
Corps textuel, corps pictural chez Francis Bacon

Beyond Words: Decoding Tsitsi Dangarembga's Trilogy

Sabeur SACRAFI
Université de Sfax, Tunisie
sacrafi_sabeur@yahoo.fr

Reçu: 19/09/2024, **Accepté:** 09/10/2024, **Publié:** 20/10/ 2024

Résumé :

Chez le peintre Francis Bacon, le corps est un point d'intersection de plusieurs disciplines et de différentes pensées. Il est par excellence un espace intermédiaire où vient s'exprimer l'idée capitale de l'art baconien : celle de la violence. Théories littéraires et pictural, histoires mythologiques et doctrines philosophiques s'invitent ainsi dans ses tableaux et contribuent à mettre en scène cette brutalité infligée au corps humain.

Mots-clés Francis Bacon, corps, violence, philosophie, mythologie.

Abstract

According the painter Francis Bacon, the human body is a common point of intersection of several disciplines and different thoughts. It is mainly an intermediate space where the basic idea of Baconian art is expressed : that of violence. Literary and pictorial theories, mythological stories and philosophical doctrines are thus invited into his paintings and contribute to emphasis this brutality inflicted of the human body.

Keywords : Francis Bacon, body, violence, philosophy, mythology.

Pour citer cet article :

SACRAFI, Sabeur, (2024), Corps textuel, corps pictural chez Francis Bacon , Numéro2 -Spécial-Octobre 2024, *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels* [En ligne], 2(2), 317-332.Disponible sur le lien :

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>

Pour citer le numéro :

Ait TAHAR, Abdenour et AMARI, Elarabi, (2024), Numéro-Varia -Spécial, *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels* [En ligne], 2(2), 496p.

Disponible sur le lien : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>

Introduction

Francis Bacon est par excellence le peintre du corps humain. Il a fait de la figure humaine sa préoccupation première et sa grande obsession. Loin d'être un simple sujet parmi tant d'autres, la chair est celle sur quoi vient s'exprimer toute représentation du réel chez lui. Elle est pour ainsi dire la clé de voûte de toute l'esthétique baconienne.

Ce qui caractérise la représentation baconienne du corps, outre la violence qu'elle fait ressurgir, c'est son aspect intermédial et interdisciplinaire. Les différentes significations du corps sont à rechercher dans le dialogue qu'entretient la peinture avec les autres disciplines, et non uniquement à l'intérieur du tableau.

Cet article sera pour nous l'occasion de réfléchir sur l'aspect intermédial de la représentation picturale du corps chez Francis Bacon. Nous étudierons, dans un premier temps, les ressources littéraires de cette représentation. Et nous analyserons ensuite la présence de la pensée philosophique dans la représentation du corps chez cet artiste, exceptionnel à tous les égards.

Corps, violence, mythologie

Si, dans ses débuts, Bacon réfutait tout lien de sa peinture avec la littérature, c'est que telle fut la mode de l'époque. Entre les années 60 et les années 70, la peinture à arrière-plan narratif était mal vue. Faire un tableau à partir d'une œuvre littéraire serait considéré comme une transgression et un manque d'originalité. Les peintres élus par des hommes de lettres n'étaient assurément pas les mieux appréciés. Une sorte d'interdit empêchait tout rapprochement entre peinture et littérature. Didier Ottinger, le commissaire de l'exposition « Bacon en toute lettres » qui a eu lieu **du 11 septembre 2019 au 20 janvier 2020 au centre Pompidou** déclare à ce sujet : « Dans les années 1960-1970, être un peintre figuratif était une tare, se revendiquer de la littérature aurait été carrément se discréditer¹ ». Mais, la donne va changer à partir de 1982, avec l'exposition du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, intitulée « Mythe Drame Tragédie », consacrée justement au dialogue entre peinture et littérature. Un virage épistémologique survient alors, annonçant la fin du divorce entre ces deux arts. Bacon lui-même va

¹<https://www.youtube.com/watch?v=WuzUEEtNTs&t=439s>, consulté le 01/03/2020

changer ses convictions à partir de cette date comme le confirment bon nombre de ses tableaux de l'époque qui s'inspirent directement de la littérature. De même, dans ses entretiens, surtout ceux accordés à des interviewers français comme Michel Archambaud et Franck Maubert, le peintre reconnaîtra l'influence de la littérature sur sa peinture.

