

Francis Bacon

# Conversations

L'Atelier contemporain  
François-Marie Deyrolle éditeur

## Sommaire

et références bibliographiques

**Marc Trivier**: Photographies, 1980 et 1981 / p. 9

**Yannick Haenel**: « La parole de Bacon » / p. 25

### Conversations avec...

**Michael Peppiatt / I.** / p. 35

« From a conversation with Francis Bacon »

*Cambridge Opinion* n° 37, janvier 1964, p. 48-49

**Jean Clair, Maurice Eschapasse, Peter Malchus / II.** / p. 39

« Entretien avec Francis Bacon »

*Chroniques de L'Art vivant* n° 26, décembre 1971-janvier 1972, p.4-7

**Jacques Michel / III.** / p. 57

« Entretien avec un portraitiste de l'inimaginable »

*Le Monde*, 3 novembre 1971, p. 15

**[inconnu] / IV.** / p. 61

« Est-il méchant? »

*L'Express*, 15 novembre 1971

**Claude Bouyeure / V.** / p. 69

« Francis Bacon, ou la réalité piégée »

*Jardin des Arts* n° 204, novembre 1971, p. 6-7

**Marguerite Duras / VI.** / p. 73

« Marguerite Duras s'entretient avec Francis Bacon »

*La Quinzaine littéraire*, 16-30 novembre 1971, p. 16-17

**Andrew Forge, Michael Levey / VII.** / p. 81

« Tearing the Human Image to Bits »

*The Listener*, 16 mars 1972, p. 334-335

**Jacques Sarabien / VIII.** / p. 87

« Du néoromantisme au Pop Art »

*La peinture britannique de Gainsborough à Bacon*, Bordeaux,

Galerie des Beaux-Arts, 9 mai-1<sup>er</sup> septembre 1977, p. 38-39

**Edward Behr / IX.** / p. 91

« I only Paint for Myself »

*Newsweek*, 24 janvier 1977, p. 48-49

**Madeleine Chapsal / X.** / p. 99

« Francis Bacon et la joie »

*L'Express*, 7-13 février 1977, p. 10-13

**Maiten Bouisset / XI.** / p. 109

« Francis Bacon : je prends la réalité en sténo »

*Le Matin*, 19 janvier 1984, p. 27-28

**Jacques Michel / XII.** / p. 115

« Francis Bacon dans et autour de la peinture :

“Je voudrais casser les styles” »

*Le Monde*, 26 janvier 1984, p. 12-13

**Alice Bellony Rewald / XIII.** / p. 123

« Francis Bacon »

*Beaux-Arts Magazine* n° 10, février 1984, p. 28-33

**Henri-François Debailleux / XIV.** / p. 127

« Bacon à l'orange »

*Libération*, 29 septembre 1987, p. 30-31

**Michael Peppiatt / XV.** / p. 135

« Reality Conveyed by a Lie »

*Art International*, automne 1987, p. 30-33

**Michael Peppiatt / XVI.** / p. 143

« An Interview with Francis Bacon :

Provoking accident, prompting chance »

*Art International*, vol. 8, automne 1989, p. 28-33

**Jean-Marie Tasset / XVII.** / p. 153

« Le jour où je m'arrêterai de peindre,  
ce sera l'heure de ma mort »

*Le Figaro*, 29 avril 1992, p. 18

Richard Cork / XVIII. / p. 161

« Entrevista a Francis Bacon »

Catalogue *Francis Bacon*, Marlborough Gallery,  
Madrid, 1992, p. 11-17

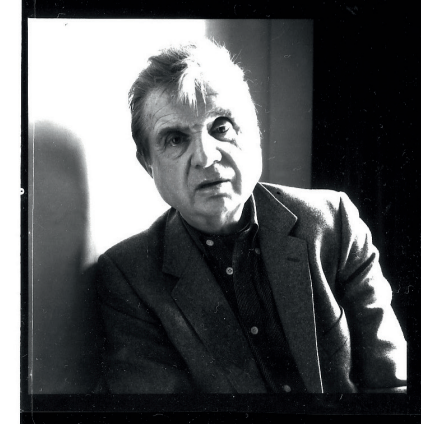
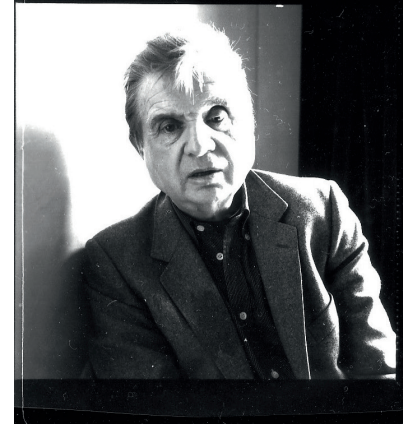
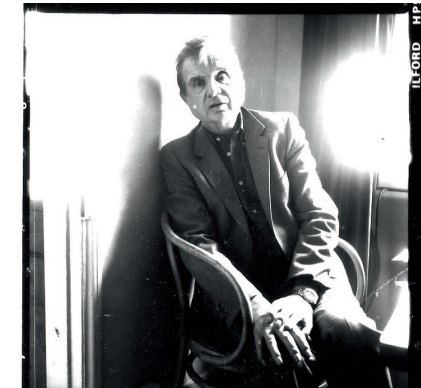
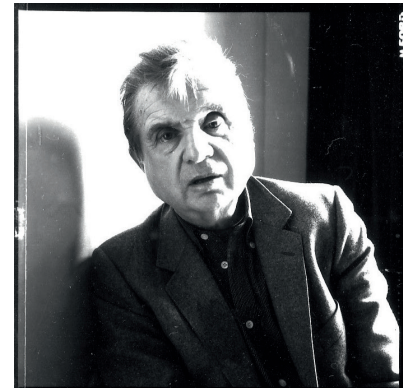
Jean Clair / XIX. / p. 183

« Le pathos et la mort »

Catalogue *Corps crucifiés*, Musée Picasso, Paris,  
17 novembre 1992-1<sup>er</sup> mars 1993, p. 132-144

## Marc Trivier

Photographies, 1980 et 1981







KODAK SAFETY FILM 6040

SAFETY FILM 6040

→ 5



## Yannick Haenel

### La parole de Bacon

Les déclarations de Francis Bacon sont toujours radicales. Lorsqu'il parle, il ne se situe pas à côté de sa peinture, ni même face à elle : il est à l'intérieur de la peinture, il continue de la vivre – il peint.

