

Une surprise¹

Lorsque le 3 mai au matin j'ai reçu cet appel téléphonique qui me proposait d'en être, du collègue de la passe — à propos, doit-on mettre à « collègue » une majuscule² ? — eh bien ça m'a surpris. Cette surprise j'aurai eu plus d'un mois pour m'en défaire un peu, pour la reprendre, en y revenant, en la surprenant, à l'image d'un pli et puis d'un repli. Ça a fait naître un tas de questions, plus absurdes bien sûr les unes que les autres. Il s'agissait de me défaire d'une certaine sidération imaginaire, pousse au silence, disons de me défaire un peu de mon étonnement, et puis d'attraper l'effet de la surprise, quelques mots qui pourraient en tomber, et conclure par la question : quel réel y est donc noué ?

Donc « surpris », je l'ai été. Et surpris c'est autre chose qu' « étonné ». Étonné c'est un peu passif, ça vous tombe dessus, ça vous assomme éventuellement, ça peut vous laisser sur le carreau. Et ça peut aussi bien être un pot de fleur qui tombe d'une fenêtre : il n'est pas sûr que ça vous soit adressé. Surpris, c'est autre chose, parce que ça assaille, ça m'assaille, soudainement, et ça m'assaille là où je suis, et donc vraisemblablement, ça m'est adressé. C'est-à-dire que ça me prend là où je suis. Et si ça me prend, ça me tient, et il va me falloir, à la guerre comme à la guerre, m'en dépêtrer. Dépêtrer, c'est-à-dire que ça fasse du Collège, mais pas trop de collage avec des attributs de l'être. *Être* membre du collège, qu'est-ce que ça induit cette formulation qui pousse à penser en être ? Lacan conjugait bien le verbe penser être, pour lui c'était la même chose que le verbe « s'empêtrer » : je pense être, tu penses être, il s'empêtre, nous pense étron, vous pensez très, ils s'empêtrent³. L'effet de l'empêtement produisait cette impression de me retrouver, comme disait un patient, « empêtré au cœur même de l'incompétence ! »

Une surprise se dissout-elle dans la question ? Ou dans une déjà réponse ? Ouvre-t-elle à une question ? À une question bouleversante ? Tellement bouleversante que d'être prévenu n'y change pas grand chose ? La surprise est là, devant un bébé par exemple qui vient de naître. Et d'avoir attendu quelques mois

¹ Intervention faite le 19 juin 2004 à Marseille dans le cadre des « Questions du Collège de la passe » de l'École de psychanalyse Sigmund Freud et La Lettre lacanienne, une école de la psychanalyse. Le caractère oral en a été maintenu.

² Les plaquettes de présentation des associations varient là-dessus : on écrit Collège avec un grand C pour l'EPSF, et un grand C plus hésitant, ou à bascule, une fois oui une fois non pour la Lettre Lacanienne.

³ J. Lacan, Séminaire IX, *L'Identification*, inédit, leçon du 22 novembre 1961

n'y change rien. Le bout de réel, aucune prévention n'en épuise bien sûr la teneur. Comme on dit : « j'en reviens pas ! » Il arrive parfois qu'un père reste figé dans cette surprise, et qu'il en porte pour un temps une perplexité à chercher de ce réel une articulation. Au bout du compte, est-ce la surprise inépuisable d'avoir à mourir, le signe du réel, et comment l'attraper ailleurs que sur le visage des morts où elle semble parfois rester inscrite ? Et l'heureuse surprise, est-elle seulement comme l'envers de celle-ci, l'envers de la mauvaise rencontre ?

Quel cadeau y a-t-il dans la surprise ? Est-elle comme un sac et quel objet faudrait-il enlever qui viendrait en obturer l'orifice ? La promesse après-coup que porte un objet, est-ce ce qui fait la surprise ? Et l'exclamation : « ça alors ! Pour une surprise c'est une surprise ! » ne voile-t-elle pas parfois une reconnaissance qui a du mal à se dire ? A contrario, une patiente que l'après-coup d'un cancer avait amenée en analyse, disait de ce cancer qu'il « ne l'avait pas surprise » lorsqu'elle l'avait découvert en même temps que son médecin, sur la radiographie qu'il examinait devant elle.