En partant de quelques tableaux illustratifs de cette présence de la littérature en peinture chez Francis Bacon, j'essayerai de prouver que le corps joue un rôle prépondérant dans cette intermédialité entre tableau et texte littéraire. Plus précisément, je montrerai que la violence que Bacon peint est inspirée de ses lectures, et en particulier de ses lectures de la mythologie grecque.

Le premier tableau que j'analyserai date de 1944. Il s'agit de *Trois études de figures au pied d'une Crucifixion*², tableau majeur dans la carrière de Bacon puisque c'est lui qui va le lancer et annoncer les grandes lignes à venir de son art. Ce qui nous intéresse dans ce tableau c'est tout d'abord la violence qui s'en dégage et qui va devenir un trait caractéristique de l'art baconien. Dans ce tableau, la violence se manifeste à travers le cri strident lancé par les deux figures de droite et par la distorsion et la déformation de toutes les figures, et davantage celle de gauche. De même, la couleur orange criard appliquée sur l'ensemble des trois panneaux n'est pas sans frapper si violemment le spectateur et instaurer une atmosphère de malaise et de terreur. Elle peut être considérée comme le reflet d'une douleur intérieure qui tourmente les créatures. Deleuze note à cet égard que cette couleur agit directement sur les nerfs et que son effet psychique est immédiat (Deleuze, 2002).

Bien que nous puissions identifier des parties du corps humain chez ces créatures telles que la bouche et les dents, il me semble difficile de trancher sur leur identité. Il est tout à fait légitime de les considérer comme des Euménides, ces créatures qui, dans la tragédie d'Eschyle, en particulier dans son *Orestie*, poursuivent les criminels et les châtient. D'autant plus que Bacon avait découvert Eschyle à peu près à la même période ; au début en 1939, en voyant une pièce de T.S Eliot, *la Réunion de famille* qui relate un épisode de l'*Orestie*, puis, en 1942, en lisant un essai sur ce dramaturge.

² Voir annexe 1

Pour la résumer brièvement, *L'Orestie* est une trilogie dramatique d'Eschyle qui tourne autour du meurtre et de la vengeance, thèmes qui vont inspirer énormément Bacon. Elle est composée de trois pièces majeures qui abondent en crimes et malheurs : *Agamemnon*, *Les Choéphores*, et *Les Euménides*. La trame principale de cette trilogie est la suivante : Oreste tue sa mère Clytemnestre, qui a tué son père Agamemnon, qui a sacrifié sa fille Iphigénie. Les déesses qui se chargeront de la punition des criminels sont les Euménides, que, me semble-t-il, Bacon peint dans ce tableau.

Selon ce raisonnement, *Trois études de figures au pied d'une crucifixion*, par les corps ravagés et disloqués qu'il met en scène, résume l'univers d'horreur et de violence qui caractérise *l'Orestie* d'Eschyle. En mettant en images cette cruauté, qui est aussi celle de la vie humaine selon Bacon, qui considère que la vie est très violente, le tableau permet à cette brutalité de mieux se cristalliser. Car, à vraie dire, la violence que nous montre un tableau serait plus frappante car plus directe que celle que nous décrit le texte littéraire. Comme si le tableau augmentait l'expressivité du texte en la poussant à son paroxysme. Le corps, comme support de cette brutalité, devient donc un *médium* dans cette mise en scène de la violence qu'évoque *l'Orestie*. D'où son importance pour Bacon pour qui le corps et la douleur qu'il subit est la première obsession.