Ainsi la parole de Francis Bacon, comme chacun de ses tableaux, transmet-elle une sensation de présence immédiate. Pas seulement celle d'un artiste en train de s'expliquer sur ses goûts, sur sa méthode et ses éventuelles idées, mais celle d'un être aux prises avec la vie et la mort, avec le temps et l'espace, avec la souffrance et la joie.

Le volume de ses entretiens avec David Sylvester, *L'Art de l'impossible*, est un classique. Ces *Conversations* en sont un supplément idéal : glanés au fil des entretiens qu'il a pu accorder, notamment lorsqu'il était de passage à Paris, ses propos y sont plus vifs encore, plus joueurs, plus insolents.

Contrairement à David Sylvester, qui aimait et comprenait l'œuvre de Francis Bacon, ses interlocuteurs d'occasion sont parfois remarquablement lourds ; c'est alors un régal : la parole ironique de Bacon est encore plus vivante, elle se déploie comme celle d'un fauve.

On a tous vu ses tableaux ; on connaît, ou plutôt on croit connaître ces anatomies brusques passées à l'éponge, ces corps gris et rose enfermés à l'intérieur d'une scène dont seul un cri nous libère ; on a beaucoup regardé ces giclées orange, ces spasmes verts et noirs, ces parapluies qui crient, ces torsions de chair d'où dégorge une pâte dont



la nature semble infernale, et dont les commentateurs ont souvent dit que la torture en était l'horizon, voire le secret.

Mais lorsqu'on écoute Francis Bacon, lorsqu'on lit ses entretiens, on est frappé d'emblée par l'extraordinaire vitalité dont témoigne sa parole : l'acte de peindre, dont chacune de ses déclarations précise le caractère aussi complexe que nécessaire, ne relève d'aucune vision dépréciée du monde, et surtout d'aucun nihilisme : « Je suis toujours étonné par les gens qui considèrent mon œuvre comme une œuvre brutale. »

À tous ceux qui rejettent son art, parce qu'ils y voient superficiellement une apologie de la cruauté, il répond, impassible : « Ma peinture est joyeuse, pas violente. En cinq minutes de journal télévisé, il y a beaucoup plus de violence que dans ce que je peins. »

Le malentendu, à propos de Bacon, est total. Et c'est tout l'intérêt de ces échanges parfois musclés avec des journalistes que de nous rappeler à quel point longtemps son œuvre n'a pas été acceptée.

D'ailleurs, est-elle plus acceptée aujourd'hui ? Pas sûr que le miroir effrayant qu'elle tend à la fureur de notre monde dévoré par les mâchoires du planétaire soit si apprécié. On tolère Bacon parce que ses tableaux valent chers, mais est-ce qu'on l'aime ? N'est-il pas préférable de l'oublier, de fermer les yeux sur ces chairs exposées à la terreur, sur cette viande piégée qui est la nôtre, sur ce néant écorché qui nous rappelle trop bien le trou qu'est l'existence ?

Voilà, un grand artiste est intolérable parce qu'il n'est ni du côté du mal, ni « contre » le mal : c'est quelqu'un qui s'empare de la violence pour lui donner une forme qui la dénude. Le monde est abject, sauvage, criminel ; un peintre en restitue l'énigme nerveuse. Dans ce domaine, Bacon est plus qu'un maître : un sorcier.

Alors de quoi parlent ces entretiens ? De peinture, bien sûr – c'est-à-dire de l'affirmation du regard. Du combat pour que survive le regard. Toutes les époques désensibilisent ; la nôtre en est arrivée à dévitaliser chacune de nos sensations. Écouter la parole d'un peintre, c'est s'accorder à la possibilité, aujourd'hui, de transmettre du vivant.

Il faut tenir le plus grand compte des déclarations d'un artiste comme Bacon : elles se donnent comme le témoignage direct d'une expérience de peinture menée avec la plus grande rigueur. Peu importe le folklore dont il a cru bon d'entourer cette expérience, folklore alcoolisé dont son intelligence savait qu'elle plaisait à la presse, et lui assurait la tranquillité d'un cliché.

Qu'un artiste puisse être le plus délicat des êtres, qu'il évolue continuellement parmi les nuances, qu'il passe son temps à prendre des décisions imperceptibles, autrement dit que sa vie se joue sur le plan de la pensée (dans cette dimension que Bacon nomme le système nerveux, ou Artaud le « pèse-nerfs ») ; et que par ailleurs il soit saisi, lorsqu'il ne peint pas, par une frénésie libératoire, emporté d'ivresse, et dansant sur lui-même au cœur d'un rire qui vous éclabousse, qu'y a-t-il de contradictoire ?

Un grand artiste ne s'arrête jamais, sa soif est plus vaste que le monde ; son désir est plus intense, son angoisse plus forte, sa jouissance plus subtile que les gratifications qu'une journée humaine est capable de lui accorder. Les matins, les soirs, les nuits s'enchaînent sans répit, écriture ou peinture, concentration, épuisement, montées de parole, vertiges, éblouissements de la matière qui se donne et des mots qui s'ajustent.

