfance du narrateur, son drame personnel ou la folie de Mary, sa femme. Une dernière catégorie de chapitres concernent l'historique des recherches sur l'anguille et la rivière Ouse — «About the Eel», «About the Ouse» — et s'apparentent, hybrides entre fable et fiction, à une sorte de «fabulation». Cette succession de sections qui se télescopent et ne semblent jamais se mêler complètement, forme un

<sup>5</sup> Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris: Éd. du Seuil, 1982, p. 213.

ensemble rendu cohérent par le propos du roman, c'est à dire sa fascination pour le jeu sur la dynamique narrative, le désir d'exploiter les possibilités d'agencement multiple des récits. Le récit est érigé en sujet central, actualisant ainsi l'effet de sens entre «Histoire» et «conte», «récit», entre «History» et «Story» implicite dans l'épigraphe:

Historia, ae, f. l. inquiry, investigation, learning. 2. a) a narrative of past events, history. b) any kind of narrative: account, tale, story.

L'histoire est amenée à subir le même traitement déréalisant que le code. Au chapitre 26, l'histoire internationale est réécrite autour d'un sujet annexe s'il en est: l'anguille et les recherches difficiles dont elle a été l'objet. La première guerre mondiale, «this catastrophic interval»<sup>6</sup>, est mise en parallèle avec «the life-cycle of the eel»<sup>7</sup> et n'est ici considérée, en un renversement grotesque, que parce qu'elle a interrompu les recherches sur l'anguille. Ce même chapitre s'inscrit dans l'économie du récit comme un contrepoint burlesque du chapitre 9: «About the Rise of the Atkinsons». Opérant une déflation du postulat réaliste, il illustre sur un mode ironique le décalage formel à l'œuvre dans *Waterland*. La puissante dynastie des Atkinson s'éteint de même avec le suicide de Dick, fils incestueux du dernier héritier de la famille et qui n'aura pas été «the saviour of the world» ainsi que son père l'avait prédit, mais «a potato head».

<sup>6</sup> *Waterland*, p. 174.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Dans ces décrochements successifs, le code s'enraye, ne cesse de se redire, de balbutier. L'inflation du nombre des récits fait écran à la structure narrative elle-même. Son éclatement en récits enchâssés fait éclater la logique de la représentation. La complexité de la forme romanesque entraîne son épuisement, du fait même de son excès. L'unité du sujet, sa cohérence sont délibérément remises en question par ces récits multiples qui s'occulent mutuellement.

Effet de structure dans *Waterland*, l'écran est chez Francis Bacon un élément formel clé (*Head III*, *Head VI*, *Study from the Human Body*, 1949, *Study for a Portrait*, 1953). A la surface de la toile, entre la figure et le spectateur, est tendu comme un rideau de pigment, — larges stries qui déchirent la figure et l'image en déliquescence. L'impression d'éloignement du sujet qui en résulte peut être redoublée chez ce peintre par l'exposition des toiles qui, selon ses vœux, devrait se faire derrière une plaque de verre: «I also like the distance between what has been done and the onlooker that the glass creates. I like, as it were, the removal of the object as far as possible»<sup>8</sup>, explique-t-il dans ses entretiens avec David Sylvester. Les écrans qui s'interposent entre l'objet fini et le spectateur diffusent la tension qui émane de la toile ainsi mise à distance.

Le «schéma», à travers la manipulation qu'on lui fait subir, semble donc, par son excès, source de distance déréalisante plutôt que de réalisme. Une dialectique subtile du «schéma» qui structure l'œuvre et la fonde, mais aussi la déstabilise par son enflure et l'irréalise se

<sup>8</sup> David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, London: Thames and Hudson, 1975, p. 87.

trouve donc amorcée, le code finissant par masquer l'objet qu'il devait représenter. Le rapport entre l'objet et le code iconique est donc rompu du fait des contradictions et prétentions inhérentes à celui-ci. Cette crise de la représentation conventionnelle permet au masque réaliste de se défaire, et celui-ci dévoile enfin, désigne ce qu'il cachait, en une dialectique serrée du camouflage et du dévoilement.

