

Francis Bacon comme personnage et metteur en scène de l'expérience créatrice

Catherine Harton, *Francis Bacon apôtre*, poésie, Éditions Poètes de brousse, 2012, 72 p.

Monique Deland

Number 138, September 2013

Québec : ville insolite

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70264ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Moebius

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Deland, M. (2013). Review of [Francis Bacon comme personnage et metteur en scène de l'expérience créatrice / Catherine Harton, *Francis Bacon apôtre*, poésie, Éditions Poètes de brousse, 2012, 72 p.] *Moebius*, (138), 135–141.

CATHERINE HARTON

Francis Bacon apôtre, poésie

Éditions Poètes de brousse, 2012, 72 p.

*Francis Bacon comme personnage
et metteur en scène de l'expérience créatrice*

Depuis qu'il existe, le personnage de Francis Bacon fascine. L'immense qualité de son œuvre visuelle, l'intensité de sa révolte et de sa violence lui confèrent une étonnante contemporanéité. Plusieurs artistes actuels pourraient même éprouver face à lui une certaine consanguinité qui les ferait « frères d'art » de Bacon. C'est sans doute le cas de Catherine Harton, qui signe ce très beau livre intitulé *Francis Bacon apôtre*.

Les premiers mots du *Francis Bacon apôtre* de Catherine Harton étonnent déjà. C'est qu'avec un tel titre, on ne s'attendait pas vraiment à voir se manifester aussi tôt et avec une aussi ardente présence le « je » de la poète¹. Et très vite, on réalise qu'on est placé devant un jeu d'équivalences. Car comme Francis Bacon, Catherine Harton est peintre. Et c'est en vertu de ce cousinage que la poète peut d'entrée de jeu parler en son propre nom, dans un ouvrage dont le titre annonce un autre personnage qu'elle-même.

Les premières pages du livre se présentent comme un journal de peinture, ou comme un journal de la vie en atelier. Jour cinq, jour six, jour dix, jour vingt et un, jour vingt-deux, etc. On peut y lire les peines et découragements d'une artiste qui sait très bien ce qu'elle cherche, mais sans parvenir à l'atteindre. Et la peintre se tient là, au milieu de ses ratages, alors que pèsent sur elle les risques liés à l'expérience créatrice : « [p]eindre n'existe qu'à l'intérieur des pièges ».

Les pièges ou risques en question s'avèrent concomitants de la transmutation qui opère durant le processus créateur. Car il advient bel et bien la transformation d'une essence en une autre durant le travail. Plus précisément, les affects qui émergent de l'artiste et qui migrent jusqu'à son œuvre plastique en viennent à doter cette même œuvre d'une charge

et d'un pouvoir vampirique extraordinaires, en vertu desquels le tableau devenu autonome menace dès lors de se retourner contre l'artiste qui l'a produit. Cette idée est centrale dans le livre d'Harton et revient constamment. Elle est présentée comme une espèce de lutte à finir entre le créateur et sa création, ou entre le peintre qui est vu comme un « lâche approximatif » et « le tableau d'une vie » qui reste toujours à produire. C'est aussi l'affaire d'un artiste fait prisonnier de sa propre virtuosité, puisque tout ce qui émerge sur la toile y devient plus vrai que vrai et si ouvertement porteur d'une vérité cachée que, par le biais de cette toile, l'artiste apparaît soudain comme un sous-produit méconnu de sa propre existence, au point de se transformer lui-même en « chasseur traqué ». « Chaque peintre est le jumeau parasite d'un autre. »

Tout dans l'art se fait envahissant : non seulement la toile sur laquelle s'imposent de leur propre chef des intrus non conviés, mais l'expérience créatrice dans sa globalité finit elle aussi par devenir tentaculaire. L'atelier de peinture se distend et prend bientôt toute la place dans la maison : « J'écrase quelques tubes noirs. Je colmate les fenêtres, / plus de soleil, plus d'aiguille ; / Qu'une odeur animale, une longue plainte. Il n'y a plus de lit, / de bibliothèque, de cuisine, qu'une seule pièce où je règne / vertèbres et foi ». *Vertèbres et foi*, magnifique articulation où la juxtaposition dit parfaitement le composé-Bacon : l'ardeur de l'animal spirituel et l'ardente vocation, voire le culte absolu, du travail dans la matière.