Le programme de Bacon est clair : il s'agit de « restituer le sujet dans le système nerveux ». À chaque entretien, il répète obsessionnellement

sa visée: « saisir » et « donner à voir » la vie dans sa complexité. Parfois il cite, à l'appui d'une telle limpidité, certains petits dessins de Seurat. Il lui arrive de parler de « la vie refaite, remémorée et redonnée », et l'on entend alors palpiter en filigrane la phrase merveilleuse de Proust: « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. »

Les entretiens s'enchaînent, on entend derrière la voix de Bacon un grand silence qui vibre, celui des troncs, des lavabos, des plafonds, une sorte de sagesse précise, très folle, très calme: l'acuité du génie qui détient une formule sur laquelle il renonce à s'expliquer.

En 1971, il déclare à Jean Clair: « J'ai toujours envie de faire quelque chose d'extraordinaire. » On lui demande: « Est-il encore possible de peindre un arbre? », il répond: « Presque pas. C'est impossible maintenant. Mais il faut réinventer la façon de le faire. »

Voilà, l'impossible est la moindre des choses: c'est elle qui déclenche le geste. Pas d'esquisse, pas de dessin préalable (comme le Caravage): « Je peins directement le tableau avec des très grands pinceaux chargés de peinture. »

Il évoque souvent les derniers autoportraits de Rembrandt qui ont, selon lui, « disloqué l'apparence ». Il insiste: « Les corps ne sont pas convulsés, mais en mouvement. » Rien de psychiatrique dans son travail, rien de psychique non plus.

Au passage, il dit ceci: « Je pense que les tableaux ne sont pas des choses à "comprendre". »

Ses peintres préférés? Toujours les mêmes, Vélasquez, Rembrandt, Ingres, Seurat. Cézanne aussi, même si, dit-il au journal *Le Monde*, ses *Grandes Baigneuses* « ressemblent à des phoques » (on imagine le sourire de Bacon attendant la réaction du journaliste français).

En 1977, entretien avec Madeleine Chapsal, très compréhensive, empathique. Elle lui confie avoir eu une révélation face à ses tableaux: cette flaque que forme la chair des gens, dans la réalité, on ne la voit pas, et pourtant elle y est. Bacon est heureux, du coup il va plus loin: « C'est à partir de la flaque de leur chair qu'ils sont construits, et que j'ai envie de les peindre. »

Autre entretien, c'est en 1971. Un journaliste de *L'Express*, pas gêné, se croit malin: « On dit votre vie très mouvementée, vous passez pour un personnage insaisissable, une sorte de Caravage du XX<sup>e</sup> siècle. Est-ce vrai? »

Réponse géniale de Bacon, imperturbable, aristocratique: « Je ne peux expliquer ma vie. Ma vie est à moi. Si je voulais l'expliquer, je l'écrirais, mais pour écrire ma vie, il faudrait avoir le talent de Proust. »

Le titre de cet entretien: « Est-il méchant? » On croit rêver. Il faudrait étudier la manière dont les artistes sont systématiquement maltraités par la vulgarité journalistique. Ils croient aimer l'art, mais lorsqu'ils ont un artiste sous la main, ils se vengent. Faites-leur remarquer que s'il y a « méchanceté », elle est de leur côté: ils ne vous croiront pas.

À la fin de cet entretien, il cite Marguerite Duras, qu'il a rencontrée la veille, et durant cet échange qu'il ont eu pour *La Quinzaine littéraire*, ils s'exprimaient comme des fantômes pleins d'une force inconnue: « La force doit être entièrement congelée dans le sujet », notait alors Bacon.

L'entretien Duras-Bacon, l'un des sommets de ce livre, possède la beauté presque immobile des gouttes d'eau qui ne tombent pas. C'est l'art de la distance limpide, c'est au bord de l'impalpable. Les voici qui parlent de la solitude, de la lumière, et l'on ne sait plus qui parle des deux. Duras dit: « Goya est surnaturel ». Bacon répond: « Peut-être pas. »

Mais c'est fabuleux. Il a conjugué les formes avec l'air. On dirait que ses peintures sont faites avec la matière de l'air. »

Ça continue, les interlocuteurs changent, leurs noms tournent et s'envolent dans le flux du spectacle, mais Bacon reste le même. On dirait qu'il les attend depuis toujours, accoudé au bar d'un hôtel, un whisky à la main. Les années passent, ses propos sont immuables, son art s'approfondit.

En 1984, il précise : « C'est une poursuite de l'impossible. » On croirait entendre Georges Bataille, son voisin dans l'aventure convulsée, illuminante, de l'expérience intérieure.

S'il apprécie de se raconter un peu, ses récits sont elliptiques, (on en voit les angles, comme dans ses tableaux) : « J'ai été valet de chambre, j'ai fait de la décoration, des croquis pour des tables et des chaises, un peu de tout. »

Il se compare volontiers à une bétonneuse : « Je recueille tout. » Il dit qu'il n'exprime rien ; il essaie juste de « refaire l'image de la réalité dans son cerveau ».

Dans ses entretiens, Bacon procède comme un boxeur : il endort son interlocuteur, répète sa méthode (agir sur la sensibilité / peindre depuis les nerfs / transmettre la sensation directe) ; puis d'un seul coup il cogne, calmement, par exemple en citant Van Gogh : « Qui peut dire la raison de ces petits traits dont il zébrait sa toile et qui transmettent à l'instant l'arbre, la plante, l'herbe – mieux encore, qui les recréent. Aujourd'hui, dans l'art conceptuel, les jeunes arrachent une touffe d'herbe, et la flanquent, telle quelle. L'herbe, il faut la recréer. »

L'herbe est là. Le temps nous est redonné par un grand peintre qui s'amuse. Vous pouvez feuilleter ce livre en tous sens, tout y est vif, rapide, éclairé – c'est un plaisir.