C'est le moment paroxystique par excellence où la représentation codifiée, portée à son point de rupture, dévoile l'objet que Bacon et Swift poursuivent, moment où l'objet, trop longtemps recouvert par un code contraignant et rigide est enfin recouvert. La représentation parvient alors à l'équilibre fragile entre l'excès de code et la violence de l'objet, comme dans *Figure in Movement* (1978), inspiré par Michel-Ange, toile dans laquelle l'ambition de fixer le mouvement porte l'œuvre à ses limites, c'est à dire au comble de son inachèvement — la forme elle-même semble à peine ébauchée, les contours restent imprécis — et permet paradoxalement au mouvement d'émerger brut, quintessentiel. Francis Bacon explique ainsi le propos de cette œuvre:

It was an attempt to make a figure in movement as concentrated as I could do it. Perhaps that is why painting is an old man's occupation, and perhaps, so long as one can work, one may be able to get nearer to a kind of essence of these things.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*

La représentation est sur le point d'être déséquilibrée, de basculer dans l'impossible. C'est ce moment, contradictoire s'il en est parce qu'inconcevable, que Graham Swift comme Francis Bacon tentent de saisir pour reconquérir l'objet brut de la représentation. Michel Leiris résume en ces mots la démarche de Francis Bacon:

Francis Bacon cherche moins à exprimer la chose réelle, [...] que — si l'on peut dire — la réalité de la chose, son existence même, saisie par delà ses caractères circonstanciels<sup>10</sup>.

Cet en-soi de l'objet, ce que D. H. Lawrence nomme, dans son évocation des natures mortes de Cézanne, «their appleyness»<sup>11</sup> et que Gilles Deleuze traduit par «l'être pommesque de la pomme»<sup>12</sup>, se révèle durant certains états paroxystiques de la réalité. Le peintre, ainsi que l'explique John Russell dans son *Francis Bacon* à propos de *Three Studies of the Human Head* (1953) traque le moment interstitiel où l'apparence sociale se défait, pour atteindre, au-delà, la brutalité irréductible des choses:

The left-hand stands for a quiet and easy sociability ; the central one for the Public Man in full blood, (...) and the right-hand one for the dissolution of the public mask.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Michel Leiris, «Francis Bacon, face et profil», in *Francis Bacon*, London:Phaidon, 1983, p. 249.

<sup>11</sup> D. H. Lawrence, «Introduction to these Paintings», in *Phoenix*, 1936, *Selected Essays*, London: Penguin, 1950, p. 339.

<sup>12</sup> *Logique de la sensation*, p. 27.

<sup>13</sup> John Russell, *Francis Bacon*, London: Methuen, 1964, p. 94.

En ces instants d'abandon de la figure, de perte de tout contrôle — un vacillement des corps qu'Eadweard Muybridge avait déjà tenté de saisir — s'ouvre un champ suggestif lié à la violence du réel ainsi dévoilé.

Cette puissance de suggestion de la réalité et de l'image, Bacon la revendique dans ses entretiens:

When talking about the violence of paint, it's nothing to do with the violence of war. It's to do with an attempt to remake the violence of reality itself. And the violence of reality is not only the simple violence meant when you say that a rose or something is violent, but it's the violence also of the suggestions within the image itself which can only be conveyed through paint.<sup>14</sup>

Cette violence du réel, Bacon la capte encore dans ses peintures de cris: «I did hope one day to make the best painting of the human cry»<sup>15</sup> (dit-il à propos de *Study for the Nurse in the Film Battleship Potemkin*, 1957, images dans lesquelles les références au *Massacre des innocents* de Poussin et à la scène des escaliers d'Odessa dans le film d'Eisenstein se superposent).

Le caractère déroutant et insolite des pages consacrées à la folie de Sarah Atkinson dans *Waterland*, brisant l'équilibre d'un chapitre aux échos réalistes manifestes, se rattache à cette esthétique de la rupture, du cri, qui dans sa force première incarne la vérité intolérable

<sup>14</sup> *Interviews*, p. 81.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 34.

du réel, enfin révélée: «shrieks of the most uncooperative and defiant, of the most hideous and alarming kind have begun to emanate»<sup>16</sup>. Le cri est chez Graham Swift l'expression de forces invisibles qui fascinent et repoussent, l'expression d'un trouble dans lequel transparait un chaos qui triomphe durant la description de l'inondation au chapitre 9, ou celle des cauchemars des élèves du narrateur au chapitre 40, à propos d'un éventuel cataclysme nucléaire: «My Dad's snoring in his chair. I'm screaming. My Mum just sits there wanting to know what's happened to Crossroads ...»<sup>17</sup>. Encore une fois le cri vient faire éclater la réalité, dans la simple brutalité du progressif isolé, qui semble arrêté, éternel. C'est le même cri, cette fois plus proche du rictus menaçant mais qui déstabilise tout autant la convention esthétique que Bacon laisse s'exprimer dans *Study for a Portrait* (1953). Les conventions du genre — personnage revêtu d'un complet strict, placé au centre de la toile — explosent sous la violence de ce rictus, mi-cri, mi-grimace.