C'est d'ailleurs ce que ce peintre retient de la scène de la Crucifixion dont s'inspire ce tableau ainsi que tant d'autres. Ces toiles n'ont absolument rien de religieux. Ce qu'ils représentent, ce n'est point l'éloge d'un Christ se sacrifiant pour l'humanité ou d'un Dieu tout puissant dont il faut tout accepter, mais ils peignent la douleur que la chair humaine a toujours subie. La Crucifixion devient chez Bacon une allégorie de la souffrance humaine en général. Tout ce que dans la vie réelle comme dans la vie rêvée passe par la douleur ou l'engendre est Crucifixion. Tout être humain qui souffre est un Christ qu'on assassine. Rien d'héroïque ou d'épique donc dans les représentations baconiennes des papes ou des scènes de la Crucifixion, mais la simple exposition de la souffrance des corps, comme destin tragique de tout être humain. Yves Peyré écrit à cet égard :

Francis Bacon n'a en lui rien de religieux, voire de mystique, il se tient en deçà et au-delà, il est un homme de la matière. Passionné par

l'humain, il en interroge la chair. Si le corps va jusqu'au démembrement, ce n'est pas pour la recherche d'un effet, fût-ce un effet de peinture, c'est par soucis d'une vérité picturale qui n'apparaît qu'au prix d'un paroxysme dans l'exercice de la douleur. Bacon scrute la douleur pour en savoir plus, non pas en inquisiteur, ce n'est pas la confiance ou l'aveu qui le retient, c'est le cri, le pur cri, ce en quoi l'homme est à la fois le plus près de lui-même et le plus loin, le plus précisément homme et le plus animalement homme. (Peyré, 2019)

La passion de Bacon pour le cri³ ainsi que pour le thème de la crucifixion témoigne donc de l'importance qu'il accorde à la douleur humaine, douleur qui passe évidemment par le corps. Le tableau devient en ce sens un support porteur de certains messages tel que la volonté du peintre de mettre en scène la condition lamentable de l'être humain.

Si la référence à la mythologie n'est pas explicite dans ce tableau, elle est explicitement annoncée et assumée, et ce déjà depuis le titre, dans une autre toile que je propose d'analyser à présent : il s'agit de son *Triptyque inspiré de l'Orestie d'Eschyle*⁴ de 1981. L'influence de la littérature sur la peinture est palpable ici.

À gauche de ce tableau, on voit une coulée de sang qui suggère le crime dont l'odeur semble appeler l'Erynie, autre nom des Euménides évoquées précédemment. Cette figure vengeresse semble, dans le panneau de droite, s'être emparée d'un corps qu'elle fait littéralement passer au travers de la porte. Et au centre du triptyque, on retrouve ce corps cassé en deux, la colonne vertébrale à nu exposée verticalement. Le tapis rouge, s'il fait référence au sang du panneau de gauche, n'est pas sans rappeler les étoffes que la Clytemnestre d'Eschyle fait disposer sous les pieds de son époux juste avant de l'assassiner.

L'arrière-plan narratif de ce tableau est aisément repérable. Je précise ici que je prends comme présupposé théorique l'idée que l'existence d'une histoire est un élément constitutif de la narration : est narratif selon ce raisonnement tout support capable de raconter une histoire : dans ce tableau

³Comme en témoignent les tableaux dans les annexes numéros : 1, 2 et 3 par exemple.

⁴ Voir annexe 4

par exemple, on repère l'histoire suivante : un homme commet un meurtre dont l'odeur fait intervenir l'Erynie (dans le panneau de gauche). L'Euménide s'empare du criminel (dans le panneau de droite) qu'elle abat en guise de punition du crime qu'il avait commis (le panneau du milieu).

On peut objecter que la disposition des panneaux ne reflète pas l'enchaînement temporel réel des événements, mais on sait très bien que le texte narratif lui-même, comme l'ont montré les travaux de Paul Ricœur (Ricœur, 1983) et de Gérard Genette (Genette, 1972) entre autres, ne respecte pas toujours cette succession temporelle. Assez souvent, il opère des *analepses* et des *prolepses* à des fins diverses. Le lien entre les événements n'est plus strictement temporel, mais thématique et causal aussi.

De ce fait, le tableau baconien devient un texte où le corps est un leitmotiv qui joue un rôle crucial dans la mesure où il reflète la violence que les divinités font subir à l'homme. Il est ce sur quoi le peintre va exposer, après le dramaturge, sa représentation du réel. Autrement dit, c'est à travers lui que cette violence divine, mais humaine aussi, va pouvoir se manifester. Il en est le dépositaire et le réceptacle en quelque sorte.