Entretien au Grand Palais pour *L'Art Vivant*, en 1971. À nouveau le malentendu, c'est très drôle : il y a Jean Clair, Maurice Eschapaspe et Peter Malchus, de la Télévision allemande 1<sup>ère</sup> chaîne.

Celui-ci demande à Bacon pourquoi il peint la vie sous les aspects de la destruction.

Il s'en défend : « On naît et on meurt », dit-il.

Le journaliste, vexé, rétorque : « C'est de la mythologie, ça. »

Bacon : « Comment de la mythologie ? C'est la vie. »

Le journaliste insiste, il veut des idées.

Bacon, incisif : « J'espère que vous n'êtes pas en train d'introduire du mysticisme à l'allemande dans ce que je dis, parce que ça, je déteste. »

Et puis, il porte l'estocade : « Allez-vous prétendre que dans mon travail j'ai exagéré ce qui arrive partout dans le monde, ce qui vous arrive à vous, soit ici, soit quand vous faites quelque chose, mangez quelque chose, ou quoique vous fassiez... »

En 1987, c'est reparti. On lui demande pourquoi il utilise la couleur orange.

Bacon : « Cela lutte contre la mort. »

L'innocence ? Il ne répond pas.

L'ivresse de la chute ? « L'ivresse oui, la chute, non. »

Il ajoute, malicieux, fatigué : « Vous pensez à Heidegger ou à des gens comme lui. Mais ils ne m'intéressent pas. »

On lui demande ce qu'il lit : Eschyle, Sophocle. Ses déclarations sont nettes : « J'aime boire. » « Je passe ma vie seul. » « Je me lève de très bonne heure et commence à travailler dès qu'il y a de la lumière. »

Le monde ? La politique ? « Tout ça est une façon anodine de faire de l'argent. »

Revenons aux peintres. Giacometti? « Il avait une merveilleuse clarté d'esprit. Il voyait toujours le côté opposé de toute chose. »

Van Gogh? « Pouvez-vous me dire pourquoi ses coups de brosse brisés ont transmis la réalité de l'image avec plus de puissance et rendu la vie plus claire? »

On a compris: Bacon n'aime pas les approximations de l'angoisse, ni la confusion du désespoir; ce qu'il recherche, ce qu'il aime obtenir, c'est la clarté.

En 1984: « Je ne fais pas d'esquisse, pas de dessin. J'avance. C'est parfois difficile, désespéré. Alors, il arrive que je charge une brosse ou un pinceau de peinture, que je fasse émerger une forme qui vient de je ne sais où. »

J'aime bien qu'il utilise le mot « charger », comme pour une carabine. Le véritable champ de bataille de Francis Bacon, c'est bien sûr sa peinture (on a en tête des images insensées de son atelier, on voit sa guerre); mais sa parole expose un combat limpide, tenace, en faveur de la sensation.

Peut-être l'existence est-elle prouvée par la peinture: on s'imagine vivre, mais les couleurs et les formes vivent mieux que nous, elles vivent même *réellement*, car elles émanent de la poésie. Francis Bacon est un poète. Il en a la solitude indéfectible, l'exigence critique, et l'œil qui traverse le temps. Il est capable d'accentuer son détachement. Et puis, contrairement aux autres peintres, obligés d'être spectaculaires pour atteindre une vérité qui va plus vite qu'eux, Bacon n'a pas besoin de déchirer le voile: il vit déjà de l'autre côté.

Je regarde à nouveau un tableau de Bacon, un de ses autoportraits. Son visage affirme en mouvement le néant qui le traverse. D'où son silence: il est dedans et dehors. L'existence humaine respire toute

seule avec violence. La plupart du temps, elle crie, car le vivant qui parle cherchera toujours ses mots là où ils ne sont pas. Ils croient tous que les mots sont dans la bouche. Francis Bacon, lui, se tait: il sait que ça vient de l'oreille. Chut, maintenant. Écoutez ce que vous dit Francis Bacon.

## II.

*Francis Bacon, dans votre entretien avec David Sylvester, vous dites deux choses très saisissantes. Vous dites : « Comment puis-je prendre un intérêt à mon travail alors que je ne l'aime pas ? » Puis, un peu plus loin, vous dites redouter de travailler face à votre modèle, parce que vous craignez qu'il ne ressente la sorte de blessure que vous êtes en train de lui infliger...*

**Vous savez, ces deux choses, je les ai dites il y a six ans ou plus. J'ai changé depuis, j'ai changé d'idée. C'est vrai que souvent je n'aime pas du tout mes tableaux, mais il y en a que j'aime quand même.**

*Pourtant vous en avez détruit un grand nombre.*

**Oui, beaucoup.**

*Et, d'autre part, cette attitude fondamentale vis-à-vis de votre modèle, cette espèce d'iconoclasme figuratif que vous pratiquez n'a pas changé non plus. Ce qu'on peut alors se demander c'est : comment peut-on travailler, comment peut-on peindre – et particulièrement peindre des êtres vivants – à partir d'un mouvement qui est un mouvement de recul, de refus, de négation, un mouvement, dirait-on, d'hostilité ?*

Il n'y a rien d'hostile, là-dedans. Simplement, je peins les gens que je connais très bien, les amis que j'ai connus pendant des années et dont je connais très bien la structure du visage. J'aime mieux travailler sans qu'ils soient là parce que, quand je fais un portrait, je ne cherche pas à faire une illustration, je cherche à faire quelque chose qui soit complètement hors de l'illustration. Je commence de la même façon qu'un artiste abstrait – bien que je n'aime pas l'abstrait, pas du tout –, c'est-à-dire que je commence à faire des taches, des marques et si, tout d'un coup une tache me semble offrir une suggestion, alors je peux commencer de bâtir sur elle l'apparence du sujet que je voudrais saisir. Je voudrais faire des portraits à partir d'éléments qui ne soient pas du tout illustratifs. C'est pour cela que je ne veux pas que les modèles soient présents. Souvent, ce sont des amis à moi qui ne sont pas du tout intéressés par la peinture et qui croient qu'on se livre à leur égard à une sorte d'hostilité. Vous savez, les gens sont très vaniteux, ils croient qu'on veut les enlaidir. Mais ce que je veux faire, c'est restituer le sujet dans le système nerveux, c'est le rendre aussi fort qu'on le trouve dans la vie.