L'effet est un débordement de l'objet représenté, qui ne peut plus contenir la violence qui l'agite de l'intérieur, et une impression toute aussi aiguë de surnaturel, d'«otherness»<sup>18</sup>, selon les termes de David Sylvester. Certains épisodes de *Waterland*, ainsi lorsque le narrateur tente de reconforter Mary après qu'il lui a arraché l'enfant qu'elle disait lui être envoyé par Dieu, s'apparentent à la singularité intolérable des visions de Francis Bacon:

<sup>16</sup> *Waterland*, p. 82.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>18</sup> *Interviews*, p. 105.

Still rocking, while broken china litters the floor, while on the mantelpiece a carriage clock strikes half-past four, while a dog whimpers with a cracked jaw and a baby wriggles precariously on an escritoire.<sup>19</sup>

Toute prétention réaliste conventionnelle est impossible. La description d'une réalité si insolite, si autre, pose de fait non seulement les limites de la convention figurative de type réaliste, mais aussi remet en question son contenu même. Celui-ci en effet devient si extrême, si insaisissable en conséquence, que sa possibilité même est mise en doute. L'objet échappe aux limites du possible, de l'acceptable. Nous touchons ainsi à une notion essentielle pour les deux artistes, celle de débordement, au sens propre comme figuré. Au point ultime, lorsque la représentation s'approche de son essence, l'objet tend à se situer, en un retournement contradictoire, hors de lui-même. Ceci expliquerait l'importance, si l'on analyse les œuvres de ces deux artistes, des notions de décalage, de déformation, de démembrement, idées qui toutes désignent une extériorité, un processus de transformation, de dé-perdition.

<sup>19</sup> *Waterland*, p. 232.

*Dérive(s) de la représentation.*

L'évolution de l'œuvre de Francis Bacon est, en ce sens, exemplaire: elle s'éloigne graduellement de la forme circonscrite (*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944), pour parvenir, après avoir caché l'objet derrière des écrans (*Two Figures*, 1953, *Sphinx*, 1954) à son éclatement ou à son effacement presque complet (*Study from the Human Body*, 1982, *Jet of Water*, 1979)<sup>20</sup>. L'objet jaillit hors de lui-même, déborde, au sens propre du terme. Dans *Crucifixion* (1965), les contours de l'objet disparaissent presque totalement. La figure, dans le panneau central, s'épanche hors d'elle-même, les viscères s'échappent hors de la chair crucifiée. Dans le panneau de droite, la matière peinte va de même au-delà du tableau, le dépasse et semble finalement s'expulser hors du cadre. C'est le même épanchement hors de leur propre limite dont les personnages de *Waterland* font l'expérience. L'élément liquide est ici primordial et le thème du débordement central: crue de la rivière Leem, flot de la bière au chapitre 22 qui entraîne les débordements de la foule,

<sup>20</sup> David Sylvester résume cette évolution dans ses entretiens en ces termes (*Interviews*, p. 120):

In that triptych of 1944 you used a hard and bright ground for very precisely and simply displayed forms, carved-out forms. [...] Then the handling of the forms became *malerisch*, and with this the background became softer, more tonal, often curtailed, and all that was entirely consistent. But then you got rid of the curtains; you came to combine a *malerisch* handling of the form — and with the paint getting more and more scrambled — with a hard, flat, bright ground, so that you violently juxtapose two opposite conventions.

écoulement du sang de Mary lors de son avortement: «Down Mary's leg two sudden unfurling ribbons of blood, one outpacing the other, smeared by the swish of the long grass»<sup>21</sup>.

Le paysage et, avec lui, les personnages semblent se diluer, se perdre dans l'immensité. Dans le paysage des «fens», l'attrance des personnages pour l'horizontalité infinie est mise en avant dès l'ouverture de l'œuvre:

We lived in a lock-keeper's cottage, by the river Leem, which flows out of Norfolk into the Great Ouse. And no one needs telling that the land in that part of the world is flat. Flat, with an unrelieved flatness, enough of itself, some might say, to drive a man to unquiet and sleep-defeating thoughts. From the raised banks of the Leem, it stretched away to the horizon, its uniform colour, peat black, varied only by the crops that grew upon it — grey-green potato leaves, yellow-green wheat; its uniform levelness broken only by the furrowed and dead-straight lines of the ditches and the drains, which depending on the state of the sky and the angle of the sun, ran like silver, copper or golden wires across the fields and which, when you stood and looked at them, made you shut one eye and fall pray to fruitless meditations on the laws of perspective.<sup>22</sup>

L'individu en conséquence se perd dans ce paysage, abandonne toute forme individuelle, est happé hors de lui-même. Les personnages semblent se vider à l'instar d'Ernest Atkinson qui, épuisé par l'excès visionnaire, tente de combler ce vide intérieur avant de mourir: «He felt a great vacuum inside him and started to fill it with

<sup>21</sup> *Waterland*, p. 259.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 2.

beer»<sup>23</sup>. L'épanchement déstabilisant qui prévaut amène une dissolution, une perte totale de l'objet et de la réalité. *Waterland* évoque ainsi «The wide, empty space of reality»<sup>24</sup>, qui devient ultérieurement et plus simplement: «this nothing-landscape»<sup>25</sup>. L'évacuation de l'objet est finalement consommée avec l'inondation finale: «A world that has sunk without trace, as if some giant plug has been knocked from its hidden bilges»<sup>26</sup>.