Et le geste de peinture démultiplie l'expérience. « Un drap blanc sur le tableau. Il n'y a que moi », écrit la poète, et pourtant « [u]n animal s'impose sur le croquis ». Forte de son libre arbitre et quasiment hors de contrôle du point de vue de l'artiste, l'œuvre produit son propre « accident de croissance », une espèce de « corps de trop, cette chimère », qui vient se superposer (ou même se substituer) au modèle concrètement présent derrière la toile. « Ma vie n'est qu'une seule pièce où l'on élève le pire ».

Là, dans l'atelier, on n'entend rien d'autre que la voix de Maria Callas qui s'élève au-dessus de son « opéra de l'effroi ». La poète écrit : « [T]rop de symptômes à la fois. Mon vertige ne compte plus. / Il n'y a que ma ressemblance aux cantatrices »... Et jusque-là, pendant les cinq premières pages, on était convaincu que c'était elle, Catherine Harton peintre, qui était figurée par le « je » de son livre. L'identification

psychique d'une artiste visuelle à une prima donna du monde de l'opéra pouvait en quelque sorte soutenir cet a priori.

Mais on réalise bientôt que ce n'est pas tout à fait ainsi que ça se déroule. Car, à la cinquième page du livre, le texte nous place devant le premier « je » à réclamer un accord de l'adjectif. Et l'accord est fait au masculin : « Je suis seul au pupitre ». Depuis le début, le « je » du livre n'était donc pas celui d'une poète s'identifiant à Bacon, mais bien plutôt le « je » précis de Bacon lui-même parlant à travers la bouche d'une poète. En lieu et place du présumé jeu d'équivalences auquel on avait cru jusque-là, il y a donc une habitation entière et totale du personnage de Bacon par l'auteure.

Et, du coup, on comprend les nombreuses allusions de Harton aux monstres, aux hurlements, aux dentitions d'emmurés ou d'extasiés, à la cage, à la bête, au primate, à « sa figure de geignard, à peine fantôme, à peine hantise », tels que nous les livrent avec force les tableaux de Bacon. Ainsi, c'est bel et bien de Bacon, de son univers inimitable et de son processus créateur spécifique, qu'il est question dans *Francis Bacon apôtre*. Harton écrit qu'à la fin de la journée de travail du peintre dans l'atelier « [i]l [lui] reste une toile en lambeaux. Un jeu de couleurs. / L'empreinte parfaite du pourchassé ».

Chose intéressante à noter, il y a dans cette brève citation la vision claire de l'image que Bacon entretient par rapport à lui-même, à savoir un être scindé qui s'avère à la fois créateur/créature, prédateur/proie, bourreau/victime et « [f]ils de l'exclamation fracassée, fracassante, humain onomatopée », donc complètement déchiré, explosé, entre les deux postures contradictoires. Même si, consciemment, il dit « refuse[r] la figure du dévorant, du dévoré », la scission n'en est pas moins là, fondamentale, dans la psyché de Bacon. Elle représente ses lignes de force, ses « repères du cœur, du délivrant, du délivré », en tant que « fils improbable du redressé ». « [J]'existe devant le tumulte et l'embryon » ; « j'épouse tous les paradoxes de l'animal », dira-t-il.

La deuxième section du livre, *L'instinct tragique*, relate en quelque sorte la vie de Bacon. Son enfance en Irlande, son expatriation précoce vers Paris ou Berlin, et ses souvenirs de guerre. Le rythme, l'enfilade des vers et des images élaborées par Harton y sont magnifiques. Entre autres, elle écrit : « je peins, tout orgueil tout ciseau, / recrée la somme exacte, /

décombres, amnésie, drapeau parfait», «je lègue une idée des enfers traversés, / la distorsion des passions barbares, / la machine très féroce de la clarté».

Harton arrive à décrire le travail pictural de Bacon avec un verbe et un ton qui collent parfaitement. L'écriture donne à voir la facture des inoubliables tableaux, certes, mais qui-conque voudra faire le test (s'il n'a pas la chance de bien connaître les œuvres picturales de Bacon) s'apercevra que les poèmes tiennent également très bien par eux-mêmes et pour ce qu'ils sont². À un point tel qu'il est difficile de trancher, afin de savoir si c'est la poésie de Harton qui se met au service de la grandeur de l'œuvre de Bacon pour mieux la faire valoir ou si c'est la peinture de Bacon qui cède le pas devant la très grande réussite des poèmes de Harton (qui éblouissent d'ailleurs à la façon d'un tableau, tant ils font image). Quoi qu'il en soit, les deux font très bon ménage et l'effet de synergie est aussi prenant qu'impressionnant.