Il importe à ce stade de signaler l'omniprésence de la mort dans ce tableau comme dans l'art de Bacon en général. Cette obsession pour la mort, qui fait écho à l'obsession des personnages eschyléens pour le meurtre, fait intervenir le tragique, comme sentiment qui hante les personnages baconiens. Bien entendu, le corps participe de ce sentiment tragique dans la mesure où il est voué tragiquement à la disparition. Nous habitons un corps que nous savons dès la naissance éphémère ; voilà la dimension que ce peintre semble retenir et vouloir représenter de la vie humaine : sa destinée tragique et sa fin inéluctable.

De la rencontre entre tableau et texte chez Bacon, au moins deux résultats sont identifiables : le premier est la mise en valeur du corps humain comme ce qui va accueillir la violence de la vie et son aspect tragique. Ainsi le tableau montre-t-il ce que le texte littéraire ne dit qu'implicitement. Si la tragédie eschyléenne parle des crimes et des châtements d'une manière générale, les tableaux de Bacon, eux, les exposent, d'une façon on ne peut plus explicite. Les textes d'Eschyle ne mettent pas par exemple en scène l'image du corps qui souffre, mais parlent de la douleur d'une façon globale. C'est le tableau qui va exposer cette souffrance jusqu'au dans son moindre

détail, et ce bien entendu en usant de trois éléments chers à notre peintre : la déformation des corps, le cri et le sang. On peut ainsi déduire que le tableau détaille ce que le texte littéraire n'évoque qu'allusivement. Une certaine complémentarité relie le texte au tableau.

Le second résultat du dialogue entre le texte et le tableau est de proposer une nouvelle piste de lecture qui considère l'homme non comme un être coupable de tous les crimes de la terre comme le pensent certaines doctrines religieuses et philosophiques, et qui, du coup, mérite bien son châtiment par les divinités, mais il est aussi celui qui subit la cruauté du monde, cruauté face à laquelle il ne peut rien. Si l'abondance des crimes dans la mythologie semble mettre en cause l'homme, elle semble engendrer, dans les tableaux de Bacon, la compassion plutôt que l'antipathie. Si l'être humain peut commettre tant de crimes, semble dire Bacon, ce n'est pas qu'il porte en lui l'instinct de tuer ou de haïr, mais c'est parce que la vie est trop cruelle pour lui. Et c'est là la façon de Bacon de lire les textes antiques : sa peinture n'est pas une simple représentation fidèle des textes eschyléens ou autres, mais elle en est une interprétation, une re-lecture, c'est-à-dire qu'elle n'est pas purement descriptive ou objective, mais subjective.

De l'analyse de ces deux tableaux de Francis Bacon, auxquels on peut certainement ajouter tant d'autres tels que le *Triptyque inspiré par le poème de T. S. Eliot « Sweeney Agonistes »*⁵ (1976), *Le triptyque à la mémoire de George Dyer*⁶ (1971), le *Triptyque*⁷ d'août 1972, le *Triptyque*⁸ de mai-juin 1973, nous pouvons déduire que l'art de Bacon s'apparente en grande partie à une écriture narrative dans laquelle le corps occupe une place de choix et ce pour les trois raisons suivantes :

- **La forme du triptyque** privilégiée par le peintre apparente ses tableaux à des séquences narratives qui s'étendent sur différentes périodes reliées entre elles par un enchaînement intérieur, thématique et causal.
- **La référence directe à la mythologie** dans certains tableaux fait de la peinture baconienne une vraie illustration de certains épisodes de cette mythologie et les apparente donc à des textes narratifs.

⁵ Voir annexe 5

⁶ Voir annexe 6

⁷ Voir annexe 7

⁸ Voir annexe 8

- **L'exigence d'un certain effort d'interprétation** de la part du spectateur pour déchiffrer le message que véhicule le tableau, essentiellement en ce qui concerne le sens de la représentation de la souffrance, érige le tableau baconien en un texte littéraire qui demande analyse et interprétation. À ce stade de la réflexion, je voudrais préciser que j'adopte la thèse du narratologue suisse Raphaël Baroni qui considère le travail interprétatif que mène le spectateur comme condition de l'inscription du récit dans l'image. Pour ce dernier, l'image devient récit du moment où elle demande un effort d'interprétation de la part du spectateur. « l'inscription du récit dans l'image fixe, pose-t-il, exige une participation plus ou moins importante de la part du spectateur : l'image se présente ainsi essentiellement comme le catalyseur d'un récit potentiel plutôt que comme un récit actuel » (Bernard Guelton, 2003) Face à un tableau de Francis Bacon, il est vrai, on est comme un lecteur devant un texte. On est obligé de faire appel à nos facultés interprétatives pour élucider le sens caché du tableau.