L'objet de la représentation picturale est similairement dé-formé, forcé hors de la forme, hors de ses propres limites. Sa cohérence se disperse, devient diffuse. Francis Bacon explique que pour lui les trois panneaux de ses triptyques établissent un équilibre: «I see images in series. And I suppose I could go on long beyond the triptych and do five or six together, but I find the triptych is a more balanced unit. [...] I want them to be in separate frames. It ruins the balance putting them together»<sup>27</sup>. Le statut de l'objet est défini, dans les toiles de Francis Bacon, par la dialectique fragmentation-unité. Tout comme la cohérence du récit dans *Waterland* ne peut pleinement être comprise que dans son éclatement, la réalité multiple des sujets de Francis Bacon est représentée par la division de la toile. L'objet ne peut être représenté que dans un excès multiplicateur qui le fracture, le fait exploser et rend sa perception difficile voire impossible.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 202

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>27</sup> *Interviews*, pp. 84-86.

L'intégrité de l'objet se dérobe, nous échappe, ou plutôt il faut encore une fois la chercher ailleurs, à la périphérie de la structure, par exemple au chapitre 50 qui s'intitule «The Whole Story» et qui, à travers le délire visionnaire du père du narrateur, mêle les différents niveaux narratifs, opérant ainsi une catharsis qui résout les contradictions de la fragmentation du roman. L'instance de la narration s'y modifie, passant de la première personne du singulier, qui prévaut dans le reste du roman à une narration proche du «stream of consciousness», dont la source est la conscience du père du narrateur. La figure de la mère du narrateur se mêle à celle de Mary. Le père semble alors évoluer dans deux niveaux temporels. Il semble revivre les années qui suivirent la première guerre mondiale plutôt que vivre le moment de l'inondation, en 1947: «He's rescued, he's safe. Amongst the wounded soldiers»<sup>28</sup>. Ce chapitre onirique, placé vers la fin du roman a pour postulat de résumer «the whole story», à la périphérie d'une œuvre déjà déstructurée. Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, définit la notion du *punctum* qui pourrait s'appliquer à ce démembrement ultime de la structure narrative:

Le second élément vient casser (ou scandaliser) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et c'est

<sup>28</sup> *Waterland*, p. 295.

aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est le hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).<sup>29</sup>

N'est-ce pas une notion similairement applicable pour Francis Bacon à ce triptyque de 1973, dans lequel les deux panneaux extérieurs sont parachevés par une «petite» tache de peinture blanche, une tache arbitraire et hasardeuse ainsi que Bacon lui-même le concède dans un entretien, et qui pourtant, de façon totalement inexplicable, parachève le tableau:

In that recent triptych, on the shoulder of the figure being sick into the basin, there's like a whip of white paint that goes like that. Well, I did that at the last moment, and I just left it. I don't know if it's right, but for me it looked right.<sup>30</sup>

Toute l'intensité de l'objet est concentrée dans cet acte de violence, tout à la fois accessoire et nécessaire, à l'endroit de la toile. Dans cette part d'aléatoire, l'œuvre puise une force de suggestion qui parachève la composition:

It's really a continuous question of the fight between accident and criticism. Because what I call accident may give you some mark that seems to be more real, truer to the image than another one, but it's only your critical sense that can select it.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris:Éd de l'Étoile, Gallimard Éd .du Seuil,1980, pp. 48-49.

<sup>30</sup> *Interviews*, p. 94.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

Le peintre œuvre donc dans cette marge entre hasard et nécessité, aléatoire et maîtrise:

La marge est le lieu même où l'écrivain, le peintre et le graphiste, en un mot le performateur de texte, doit travailler<sup>32</sup>.