Un effet de surprise, noué avec un réel... Pour l'évoquer avec vous, je vais me référer à un livre que je lisais au moment où cette proposition me fut faite de travailler à la passe dans un collectif, un livre où j'ai trouvé très vite des échos aux questions qui commençaient à me venir. Il s'agit des entretiens du peintre Francis Bacon avec le critique anglais David Sylvester⁴. Il y est question là aussi de surprise et de réel. Et cette lecture a noué pour moi les deux questions : celle de la peinture de Bacon et celle de la passe.

Bacon utilise les accidents de peinture pour atteindre au réel de l'objet à représenter, et la surprise est le signe qu'il en a atteint un bout. Une sorte d'instrument de travail, d'indicateur. Un commentateur de sa peinture l'a décrit comme « prenant la réalité par surprise », et il semble que ce qu'il décrit comme « réalité » soit assez proche de quelques attributs du réel lacanien : ça ne se laisse pas attraper comme ça, c'est le plus souvent même impossible, et ça revient toujours devant le regard (ça revient toujours à la même place).

Bacon essaie d'attraper, avec des dispositifs, qui sont autant de cadres, des trucs de coups de pinceau ou de coups d'éponge, des images qu'il a vues défiler devant lui, et qui lui sont insaisissables. Il les redécouvre en les peignant, avec surprise, ou tout aussi bien par surprise. Sa grande difficulté, dit-il, est de s'arrêter au bon moment, pour ne pas perdre — et cette fois-ci irrémédiablement — ce qu'il vient de retrouver et qui n'est pourtant pas encore exactement l'image qu'il a vue devant lui.

⁴ David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Thames and Hudson, London, 1980. Les fragments de traduction repris dans cet article sont de J.-P. Thozet.

Il voit défiler devant lui « comme des diapositives » des images, qui rendent compte de la manière la plus serrée possible, de la réalité des choses qu'il veut peindre. Et ce sont ces images qu'il va tenter de peindre sur la toile.

Donc d'abord une réalité à peindre, puis des images devant son regard et enfin une tentative, qui semble sans fin, de rendre, c'est le mot qu'il utilise, de rendre ces images par le biais de la peinture à l'huile. Rendre ces images-là par la peinture lui permettra de les faire ressemblantes à l'objet d'origine.

J'ajoute que le temps de peindre se pratique à l'aide de photographies, prises par d'autres, et qui servent d'aide-mémoire ou de « dictionnaire » des traits des sujets portraitureés.

Il me semble que cette division du temps de peindre en deux (?) temps logiques présente une analogie avec le processus de la passe, décrit en deux temps : du passant aux passeurs, puis des passeurs au cartel de la passe. Le temps 2 est-il une élaboration-reprise du temps 1 ? Et ma question, un peu naïve sans doute, parce qu'ambitieuse, est celle-ci : ne s'agit-il que d'une analogie ? Ou bien peut-on inférer une communauté de structure entre les deux pratiques, qui permettrait de faire de l'une à l'autre des renvois de questions qui pourraient aider à articuler un peu les effets du travail, voire son dispositif ?

Bacon développe dans ses entretiens avec David Sylvester un certain nombre de points tout à fait intéressants et certains signifiants y sont très insistants.

1/ D'abord quant aux sujets de son travail, à sa matière : un pape, des crucifixions, les corps et les visages de personnages de son entourage, (dont entre autres un petit fils de Freud, Lucian), et aussi des bouches ouvertes, des cris. « Je voulais peindre le cri davantage que l'horreur » ... Bacon ajoute à plusieurs reprises qu'il voudrait « peindre l'intérieur de la bouche comme un tableau de Monet ». Il raconte un souvenir d'adolescence où il expliquait à un groupe de gens combien il appréciait Monet. On l'a un peu rembarré en lui disant que c'était de la guimauve, en anglais on dit « c'est de la glace » : *it is ice-cream*. Et Bacon hésite à dire si ce qu'il peint si souvent, ces personnages méconnaissables, bouche ouverte, si c'est une bouche qu'il peint, le dedans d'une bouche, ou bien ce qui en sort, c'est-à-dire un cri. En anglais, le cri, c'est *scream*, et je crie c'est *I scream* ! En d'autres termes ne voudrait-il pas métaphoriser un « Monet c'est de la guimauve, c'est de l'ice-cream » en un « ma bouche, là où je crie, *I scream*, je voudrais que ce soit peint comme un Monet » ? Une peinture-parole donc⁵.