Corps, violence, philosophie

En plus de la littérature, l'art de Francis Bacon s'est également inspiré de la philosophie. Les spécialistes de cet artiste ont d'ailleurs recensé dans sa bibliothèque un grand nombre d'œuvres philosophiques, notamment de Nietzsche telles que *la naissance de la tragédie* et *la vision dionysiaque du monde* et de Bataille comme *Les larmes d'Eros*. Il semble que Bacon vouait un amour particulier pour ces écrivains-philosophes et partageait certaines de leurs idées. C'est en tout cas ce que nous pouvons déduire de la présence de leur pensée dans ses tableaux, notamment en ce qui concerne la question du corps et les sujets qui lui sont corolaires. Notre objectif, à ce stade, sera d'étudier l'influence de ces deux philosophes sur la représentation baconienne du corps.

L'une des idées phares de la pensée de Georges Batailles est, rappelons-le, l'existence, à côté de l'univers de la raison où dominant les valeurs du travail et de l'utilité, d'un autre univers non moins important ni moins utile que le premier, où on trouve tout ce qui échappe à la raison et au bon sens, c'est celui de « la part maudite » que l'écrivain français Philippe Forest définit en ces mots :

espace où l'individu ne travaille pas à développer sa force mais s'emploie à la dilapider, à la détruire, où règne non l'accumulation des richesses mais la fête insensée, le luxe de leur dépense improductive, où dominant non la valeur de l'utile mais la séduction de l'inutile, où l'expérience est donnée de tout ce par quoi l'univers de la raison vacille et défaille : le rire, l'ivresse, la sauvagerie érotique ou mystique, le mal, la mort enfin. (Forest, 2007)

On n'exagère peut-être pas si on considère que ces derniers termes résument à eux seuls l'art de notre peintre. Et il suffit de se rappeler sa passion pour le cri, le sang, les scènes érotiques et obscènes pour déceler l'importance qu'il accorde à cette « part maudite » qui, nous dit Bataille, existe chez tout être humain. À travers les corps déformés ou dénudés qu'il peint, Bacon fait montre d'une prédilection palpable pour tout ce qui a trait à l'excès. L'influence des penseurs comme Leiris et Bataille, notamment avec leur théorie de l'excès, est évidente sur ce point.

L'acception que propose Bacon de la beauté rappelle, à son tour, la pensée de Bataille qui considère qu'il y a, dans les scènes de douleur et de violence, une certaine beauté que l'artiste, exempt de tout jugement moral, se doit de décrire. Bacon nous invite en quelque sorte à éviter de voir dans ses tableaux une peinture morbide et obscène, et à la considérer plutôt comme une source de beauté.

Ainsi, le sang et sa couleur sont pour lui une touche de beauté. Il n'y a là rien de morbide malgré les apparences. La séduction qu'exerce également sur lui la pièce de viande est pareillement due à un magnétisme de la tonalité. Il s'attarde non moins sur la véhémence du cri, de la bouche ouverte et tordue. [...] Il restitue une splendeur qu'il découvre, il ne veut pas d'une beauté flasque ou plate, il aime qu'il vibre sous le coup d'une singulière électricité. (Peyré, 2019)

Le peintre nous enseigne donc que la beauté peut bel et bien se concilier avec l'horreur et la violence. Les tableaux *Deux figures*⁹ de 1953 et *Deux figures dans l'herbe*¹⁰ de 1954, qui représentent une scène d'amour masculine, sont peut-être la meilleure illustration de cette alliance du beau et