Dans cet espace incertain, à la périphérie de la structure ou de l'exécution gestuelle se concentre la puissance inexprimée et obscure de l'objet. Ce sont l'accessoire, le marginal qui définissent les limites de l'œuvre et confèrent à l'objet sa puissance paroxystique. C'est là ce que Jacques Derrida définit comme le «parergon» dans *La Vérité en peinture*, ce «parergon» qui a trait «à la grâce, au mystère, au miracle»:

Le parergon inscrit quelque chose qui vient en plus, extérieur au champ propre mais dont l'extériorité transcendante ne vient jouer, jouxter, frôler, frotter, presser la limite elle-même et intervenir dans le dedans que dans la mesure où le dedans manque. Il manque de quelque chose et se manque à lui-même.<sup>33</sup>

Dans l'œuvre de ces deux artistes, l'objet de la représentation échappe au contrôle de celle-ci, à son «dedans», car il se situe dans un espace différent, décalé, qui nie les limites de la représentation iconique de type figuratif ou mimétique, qui nie même toute

<sup>32</sup> Roland Barthes, «L'esprit de la lettre», in *L'obvie et l'obtus*, p. 98.

<sup>33</sup> Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion / Champs, 1978, p. 65.

représentation symbolique de l'objet, puisque l'œuvre résulte en fait d'une infinité de tensions qui s'exercent tant sur la forme que sur son référent, si tant est que le terme puisse encore s'appliquer en l'occurrence.

Il ne subsiste chez le lecteur ou le spectateur que l'effet produit par l'instabilité de la représentation: Gilles Deleuze, en citant Cézanne, le nomme «la sensation» dans son ouvrage consacré à Francis Bacon, *La logique de la sensation*. Une sensation que Bacon lui-même n'explique pas:

It's a very, very close and difficult thing to know why some paint comes across directly into the nervous system and other paint tells you the story in a long diatribe through the brain.<sup>34</sup>

Une brutalité de la sensation que seule une autre métaphore de la limite et de l'incertitude peut cerner:

One wants to do this thing of just walking along the edge of the precipice, and in Velazquez it's a very extraordinary thing that he has been able to keep it so near to what we call illustration and at the same time so deeply unlock the greatest and the deepest things that man can feel.<sup>35</sup>

Toute l'œuvre de Francis Bacon s'articule autour de cette recherche de la sensation par la dissolution de la figure qui désigne la vacance de la représentation traditionnelle. Pour ses portraits, il a

d'abord eu recours à la technique du brouillage, de l'effacement, de la surcharge colorée à l'aide de chiffons, créant ainsi un effet de «balayage». L'impression qui en résulte, comme dans *Triptych, Three Studies for Portrait of Lucian Freud* (1966), est celle d'une disparition du sujet, de sa décomposition. Seule une sensation colorée subsiste ainsi que le veut l'artiste, qui préfère d'ailleurs peindre d'après des photos ou de mémoire car son propos est de restituer une impression, celle que dégage pour lui le modèle. Le sujet peut parfois être plongé dans l'obscurité, accroissant ainsi le sentiment d'incomplétude. Son autoportrait en forme de triptyque (1979) laisse par exemple une large place au noir, qui dévore la toile. Ce triptyque semble s'élaborer selon une série de négations non seulement dans l'utilisation du noir, mais aussi dans le refus de toute symétrie, les deux panneaux ne se faisant écho qu'en apparence, alors qu'ils constituent en fait des portraits à part entière. De même, le panneau central ne saurait être la somme des deux autres, une sorte d'achèvement, car là encore, le noir semble obstinément s'attaquer à la toile, la menacer. Ainsi l'œuvre entière est-elle en déséquilibre instable entre son surgissement et sa disparition, son retour vers l'ombre.

Mais la notion d'absence peut aussi revêtir d'autres formes. Le sujet se trouve ainsi souvent mutilé ou évacué de la toile. *Triptych, May-June* (1974) tisse un lien entre ces deux aspects de l'œuvre du peintre. La figure, principalement dans le panneau central et celui de gauche, est réduite à une masse qui se rapproche assez nettement des études de nus de Michel-Ange pour lesquelles Francis Bacon a

<sup>34</sup> *Interviews*, p. 18.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 28.

une immense admiration. C'est là le corps à l'état brut, abstrait en un sens, essentiel, réduit à sa seule musculature, comme dans *Study from the Human Body, Figure in Movement* (1982).

Récemment, le vide, l'absence se sont manifestés encore plus ouvertement avec le rejet total de la figure. *Sand Dune* (1982) marque les influences contradictoires qui s'exercent sur les œuvres les plus récentes du peintre. Il conserve dans cette toile la structure tubulaire présente dans ses premières œuvres, mais le sujet, qui est réduit à son simple épanchement, s'écoule hors de cette structure, lui échappe, comme il échappe, à droite, aux limites de la toile elle-même. La toile vacille, comme attirée irrésistiblement par un vide qu'elle engendre.