*Vous voulez dire que tout se passe comme si vous retrouviez la véritable présence d'un être à partir d'accidents ? Un peu comme dans la vie quand, par hasard, une chose arrive, le souvenir d'un trait, d'une expression, qui vous fait saisir la réalité vivante d'un être plus fortement que ne le ferait une représentation purement figurative et conventionnelle de cet être ?*

Oui, mais je voudrais quand même que ce soit un portrait de mon modèle. Mais c'est ce qui est difficile à faire, peut-être même

impossible. Je crois pourtant que je suis arrivé, parfois, à faire vraiment des ressemblances, mais d'une manière tout à fait autre qu'une illustration.

*On a l'impression, lors de l'exécution de vos tableaux, qu'il y a deux temps. Le premier où vous êtes au bord d'une ressemblance proche de la figuration normale. Puis que vous revenez sur cette apparence qui vous semble trop ressemblante et qu'il y a, à ce moment-là, une lutte entre ce que vous avez évoqué...*

Non. C'est la question de donner au personnage l'image de la ressemblance sans son ennui... On voudrait que la chose soit là et pas là, en même temps...

*Il y a une phrase de Valéry, à ce propos, que vous aimez citer : « Donner la sensation sans l'ennui que suscite le fait de la transmettre »... ce que disait aussi Lewis Carroll : « The grin without the cat ».*

Oui, il s'agit là d'une sorte de sténographie. Pensez à l'art paléolithique qu'on trouve dans certaines grottes au nord de l'Espagne. Alors là, on trouve le mouvement, exprimé simplement par certaines lignes. On n'a rien fait de mieux sur le mouvement depuis cela, depuis peut-être des milliers d'années. On n'a pas amélioré. Les Futuristes s'y sont un peu essayés, mais ça n'a pas marché. Duchamp l'a fait de façon intéressante dans son *Nu descendant un escalier*, mais ce n'est pas aussi fort que les peintures paléolithiques.

*Quel est votre rythme de travail, de création? On a dit que vous avez eu de longues périodes au cours desquelles vous n'avez rien produit...*

J'ai eu de longues périodes où je ne pouvais pas travailler, alors je passais mon temps dans les bars ou dans les salles de jeu. Mais c'était simplement que je ne pouvais pas travailler.

*Et, à présent, le travail vous absorbe?*

Oui, quand on est près de la tombe, il faut accélérer le travail. Je suis peut-être ambitieux, mais j'ai toujours envie de faire quelque chose d'extraordinaire.

*J'aimerais revenir sur ce problème du mouvement. Une chose paradoxale, me semble-t-il, dans votre œuvre, c'est que vos figures en mouvement vous ont souvent été inspirées par des photographies, et plus précisément des chronophotographies, Muybridge, par exemple...*

Pas vraiment. Le mouvement est traduit dans la peinture, dans la matière.

*Ce que je veux dire, c'est que les instantanés photographiques de mouvements sont les choses les plus immobiles qui soient, les plus irréelles aussi...*

Oui. Mais, vous savez, je n'emploie les photographies que comme des documents à consulter.

*Mais ces documents vous donnent de la réalité des images qu'en fait nous ne voyons jamais. L'objectif photographique peut saisir d'un visage des mouvements dont, en fait, nous ne sommes jamais conscients parce que trop rapides, trop fuyants...*

Bien sûr, mais c'est la même chose lorsque je vous regarde parler. Je ne sais pas ce que c'est. Je vois une sorte de figure, mais tout le temps ça change: le mouvement de votre bouche, de la tête, un peu; ça change tout le temps. J'ai essayé d'attraper cette chose dans les portraits.

*Mais la photo fige arbitrairement un mouvement et vous, vous partez justement d'instantanés...*

Vous savez, il ne faut pas parler de photographie avec moi. Tout le monde me dit ça. J'emploie la photographie simplement comme un document. Il faut bien partir de quelque part. Mais c'est dans la technique que tout se passe. Vous savez pourquoi l'art, actuellement, est tellement ennuyeux? C'est parce qu'il y a un très grand manque d'imagination dans la technique. Il faut réinventer une technique d'une façon telle qu'on puisse partir à nouveau du système nerveux avec la même force qu'on trouve dans la nature, dans la vie. L'art conceptuel est tellement ennuyeux! C'est un manque d'imagination technique. Je comprends bien qu'il soit plus facile d'arracher

un morceau de terre et le mettre quelque part.' Mais c'est revenir à Millet, ce n'est rien.

*Les artistes conceptuels croient que la peinture, comme activité humaine, est finie...*

Ah, bien sûr. Mais quand on veut user d'un autre médium, il faut une imagination technique qu'ils n'ont pas. Ce n'est pas la peine d'arracher un arbre pour l'abandonner dans une galerie ou n'importe où. Ce n'est pas intéressant. Ce qui est intéressant, c'est de trouver une façon tout à fait nouvelle de refaire l'arbre, de le revoir d'une manière tout à fait nouvelle.

*Est-ce encore possible de peindre un arbre?*

Presque pas. C'est impossible maintenant. Mais il faut réinventer la façon de le faire.