⁹ Voir annexe 9

¹⁰ Voir annexe 10

du mal, de l'extase et de la violence, du plaisir et de la douleur. L'acte sexuel est représentatif de l'inscription du plaisir dans la douleur et de la beauté dans la violence. Et il n'est pas étonnant que Bataille, dans *Les larmes d'Eros* (Bataille, 1962), insère un tableau de Francis Bacon, illustrant justement l'association d'Eros et de Thanatos¹¹. Pour Bacon, cette coexistence du beau et du mal est représentative de la vie qui est un mélange des joies et des douleurs. « L'homme, note Yves Peyré, est le point de ralliement des beautés probables et des pulsions les plus effrayantes ». (Peyré, 2019)

En accordant toute cette importance au corps, Bacon semble prendre position dans le débat sur le rapport corps/âme. Il vient, semble-t-il, s'aligner du côté des philosophes, tel que Nietzsche, qui ont opté pour la suprématie du corps sur l'esprit en l'érigant en un authentique fil conducteur de la connaissance humaine voire comme l'essence même de l'être humain, au détriment de l'âme et de l'esprit. Le peintre semble ainsi récuser l'existence d'un principe intellectuel et identitaire extérieur au corps. Chemin faisant, il refuse toute considération dévalorisante et banalisante de ce dernier. Tout est corps pour lui. Notre identité, notre véritable « moi » semblent être définis par notre existence corporelle selon Bacon. Le *cogito* baconien serait ainsi : « j'ai un corps, donc je suis ». Et le goût affiché de ce peintre pour tous les plaisirs corporels en dit beaucoup sur l'intérêt qu'il réserve au corps.

L'importance manifeste accordée au corps, le goût particulier pour la violence et le refus de toute représentation moralisatrice, donc réductrice, de l'homme, reflète une recherche baconienne du *surhomme* nietzschéen. Dans la pensée de ce philosophe, rappelons-le, le *surhomme* serait l'incarnation de la volonté de puissance humaine la plus haute. Il serait une source de dépassement de soi, donc de l'humain, pour accéder à une sorte d'accomplissement idéal de la vie et pour surmonter le nihilisme qui caractérise cette dernière. Il semble que Bacon ait passé toute sa vie à la recherche de ce *surhomme* qui saurait affronter l'insignifiance et la cruauté de l'existence. Et ce en se servant du corps humain entre autres.

Ainsi que nous venons de le voir donc, la représentation du corps chez Bacon est porteuse de maintes significations philosophiques. Elle renseigne

¹¹ Il s'agit du tableau intitulé : Deux figures de 1953. Voir annexe 9.

sur la conception que ce peintre porte du corps et de la valeur qu'il lui accorde. *Grosso modo*, on peut dire que Bacon cherche à établir un autre rapport et une autre vision de l'homme à son corps, une vision qui le valorise et le débarrasse du regard réducteur qui lui a été longtemps réservé.

Conclusion

Au terme de ce travail, nous espérons avoir pu montrer, dans un premier temps, et à travers l'analyse de quelques tableaux de Francis Bacon, le rôle que joue le corps en tant que *médium* et point d'intersection entre la peinture et la littérature. Les tableaux de Francis Bacon, bon nombre d'eux en tout cas, s'apprêtent à des narrations dans lesquelles le corps s'avère être un élément indispensable au déchiffrement et au repérage du sens.