Il semblerait qu'une tension comparable parcourt la deuxième moitié de *Waterland*, alors que les chapitres se font plus courts et semblent s'accélérer. Le rythme de la narration devient haletant, et ce qu'on pourrait appeler les hoquets narratifs se multiplient, ainsi à la fin du chapitre 33 «Who says ?» qui se conclut sur la phrase inachevée: «Sorry I didn't ...». La narration, comme frappée d'aphasie, se refuse à prononcer certains mots clés: «It's the past! What stops but remains. Mummy, Mummy, tell me —»<sup>36</sup>. Le ressort même de la narration, l'histoire, «the story», devient indicible, l'objet ne peut plus être nommé; la réalité échappe alors au discours qui s'enraye, ainsi lorsque Mary tente d'avorter: «Because if this baby had never... Then Dick would have never... And Freddie... Because cause effect...

<sup>36</sup> *Waterland*, p. 273.

Because Mary said, I know what I'm going to do...»<sup>37</sup>, ou lorsque le narrateur est sur le point de révéler la vérité de sa naissance à Dick: «The notebooks would come after (midnight porings... The start of a quest... a bedtime story to cap them all...»<sup>38</sup>. L'objet, dans sa violence insoutenable entraîne toute la représentation vers l'aphasie. Seule une sorte d'anti-représentation reste possible. Un certain silence descend sur l'œuvre qui ne peut qu'enregistrer son incapacité à dire l'objet, à le soutenir. Le brouillard coloré des dernières toiles de Bacon et les blancs typographiques des romans de Graham Swift désignent un même type de vacance: celle de la représentation qui, inadéquate, est niée. L'œuvre, en dernière instance, ne retient que la trace du projet, la défroque de la représentation.

Cependant, ce rebut, ce reliquat peut instaurer une nouvelle forme de représentation. L'abstraction ne repose-t-elle pas sur l'expulsion de l'objet hors de lui-même, afin que ne subsiste que son essence, son esprit: «l'essence d'un objet a quelque rapport avec son déchet»<sup>39</sup>. Ainsi, la narration de *Waterland* est constituée du déchet de la mémoire, de ce qui reste du passé, du limon du temps: «this remorseless stuff that time leaves behind»<sup>40</sup>. L'histoire elle-même devient reliquat, déchet ainsi que le narrateur l'admet au début de l'œuvre en faisant allusion à la folie de Mary: «Mary — wherever you are, now you're gone, still here but gone, somewhere inside yourself,

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>39</sup> *L'obvie et l'obtus*, p. 146.

<sup>40</sup> *Waterland*, p. 299.

now you've stopped and all there is left for anyone else is your story — do you remember...?»<sup>41</sup>. En quelque sorte, dans cette aphasie de la narration, dans cette absence de tout sujet, s'exprime à la fois le mobile initial de la narration et son échec. On ne peut parler ici d'abstraction, au sens reconnu du terme, l'abstraction constituant en fait une démarche constructive et positive, comme le prouvent les manifestes esthétiques de Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*<sup>42</sup> et *From Point and Line to Plane*, car pour Bacon et Swift le rejet de la figuration ou du transfert mimétique ne résulte pas d'une démarche esthétique consciente, mais est le produit empirique du long cheminement en vue d'une représentation adéquate. Si abstraction il y a, elle n'est qu'un aboutissement que nous qualifierons temporairement de négatif en regard de la prise de position positive d'un Malevitch ou d'un Mondrian qui font de l'abstraction la condition *sine qua non* de toute expression picturale satisfaisante:

if, as a conception, non-figurative art has been created by mutual interaction of the human duality, this art has been realized by the mutual interaction of constructive elements and their inherent relations. This process consists in mutual purification; purified constructive elements set up pure relationships, and these in their turn demand pure constructive elements.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>42</sup> Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, 1914, New-York: Dover, 1979. *From Point and Line to Plane*, 1926, New-York: Dover, 1979.

<sup>43</sup> Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, 1937, in Robert L. Herbert ed., *Modern Artists on Modern Art*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964, p. 116.

A l'inverse de l'affirmation de Piet Mondrian, l'évacuation de l'objet figuré et de la mimesis n'est pas de l'ordre du postulat mais de l'effet de sens, qui résulte, pour Graham Swift et Francis Bacon, du travail de la représentation, de son développement. L'objet est traqué jusqu'à son épuisement, jusqu'à ce qu'une trop extrême exigence ontologique le consume. *A Piece of Waste Land* (1982), semble achever le rejet de toute représentation figurative. Les lignes de force qui structurent l'imaginaire de Francis Bacon sont encore présentes: courbe à l'arrière-plan qui découpe la toile en deux patries, structures rectangulaire au premier plan, qui pourrait représenter un piédestal semblable à ceux présents dans la première moitié de l'œuvre du peintre. Cependant la structure tubulaire qui d'ordinaire divise la composition a disparu et le piédestal laisse s'échapper une masse colorée qui déborde du tableau dans le hors-champ. Graham Swift est, pour sa part confronté à cette perte de contrôle sur la matière de la narration au chapitre 36, le plus court de l'œuvre intitulé «About nothing», et qui résume en quelques lignes la crainte des personnages et du narrateur face à l'absence de tout ordre, de toute réalité cernable et préhensible et par conséquent de toute représentation: «it's the old feeling, that everything might amount to nothing»<sup>44</sup>. Chapitre «about nothing» comme les dernières toiles de Bacon sont «about nothing»: *Waste Land* (1982), *Sand Dune* (1981), sujets qui se situent à la limite du néant.