2/ Bacon, dans sa construction de l'image, s'aide d'images déjà faites par d'autres, sous la forme de photographies de personnes ou de reproductions de tableaux appartenant à l'histoire de l'art. Le statut de ces photographies est assez

⁵ *I scream* se prononce exactement comme *Ice-cream*.

compliqué. D'abord leur usage permet d'être seul avec la mémoire de la personne portraiturée et leur utilisation est celle d'un « aide-mémoire ou d'un dictionnaire ». « Ce que je veux c'est tordre la chose loin au-delà de l'apparence, et, dans la distorsion, la ramener à une apparence que je puisse enregistrer. Il importe que le modèle n'y soit pas, car je ne veux pas pratiquer devant eux cette blessure que je leur fais subir dans mon travail ». Une blessure *in effigie* pour dire comme Freud, une blessure infligée à l'image, qui est dans la structure même du portrait peint depuis toujours : les anecdotes ne manquent pas dans l'histoire de l'art de gens qui ne se reconnaissent pas dans leur portrait, et essaient d'amener ou de contraindre le peintre à améliorer sa complaisance à l'égard du modèle.

Mais cette justification de l'utilisation de la photographie ne semble pas être la seule : Bacon fait aussi une grande violence aux photographies qui sont distordues, déchirées, essorées, qui traînent sur le sol de son atelier, et sont utilisées en morceaux. Les images photographiques que d'autres ont prises sont réduites en miettes, et les pliures ou déchirures peuvent intervenir comme éléments du tableau.

« Je ne dis rien. J'essaie seulement de fabriquer des images aussi exactement que je peux, comme elles sortent de mon système nerveux. Je ne sais même pas ce que veulent dire la moitié d'entre elles. » Comme Giacometti il essaie de copier ce qu'il voit. À ceci près que ce qu'il voit ce sont des images qui lui « tombent devant les yeux comme des diapositives », comme si on les lui présentait, et que c'est du succès de la peinture de ces images que dépend la ressemblance avec la réalité. Bacon intercale un élément entre ce qu'il appelle la réalité, et sa peinture : ce sont ces images qui lui viennent. Sont-elles des traductions, des interprétations de la réalité, qu'il convient de « peindre le plus exactement possible », c'est-à-dire sans y mettre aucune autre interprétation, pour pouvoir atteindre à une représentation ? Il s'agit de tracer un jeu de différences non illustratives, faites « en marchant sur le bord du précipice ».

Peut-on là-dessus faire l'analogie avec le travail — je ne sais pas si ce mot de travail est le bon, il manque de précision — que produit le cartel de la passe à partir de ce qui a été déjà élaboré par d'autres, par les passeurs ?

3/ Pour ce qui est de l'effet de sa peinture, Bacon privilégie quelques signifiants, qui désignent la manière dont il souhaite que ses images s'adressent au spectateur ou plus précisément au « système nerveux » du spectateur : ce sont par exemple l'immédiateté, la vitalité, la violence, le direct, la littéralité, la plupart de ces termes se rangent pour lui dans le refus de ce qu'il appelle l'illustration. Ce qu'il appelle l'illustration, pour s'en démarquer, c'est le discours par excellence, celui d'une histoire qui s'élabore entre les différentes figures d'un tableau. Et « cette histoire, dit Bacon, parle plus fort que la peinture, parce que nous sommes encore en des temps très primitifs, incapables encore d'annuler ce racontage qui s'établit entre une image et une autre. Et cela devient une

narration. Et quand l'histoire commence, l'ennui vous saisit. » Le dispositif de la passe, est-ce qu'il n'est pas là pour éviter que se racontent une ou des histoires, pour éviter les effets de miroir illustratifs ? Il s'agit pour peindre, de couper l'histoire qui se raconte entre l'un et l'autre. Un moyen de le faire est de ne peindre que des personnages solitaires, ou alors de les isoler l'un de l'autre, chacun dans un cadre, ou dans une partie d'un polyptique. « Une forme illustrative vous parle immédiatement à travers votre intelligence, là où une forme non illustrative agit d'abord sur la sensation, et puis doucement revient s'écouler sur le fait. » Il est nécessaire de désamorcer le circuit imaginaire de la compréhension, gardez-vous de comprendre, pourrait-il poser.

La littéralité est une autre version de l'illustration : « Je peux assez facilement m'asseoir et faire ce qu'on appelle un portrait littéral de vous. Ce que je passe mon temps à bouleverser (à quoi je porte un désordre : rupture-*disrupt*) c'est cette littéralité, parce que je la trouve inintéressante ». Littéralité est opposé dans le texte à *overtones* : suggestions.