Pour Bacon, l'art de peindre (indissociable de la logique binaire prédateur/proie) ressemble à une corrida³. La poète écrit : «je fais basculer le rite / le privilège d'un drap jusqu'aux bêtes, / je réserve le corps, le rouge inlassable / pour les dernières figures de l'arène». Et «quand l'âme aboutit / aux carcasses», «je renvoie mille corps à l'échafaudage [...] j'écume le sentiment osseux, une mémoire, / la première membrane de l'effroi, / l'homme renvoyé à sa patience de pisteur»; «je scrute le dérèglement des carnivores [...] je travaille sur le vibrant, la matière criée, / l'être incertain moins les sentiments, / l'hameçon, la chair, le dévisagé». On peut aussi lire ceci : «le peintre n'existe qu'en cérémonie, / qu'en son chapelet de larmes et d'espérance, / le détail, le souvenir de l'arraché, / la tête toujours et ses conifères / je sais que partout ça hurle, une forêt de morts», dans «la dernière combustion des innocents».

Voilà donc l'itinéraire sacré de *Francis Bacon apôtre* tel qu'il navigue en ses projets de création, allant d'un repère religieux à l'autre entre les *litanies*, les *lamentations*, les *robes de célébrant*, les *sanctifiés*, les *crucifixions* et *crucifix*, les *missels*, les *papes*, les *sacrifices*, les *supplications*, les *broderies d'obéissant*, les *dieux de faiblesse*, les *confessions*, les *baptêmes de peau* ou *de dérision*, les *cantiques*, les *cathédrales*, les *miraculés*, les *longs chapelets de veines*, les *dernières conversions*, les *robes de cérémonie*, un *dernier fantôme à sanctifier* ou encore le *Christ* en personne, bref un itinéraire expansif où Bacon

endosse « toute la grâce des essoufflés / en une corrida » (21) infinie de « trophées où perdue la chair ». « [L]’homme, la matière, le fécond, / recréent le sang, ses partitions, / la très légère humanité, / la très légère corrida / l’humain, ses onomatopées ». Cette idée des onomatopées qui revient plusieurs fois dans le livre signifie vraisemblablement que les créations de l’humain s’apparentent à un petit bruit sec qui est, sinon insignifiant ou incompréhensible, à tout le moins totalement disproportionné par rapport à la grandeur et à l’intensité de l’affect qui l’a propulsé dans son incarnation.

Puis, la section intitulée « Le jumeau parasite » vient remettre en scène (plus concrètement cette fois) l’idée de la scission psychique. Non, ce n’est pas qu’il y ait chez Bacon une histoire de jumeau décédé ou de frère ayant porté le même prénom, comme chez Dalí. Non, c’est plus immédiat. Ça se passe sur la toile. Le jumeau parasite du peintre, c’est son modèle. Modèle qui, dans les faits, est le miroir du peintre, c’est-à-dire son alter ego, son double, son *jumeau*.

La toile se fait donc le réceptacle de tous les affects appartenant à l’artiste, en plus de devenir le produit concret de la relation symbiotique qui s’établit sous l’action du geste créateur entre le peintre et son modèle. C’est ainsi que le modèle dans l’atelier devient sur la toile le jumeau de l’artiste. Autrement dit, le créateur investit nécessairement sa production de son implacable vision. Bacon affirme (à travers Harton) : « j’épuise chaque homme à sa gorge, chaque détresse à son joyau ». L’essentiel de la vision de l’artiste, le joyau de sa préhension, se trouve à être matérialisé.

Tel que l’a proposé la poète en début de livre, le tableau qui se fait porteur d’une telle mutation dans « la suite parfaite du douloureux » risque de venir parasiter l’artiste en retour, en le contraignant à reconnaître à l’intérieur de lui-même la présence insistante de cet « homme [dans] son costume d’effrayé ». D’où l’idée du jumeau *parasitaire*. Voilà donc comment peindre est potentiellement risqué...

D’ailleurs, Harton l’a écrit en clair : l’animal qui surgit du tableau attaque : « je reviens de mille nuits. Morsures au poignet. / Des traces, un quadrupède ». L’œuvre attaque littéralement son créateur. Et de la même façon que (dans la vraie vie) Bacon disait préférer peindre le cri plutôt que l’horreur, l’essentiel serait moins de rendre parfaitement le modèle que de traduire les affects spécifiques éprouvés

par le peintre à la vue de son modèle. L'effroi ressenti par Bacon devant son modèle (comme s'il se trouvait devant la menaçante espèce humaine tout entière) est donc transféré de lui à la toile, et Bacon, dont le regard voyage incessamment de la toile au modèle, est forcé de percevoir aussi le produit de ses propres mains et condamné à réagir lui-même à cette horrifiante vision qu'il a fait naître. C'est la vision du jumeau parasite, «l'enfant de Goya», qui vire l'histoire à l'envers : le peintre pris en otage et potentiellement cannibalisé par sa propre production.