<sup>44</sup> *Waterland*, p. 233.

Il semble cependant que ce soit à ce moment précis, lorsque l'œuvre risque de basculer dans le néant qu'un besoin de rationalisation, de stabilité se fasse jour. Certains repères réapparaissent ou se font plus fréquents, ainsi l'anaphore introduisant le conte, «Once upon a time», qui en fait n'est que le symptôme d'un désir d'ordre. Celui-ci s'exprime par la réaffirmation de la fonction phatique du discours: «Let me tell you...» (chapitres 2, 8, 14, 21, 25, 31, 38, 41), «Hey this is good stuff, this is real-drama. Let's have more»<sup>45</sup>. Le récit traditionnel peut, dans *Waterland*, redevenir facteur d'ordre afin de prévenir le chaos:

Does Helen Atkinson, too, then believe in miracles?  
No, but she believes in stories. She believes that  
they're a way of bearing what won't go away, of  
making sense of madness.<sup>46</sup>

Chez Bacon, ce besoin d'ordre, de direction se manifeste par l'introduction de plus en plus fréquente dans le tableau de flèches qui remplacent la structure perdue (*A Piece of Waste Land*, 1982), qui assurent l'équilibre de la toile, comme le faisait l'ultime tache de peinture placée au hasard dans *Triptych, May-June* (1973). Mais la flèche, l'indice, pour préciser sa nature, a une double fonction: elle guide et trompe à la fois, elle canalise le regard et le fourvoie. Paul Klee fit dès 1929 une utilisation similaire de la flèche dans *Flèche dans un jardin*. Ce signe qui a une lourde charge symbolique ne fait

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 194.

que souligner la vacance de la représentation et s'inscrit en contradiction ironique et délibérée avec le reste de la toile. C'est de même le cas avec l'utilisation que Francis Bacon fait des textes écrits, ou plutôt des résidus de textes écrits, des traces typographiques, ainsi dans *Sand Dune* et *Study of Man Talking* (1981). Le texte n'est présent qu'à travers sa trace, sa dépouille effacée. Ce qui pourrait avoir fonction de légende, ou de référent écrit n'est introduit que pour être nié.

Ainsi se trouve remis en question le rapport iconique entre le sujet référentiel extérieur à l'œuvre, que l'on trouve dans une représentation transitive de type mimétique, et l'œuvre elle-même. Ces traces typographiques trouvent leur place dans le tableau, mais n'ont plus rien à voir avec un champ extérieur à la toile. Celle-ci développe un système clos, nouveau langage, nouvel alphabet. Une autre vérité se fait jour, celle de l'œuvre brute, déchargée de toute contrainte discursive et référentielle. «Pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (et non dans son instrumentalité), il faut qu'elle soit illisible»<sup>47</sup>. Ces mots, que Roland Barthes applique au travail d'André Masson, affirment combien les limites entre écriture et peinture peuvent être brouillées, puisque c'est un peintre qui parvient à revenir aux sources de ce qu'est l'écriture. Ces mots ne pourraient-ils similairement être appliqués tant à Graham Swift qu'à Francis Bacon? L'illisibilité du texte fragmenté, déstructuré devient dans *Waterland*, la condition de déploiement d'une représentation qui

<sup>47</sup> *L'obvie et l'obtus*, p. 144.

pour pouvoir espérer être signifiante, devra se dédire et dénoncer la linéarité discursive. La figure doit, selon Francis Bacon, engendrer son propre épuisement, sa propre expulsion pour mieux incarner l'intensité du réel.