*Quand Vélasquez peignait Innocent X, il avait le sentiment de faire un enregistrement de la réalité sur le vif. Lorsque vous, vous peignez d'après l'image de Vélasquez, qu'est-ce que vous enregistrez exactement?*

Je n'enregistre rien. Parce que cela n'a pas réussi. Quand j'ai commencé cela, j'étais entré dans la couleur. J'étais même très absorbé

---

\*. Allusion probable à Walter de Maria qui emplît de terre le sol d'une galerie de Munich.

par cette peinture et sa couleur rouge. J'étais aussi intéressé par la couleur de la bouche ouverte, par les dents, la salive et je pensais vraiment faire un Monet avec la bouche.

*C'était donc un problème essentiellement plastique?*

Totalement plastique, pas du tout expressionniste. Mais je sais que c'est un sujet que j'ai abandonné parce que cela n'a pas marché.

*Pourtant, dans cette rétrospective du Grand Palais, on trouve une seconde version, faite tout récemment, du Pape en rouge?*

Oui, parce qu'on voulait un de ces papes. Et celui-ci, qui était peut-être le meilleur, son propriétaire ne voulait pas le prêter. Alors, j'en ai fait un autre.

*C'est-à-dire que bien que vous ayez considéré cette entreprise comme un échec, c'était un échec qui méritait néanmoins une réplique?*

Oui... je l'ai fait pour obliger les organisateurs de l'exposition.

*Une autre question, complémentaire de la précédente: lorsque Vélasquez, ou Rembrandt – pour qui vous avez une grande admiration – peignaient des portraits, ils se référaient implicitement à une certaine conception religieuse ou métaphysique de l'homme.*

---

\*. Numéro 107 du catalogue de l'exposition: *Étude du pape en rouge*, 1962; deuxième version, 1971.



On ne sait pas. Surtout avec Rembrandt, on ne sait pas. [...] À la fin de sa vie, les portraits de Rembrandt sont faits d'une manière très curieuse. Ils ne sont pas du tout illustratifs. On se demande comment il a bien pu faire ce nez, et la bouche, et même les orbites. C'est une chose extraordinaire. C'est pareil avec Vélasquez, mais beaucoup plus subtil. Apparemment, cela n'a pas l'air déformé, mais si on analyse vraiment ses portraits, ils sont d'une déformation extraordinaire. Même si Philippe IV était difforme dans la réalité, il n'est pas possible qu'il était aussi déformé que Vélasquez l'a laissé dans ses tableaux.

*Chez vous aussi, on a l'impression d'une touche qui s'improvise chaque seconde et qui compose...*

Oui, parce que je travaille avec mon système nerveux et ça, je ne peux pas l'expliquer. C'est pour ça qu'il est impossible de parler de peinture. On peut simplement parler autour de la peinture.

*Vous parlez souvent de «système nerveux». Qu'entendez-vous par là?*

Excusez-moi, je fais la peinture pour moi-même. Je n'ai pas d'idée *a priori*. Je ne pense pas aux autres parce que je ne peux pas et parce que je n'ai pas idée des autres. Chaque système nerveux est différent. Je fais seulement de la peinture pour espérer m'exciter.

*Vous connaissez sans doute ces portraits de Rembrandt où il s'est peint en train de grimacer dans un miroir?*

Oui, je n'aime pas beaucoup ça. Je n'aime pas les grimaces.

*On a l'impression que Rembrandt s'est surpris lui-même et qu'il a voulu ressaisir cet instant où il ne s'est pas reconnu.*

Il a fait un autoportrait, c'est vrai, quand il était très jeune, qui est fort beau. Mais je n'aime pas tellement le Rembrandt de cette époque ; je l'aime beaucoup mieux à la fin de sa vie.

*Vous parliez tout à l'heure de Duchamp et des Futuristes. Dans vos portraits, on trouve parfois des superpositions de visages, ou l'ombre portée d'un visage, comme plusieurs aspects confondus. Ont-ils eu, en cela, une influence sur vous?*

C'est très difficile à dire parce que j'ai tout regardé. Mais il ne s'agit pas pour moi d'illustrer le mouvement, mais de l'incarner dans la matière : c'est le mouvement de la matière même qui donne le mouvement du sujet. C'est pour cela que la peinture à l'huile est très importante pour moi. Tout le monde dit que c'est fini, mais pour moi, ça commence. L'huile est une chose tellement subtile qu'on ne peut pas vraiment comprendre. Voilà aussi : que veut-on dire quand on parle d'apparence ? Prenez les esquisses à l'huile de Seurat : elles sont faites très librement mais, si on les analyse, on ne peut pas comprendre comment elles sont, en même temps, tellement réalistes. C'est le mystère de la peinture.

*L'exécution d'un tableau vous demande beaucoup de temps?*

Si ça marche, c'est très vite. Si ça ne marche pas, je recommence sur une autre toile, à zéro. Je ne retravaille pas une toile. J'aime les choses classiques mais en même temps spontanées.

*Vous faites une différence entre esquisse et œuvre achevée ?*

Non, je ne fais pas d'esquisse. Je n'ai jamais non plus dessiné. Je peins directement le tableau avec de très grands pinceaux chargés de peinture parce qu'on ne sait jamais exactement ce qui va arriver avec eux : il y a toutes sortes d'accidents, la peinture s'accroche sur la toile, etc.

*Vous n'avez jamais pensé à utiliser des media plus rapides, comme l'acrylique ?*

Non. J'ai pensé faire de la sculpture, mais je ne sais pas si je vais le faire ou non. J'ai toutes sortes d'idées pour la sculpture.

*Aurez-vous avec elle cette rapidité, cette spontanéité ?*

Non. Mais je vois la sculpture tout à fait d'une autre façon.

*Pas du tout la façon de Daumier, pas du tout le modelage ?*

Non, pas du tout. Je la vois tout à fait autrement. Je la vois mais je n'arrive pas à l'expliquer.