Et on n'a qu'à se rappeler la façon dont Bacon brouille visuellement l'identité de ses personnages en défigurant les traits de leurs «visage[s] à angle mort» pour en venir à penser, d'une chose à l'autre, que les tableaux de Bacon pourraient bien exposer sa propre identité brouillée. À ce sujet, Harton fait dire à Bacon : «Je les peignais pour me rapprocher un peu plus des marées. / Me rapprocher du lavis parfait des océans. / Je cherchais mon visage au-delà du double de la perversion.» «[I]l n'y a pas d'exception entre le peintre / et l'humain sculptural. / Il n'y a pas d'exception entre le séisme et l'irréparable. / Qu'une logique d'atablé.» «J'entre en chacun comme un accident de vertèbres». Tout est fracassé sous le seul effet de l'entrée en création.

Mais ce n'est pas tout. Le *jumeau parasite* de Francis Bacon, c'est aussi son amant, le «jumeau invivable [...] le jumeau terrible», George Dyer, qui fut longtemps son modèle jusqu'au moment de son suicide, dans leur chambre d'hôtel parisienne en 1972. Cette très courte section (qui ne fait que trois pages) se présente sous la forme d'un dialogue entre «Francis» et «Le modèle», donc entre le peintre et, probablement, de manière plus spécifique, ce George Dyer. Puis la dernière section du livre est entièrement consacrée à George Dyer, mais cette fois sous la forme d'une douzaine de lettres que le peintre adresse à son amant/modèle. Tous les poèmes de cette section commencent par le mot «amour», comme on commence couramment une lettre par ces mots : «mon amour,»...

Dans le livre de Harton, les clins d'œil à l'histoire sont nombreux. Ainsi, toute la section intitulée *Les partitions du vivant* est constituée de petits poèmes individuels faisant explicitement référence (avec date à l'appui) aux titres de certains tableaux peints par Bacon. Par exemple, «projet

d'un nu avec seringue hypodermique / mai 1963», « projet Velasquez / octobre 1950 », « projet d'une figure aux morceaux de viande / été 1978 », « projet d'étude pour une corrida / avril 1969 », etc. Et la poète n'hésite pas non plus à intégrer à son texte des citations connues de Bacon, dont celle-ci devenue célèbre : « L'odeur du sang humain ne me quitte pas les [sic] yeux⁴ ».

Tout ça fait de *Francis Bacon apôtre* un objet étrange, à la fois hautement inspiré et solidement ancré dans le réel, qui réussit habilement à s'élever au-dessus des pièges et limites de ces deux approches séparées. Il en résulte un livre hybride, halluciné/hallucinant, qui se tient à mi-chemin entre la chronique et la fiction, et peut-être même l'autofiction, comme si Bacon et Harton étaient, en leur qualité d'artistes, tous deux sous la même emprise de ce « désastre potentiel qui nous guette à tout moment » au fil de l'aventure créatrice.

Monique Deland

1. Il faut dire que c'est là l'habituelle « manière Harton ». Dans ses deux livres précédents – *Petite fille brochée au ciel* (2008) et *Monomanies* (2010), tous deux aux Éditions Poètes de brousse –, la poète parle au « je » depuis sa voix à elle. Elle le fait bien et avec une aisance toute naturelle.

2. Cependant, il est certain qu'on appréciera davantage les réjouissantes subtilités du texte (qui contribuent grandement à son enchantement), si on s'y connaît un peu plus que presque pas.

3. Notons que la thématique de la corrida est loin d'être étrangère à l'œuvre du peintre, puisque Bacon a peint trois *Études pour la corrida* (Numéros 1, 2 et 3), ainsi nommées, en 1969.

4. Cette phrase est en fait un vers d'Eschyle cité par Bacon lors de ses dialogues avec Frank Maubert, lequel a choisi d'en faire le titre précis de son livre d'entretiens avec le peintre (Frank Maubert, *L'odeur du sang ne me quitte pas des yeux : conversations avec Francis Bacon*, Éditions des Mille et une nuits, Paris, 2009, 108 p.).