Dans les deux cas, la dynamique créatrice reprend toute sa vigueur. De la désagrégation de la forme, de la disparition de tout objet cernable, du vide représentatif qui en résultent surgit, épurée, la vérité de l'impulsion créatrice. «Stories» ne réfère plus dès lors à la forme codifiée du conte, mais à l'action de narrer:

To live in the Fens is to receive strong doses of reality. The great, flat monotony of reality; the wide, empty space of reality.[...] How do you surmount reality, children? By telling stories.<sup>48</sup>

Les mots que le narrateur applique à la femme peuvent désigner, de même, la fonction narrative telle qu'elle apparaît, implicite, dans le roman:

A vessel in which much can be made to happen, and to issue in consequence. In which dramas can be brewed, things can be hatched out of nothing.<sup>49</sup>

Le vide qui était jusqu'alors symptôme de l'impuissance de la représentation devient lui-même source de vérité, car c'est la gratuité du geste qui fonde l'œuvre. Cependant, la redécouverte du geste

créateur comme motif de l'œuvre s'effectue loin de toute préoccupation méta-picturale ou métalangagière, contrairement à ce qu'il en est pour David Hockney dans ses *Polaroids* ou en littérature pour John Berger dans *G*.<sup>50</sup>

L'œuvre chez Graham Swift et Francis Bacon ne dit finalement que la pulsion qui l'anime. Ceci explique l'importance que chacun d'eux accorde au principe essentiel de son art: le mouvement pour le roman, la couleur pour la peinture. Gilles Deleuze place la couleur à la source de l'univers pictural de Francis Bacon:

C'est la modulation, c'est à dire les rapports de la couleur, qui expliquent à la fois l'unité de l'ensemble, la répartition de chaque élément, et la manière dont chacun agit dans les autres.<sup>51</sup>

Ce sont les modulations de la surface colorée qui, en fait, structurent le tableau, que la couleur soit posée par aplats dans les toiles du début, ou qu'elle soit modulée comme dans les portraits, ainsi dans son portrait de Michel Leiris de 1976. C'est la couleur alliée au mouvement qui définit les lignes de force du visage et le met à nu. La technique du «balayage» est donc non plus une façon d'évacuer le sujet, mais le vecteur, le support de l'acte créateur. C'est dans cette adéquation de la pulsion gestuelle et de la couleur, dans ses modulations que le sujet peut être dé-formé pour être non pas

<sup>48</sup> *Waterland*, p. 15.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>50</sup> John Berger, *G*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1972, Chatto and Windus / Tigerstripe book, 1985.

<sup>51</sup> *La logique de la sensation*, p. 93.

représenté, car toute figuration est ici abolie, mais plus simplement, rendu, incarné:

I'm always hoping to deform people into appearance.[...] Of those two paintings of Michel Leiris, the one I did which is less literally like him is in fact more poignantly like him.<sup>52</sup>

Les aplats de couleur vacillent au bord de leur effacement et avec eux la figure reste en équilibre au bord de l'abstraction. Bacon explique ainsi le respect de cet équilibre, en évoquant une toile de 1961:

I tried to take it further and tried to make it more poignant, more near, and I lost the image completely. Because this image is a kind of tightrope walk between what is called figurative painting and abstraction. It will go right out from abstraction but will really have nothing to do with it.<sup>53</sup>

Dans *Waterland*, le mouvement d'un chapitre à l'autre, mais plus encore, entre des chapitres parfois fort éloignés, ainsi entre les chapitres 12, 16, 35 qui se rapportent à la folie de Mary et à l'enlèvement de l'enfant, réinstaura la cohérence fragile de l'œuvre et fait du roman un tout qui transcende la linéarité mais aussi l'éclatement du récit, comblant le vide formel. L'expérience revient à son point de départ, la dynamique narrative ayant retrouvé son sens. Seul subsiste le récit devenu «telling stories» dans la puissance de sa force progressive, devenu simple performance, qui triomphe du silence:

<sup>52</sup> *Interviews*, p. 146.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 12.

«Since no fairy-tale is complete without one, let me tell you»<sup>54</sup>. La phrase qui conclut le chapitre 41 laissé en suspens s'avère être le titre du chapitre suivant, «About the Witch». La dynamique de la lecture vient suppléer la vacance ouverte par ces syncopes du texte, et réinstaurer une impulsion qui dépasse les fractures de structure narrative.

C'est donc en ce qu'elle se passe («happens»), plus qu'en ce qu'elle est, que l'œuvre existe. Elle ne représente dès lors plus que sa propre impulsion. Ce mouvement réflexif ne peut pleinement s'accomplir qu'en passant par une purgation de la représentation, qui doit se défaire de l'objet aux deux sens du terme, en tant que sujet référentiel et en tant que projet esthétique, avant de pouvoir être expression adéquate de la vigueur avec laquelle s'incarne le geste créateur. En cela, bien que Francis Bacon s'en dise éloigné, il se rattache, à l'instar de Graham Swift, dans un autre domaine, à une forme d'«action painting / action writing» qui ne conserve que le geste pour tout objet de représentation.

Catherine BERNARD

<sup>54</sup> *Waterland*, p. 257.