*Vous avez bien connu Giacometti, je crois ?*

Seulement un court moment, malheureusement, car je ne l'ai approché que deux ans environ avant sa mort. Je le regrette énormément. C'était l'une des personnes les plus étonnantes que j'ai rencontrées ; il avait une merveilleuse clarté d'esprit. Il voyait toujours le côté opposé de toute chose. Au moment même où il énonçait quelque chose de très précis, il en voyait aussitôt l'aspect contraire. C'était l'être humain pour moi le plus merveilleux, Giacometti. L'un des hommes les plus remarquables que j'ai vus.

*Il avait l'habitude, lui aussi, de détruire beaucoup de son travail...*

C'était un artiste étonnant pour moi, et le plus grand dessinateur du XX<sup>e</sup> siècle.

*Dessinateur ?*

J'aime un grand nombre de ses sculptures, bien sûr, mais comme dessinateur, il est le plus grand.

*Vous avez dit, Francis Bacon, que vous aimiez la vie. Pourquoi la peindre sous les aspects de la destruction ?*

La vie, après tout, de la naissance à la mort, est une longue destruction. Je ne la saisis pas d'une manière plus destructive qu'elle est. Je ne pense pas la montrer en quoi que ce soit d'une manière destructive. On naît et on meurt, et l'on meurt bien tôt après être né.

*C'est de la mythologie, ça.*

Comment de la mythologie? C'est la vie. On est toujours conscient, après tout, qu'elle n'est qu'un moment qui passe entre sa naissance et sa mort.

*Pourquoi dites-vous renaissance?*

Je n'ai pas dit renaissance.

*Vous avez dit tout à l'heure que vous étiez né de nouveau.*

Je n'ai jamais rien dit de tel. Je ne songerais jamais à dire une chose si horrible. Assurément jamais. J'espère que vous n'êtes pas en train d'introduire du mysticisme à l'allemande dans ce que je dis, parce que ça, je déteste. J'aime la nature, mais la nature n'a rien à voir avec ça. Elle n'a rien à voir avec l'éternel retour, rien à faire avec. Je ne rends pas la vie plus extraordinaire qu'elle est. Regardez simplement à quoi elle ressemble. Pensez simplement à elle, un instant. Allez-vous prétendre que dans mon travail j'ai exagéré ce qui arrive partout dans le monde, ce qui vous arrive à vous, soit ici, soit quand vous faites quelque chose, mangez quelque chose, ou quoi que vous fassiez... Voilà tout.

*C'est une sorte d'obsession pour vous, n'est-ce pas?*

La vie est une obsession. C'est pourquoi je l'aime.

*Vous avez dit que vous sentiez le besoin d'accélérer votre travail.  
Avez-vous un pressentiment de la mort?*

Tout le monde l'a..., chacun a conscience de la mort. Après tout, c'est comme l'ombre qui vous suit dans le soleil. Je ne veux pas dire qu'on fait l'effort conscient de se la représenter, mais simplement qu'elle est là. D'ailleurs, vous savez combien la vie peut être violente en elle-même. Et je n'ai pu ni essayé de la rendre plus violente qu'elle est. On ne peut pas.

*Vous pensez donc que vous avez atteint la vie dans ses limites extrêmes?*

Non, pas un instant je ne dirais cela. J'essaie de rendre mes tableaux aussi réalistes que possible, c'est tout ce que je peux faire. J'essaie de trouver une technique grâce à laquelle je pourrais rendre la vie dans toute sa force. Mais, somme toute, l'art est chose fabriquée. L'art est quelque chose de totalement artificiel et si vous tentez d'enregistrer quelque chose dans la vie qui, en art, deviendra une chose totalement différente, il vous faut, techniquement, ré-inventer. Il vous faut ré-inventer la technique par laquelle ce sera transmis, à travers le système nerveux. Cela arrive au fond pour chaque génération. Van Gogh a dû réinventer une façon de faire les paysages. Et personne avant lui n'avait jamais fait un paysage exactement comme il l'a fait. Pouvez-vous me dire pourquoi ses coups de brosse brisés ont transmis la réalité de l'image avec plus de puissance, plus de puissance pour vous, et rendu la vie plus claire? Alors que, en fait, tout cela est complètement irréel, illusoire... j'entends d'un point de vue littéral? Et cependant cela vous ramène droit au cœur de la vie.

*Entre la naissance et la mort, où placez-vous la réalité de l'amour?*

Qu'est-ce que la réalité de l'amour ? On a des moments d'amour, mais cela dépend de ce qu'on entend par amour. C'est devenu un mot très commun de nos jours. N'importe quel hippy parle d'amour mais pour moi, ça me semble ridicule car l'amour est une chose très spécifique. Je veux dire qu'il y a l'amour sexuel et puis il y a l'amour de toutes sortes de choses, et puis l'amour de la vie, dans toute son horreur.

*Mais pour vous, puisque c'est si spécifique ?*

Pour moi, c'est soit l'obsession de... C'est l'obsession de quelque chose. Ce peut être l'obsession d'une personne. Ce peut être l'obsession de certaines choses. Ce peut être l'obsession des grandes images du passé. Ce peut être l'obsession... je pense que l'amour est une obsession...

*Pourquoi alors toujours l'achever, le finir ?*

Que voulez-vous dire ? Je ne comprends pas.

*Quand il vous faut le terminer.*

Vous ne l'achevez pas ; il en vient à s'achever. Et les seules choses qui, peut-être, ne se terminent pas sont l'amour pour quelques œuvres d'art, parce qu'elles continuent. La vie, après tout, est très mince, excepté pour ce que l'homme en fait. Peu de choses demeurent à travers le tamis du temps, et si peu nous est laissé. L'une des choses intéressantes est qu'aucun artiste ne saura jamais si son art est bon ou non, parce qu'il sera mort avant que le temps ait décidé.