L'immédiateté que réclame Bacon comme effet de sa peinture est une volonté d'absence de médiatisation, d'interprétation. L'image doit s'adresser directement au spectateur, sans coupure. Celle-ci a été faite avant : lorsque Bacon a décidé qu'il ne peindrait pas sur le motif, pour prendre un terme classique de Cézanne, mais à partir d'images déjà faites.

4/ Reste à parler de la ressemblance.

À propos d'un portrait de visage un peu ramassé : l'image qu'en fait Bacon est plutôt filiforme : « d'être allongée et mince, cette tête en fait n'a rien à voir avec l'apparence de la tête de Michel, et pourtant ça lui ressemble davantage [...] »

La ressemblance va avec l'artificialité. Le thème est récurrent : « Je voudrais rendre mes images de plus en plus artificielles, de plus en plus déformées. Il faut élever le sujet peint comme un fragment découpé, et l'élever au rang de tableau complet — il faut introduire une coupure — de telle sorte que ça ait l'air si artificiel et en même temps tellement plus réel que si c'était simplement une peinture qui représenterait la mer se fracassant sur les rochers. »

« Je voulais que ce soit un paysage qui n'ait pas l'air d'être un paysage. Il fallait sortir le naturalisme de la toile, par exemple à grands aplats de bleu de prusse. »

« Fabriqué de manière totalement illogique et que ce soit pourtant totalement réel et que l'on puisse y reconnaître la personne, que l'apparence y soit en dehors de toute autre forme ».

La surprise est là : plus c'est artificiel, plus ça a de chances d'être ressemblant (*like*, qui signifie d'ailleurs aussi aimer).

Make it like, faire ressemblant n'est possible que d'une manière très oblique. En somme pour attraper quelque chose du réel, ça nécessite toute une machinerie, toute une invention, toute une civilisation, et aussi toute une critique. Et on appelle ça la ressemblance. La ressemblance : ça dit que c'est noué au réel.

Le rapport du corps à la boucherie, à la viande, et à l'horreur, bien sûr c'est un thème que nous avons souvent à envisager, ou même à dévisager dans le discours analysant. Qu'est-ce que la ressemblance ? Qu'en reste-t-il une fois le corps mis à mal, et même mis à mal symboliquement ? Par les rayons X par exemple, par la technologie médicale, qui ne se contente pas bien sûr de soigner, mais qui aussi s'attaque au corps.

Il est enfin question directement du réel dans son travail : « lorsque ça marche, ça signifie que les dieux sont de votre côté », les dieux du polythéisme, qui sont du réel, comme le pose Lacan, sont convoqués dans l'affaire.

« Il s'agit de mettre au point un piège [*trap* du trappeur] avec lequel on pourrait saisir le fait [*fact*] à son point le plus vivant [*living*]. C'est un projet sans espoir et impossible ». L'impossible : un autre nom du réel lacanien. Les dieux et l'impossible. A contrario, ce qu'il nomme l'illustration, est-ce une peinture ou une image qui ne serait nouée à aucun réel ?

L'importance de l'artificialité : l'invention freudienne, qui comporte au moins la libre association et la mise hors regard sur le divan est d'une grande artificialité. Ses effets se disent en termes d'effets de vérité, qui étaient inouïs jusque là. Il me semble qu'on peut poser l'hypothèse que la ressemblance au sens baconien, avec l'artificialité de son dispositif, est l'équivalent pictural d'un effet de vérité.

La passe se cherche-t-elle de cette façon ? À inventer un tel dispositif ? À la quête de tels effets ? Sa machinerie comporte au moins cette artificialité-là : qu'il y a une coupure dans l'adresse. Laquelle est divisée : d'abord aux passeurs, et puis des passeurs au cartel.

Le travail du peintre est-il de montrer ce qui reste du sujet [*subject*] du tableau, une fois épuré au maximum de sa gangue de discours. Le discours pictural étant l'illustratif, ou le narratif ? « La violence d'une peinture, c'est une tentative de refaire la violence de la réalité elle-même ».

Enfin, je voudrais pour revenir à une surprise, citer ce petit apologue que l'on prête à Littré : il lutinait un jour sa servante, sa femme entre dans la pièce, les voit, et s'écrie : « Monsieur, je suis surprise », « Non, Madame, lui répond-il, vous êtes étonnée, c'est nous qui sommes surpris !