*Vous essayez d'être immortel quand vous peignez ?*

Non, pas du tout. J'essaie de me donner de l'excitation et aussi de faire une œuvre aussi résistante que possible parce que j'aime les choses puissantes et résistantes. Je n'aime pas l'art qui est très fragile. Même Cocteau, un jour, a dit quelque chose de beau ; il a dit : « Chaque jour, j'observe la mort à l'œuvre dans le miroir. » C'est l'une des rares belles choses qu'il ait jamais dites.

*Croyez-vous à la liberté personnelle ou individuelle ?*

Je crois à la liberté, mais seulement à la liberté en prison, si vous saisissez ce que je veux dire. Je ne crois pas en une liberté réelle parce que cela ne mène qu'à l'absurde. Je crois à la liberté emprisonnée, qu'elle soit comme une discipline de... là où la liberté est une discipline pour la raison. C'est le seul genre de liberté en lequel je crois. À quoi la liberté vous mène-t-elle ? À quelques layabouts. Savez-vous ce qu'est un layabout en anglais ? C'est quelqu'un qui ne fait rien du tout, qui passe le temps. Les hippies, par exemple, essaient désespérément d'avoir une vraie liberté, mais que font-ils ? Rien. Ils accroissent la race, c'est vrai, ce dont personne ne veut, et c'est à peu près tout. Leur seule création est de faire plus d'enfants. Autrement, ils se contentent de traîner.

*Vous êtes durs pour eux.*

Je ne suis pas dur, je pense qu'ils sont très ennuyeux.

*À la Renaissance, le peintre ne pouvait réaliser son œuvre qu'en accord avec certaines données: la taille du tableau, les spécifications du client qui voulait que sa femme fût représenté sous les traits de la Vierge... Réalisait-il sa liberté?*

Bien sûr. Après tout, l'un des plus grands arts qui aient peut-être jamais été produits a été la sculpture égyptienne primitive. Et elle fut faite selon certaines lois, réalisée par des artisans qui travaillaient selon certaines règles. Et néanmoins, il est probable que ces ouvriers permettaient à leur propre liberté d'instinct de jouer à l'intérieur même des lois qu'ils étaient supposés suivre.

*Cela ne rend pas compte d'une liberté totale?*

Mais qu'est-ce que vous voulez dire par liberté personnelle? Vous pouvez aller ch... dans la rue si vous voulez, mais ce n'est pas spécialement de la liberté, à moins que vous n'appeliez liberté le fait d'aller ch... dans la rue. C'est une liberté d'un certain genre peut-être mais dès que tout le monde en usera, ce ne sera plus une liberté particulière. Ce sera juste un événement quotidien et ordinaire, que n'importe quel promeneur pourra réaliser.

*Pourquoi, pensez-vous, les gens ne le font-ils pas?*

Parce qu'on se fait encore une certaine idée de ce qu'est une rue et que les gens sont élevés d'une certaine façon. Et puis, en général, on ne se trouve pas très attirant dans cette position. Quelques-uns peut-être, mais pas la plupart.

*Justement, vous avez peint un homme dans cette position...\**

Oui, mais c'est très joli.

*Pourquoi?*

Parce que j'aime la porcelaine, et le corps.

*Et l'acte même?*

L'acte même? On le connaît tellement bien. Ça devient ennuyeux.

*À propos de situations particulières, deux fois vous avez peint un homme avec une seringue dans le bras...*

Il s'agissait simplement de clouer la réalité. J'ai plongé la seringue dans le bras. Je ne pouvais pas plonger un clou; par conséquent, j'ai plongé une seringue et celle-ci a riveté la figure au lit en la rendant, m'a-t-il semblé, plus réelle. Il n'y a pas d'autre raison. Ce n'était pas qu'ils prenaient des drogues mais simplement cela: une réalité clouée.

---

\*. Volet droit du triptyque *Trois Personnages dans une chambre*, 1964 (Musée national d'Art Moderne, centre George-Pompidou).

*Je le pense, oui. Si on regarde les derniers autoportraits, alors on peut voir...*

Oui, on peut voir à quel point la mort le dégoûtait.

## Note bibliographique

Outre ses fameux entretiens avec David Sylvester (*L'art de l'impossible*, Skira, 1976, coll. « Les sentiers de la création », préface de Michel Leiris ; éd. augmentée de quatre entretiens, Skira, 1996), des propos de Francis Bacon ont été rapportés sous forme de livres d'entretiens : par Michel Archimbaud (Jean-Claude Lattès, 1992 ; rééd. Gallimard, coll. « Folio », 1996, préface de Milan Kundera) et Franck Maubert (*L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, Mille et une nuits, 2009).

Notre édition est une sélection d'entretiens donnés pour la presse (ses entretiens radiophoniques ou télévisuels restent encore à retranscrire) – voici ceux non retenus par nos soins : avec Michael Pergolani (*Playmen* n° 10, octobre 1970) ; avec Franco de Giorgi (*Gente*, 5 septembre 1974) ; avec Ernesto Gonzalez Bermejo (« El optimismo es una forma de imbecilidad », *Cuadernos para el dialogo*, 8 avril 1978) ; avec Miriam Gross (« Bringing Home the Bacon », *The Observer*, 30 novembre 1980) ; avec Joshua Gilder (« I think about death every day », *Saturday Review*, septembre 1981 et *Flash Art* n° 112, mai 1983) ; avec Peter Lennon (« A Brush with Ebullient Despair », *The Times*, 15 septembre 1983) ; avec France Huser (« Falstaff 1984 », *Le Nouvel Observateur*, 3 février 1984) ; avec Philippe Dagen (« Je suis un peintre réaliste », *Le Monde*, 24 septembre 1987) ; avec Michel Nuridsany (« Face-à-face avec la solitude », *Le Figaro*, 29 septembre 1987).