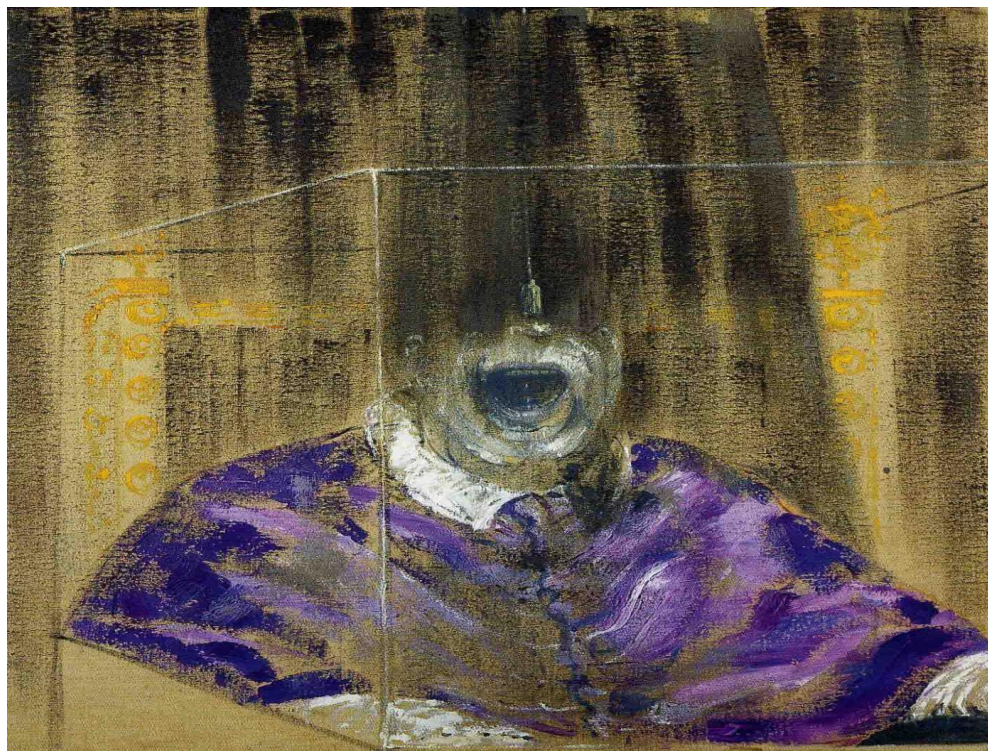
Dans un second temps, et en décryptant la présence de la pensée des deux philosophes, Bataille et Nietzsche, dans l'art de Francis Bacon, nous avons tenté de montrer que l'intérêt que ce peintre porte à la figure humaine et au corps d'une manière générale a également des significations philosophiques parmi lesquelles on peut rappeler surtout la valorisation du corps.

Bien entendu, l'influence de la philosophie sur la représentation du corps chez Bacon ne se contente pas sur les exemples que nous avons pu convoqués mais s'étant sur tant d'autres qu'il importe d'analyser.

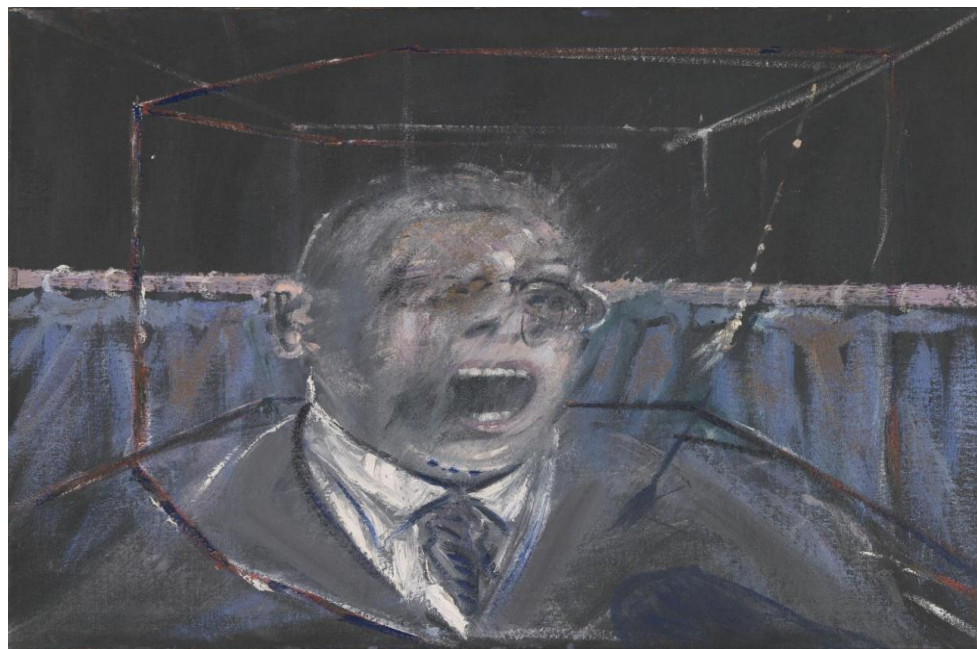
Annexes



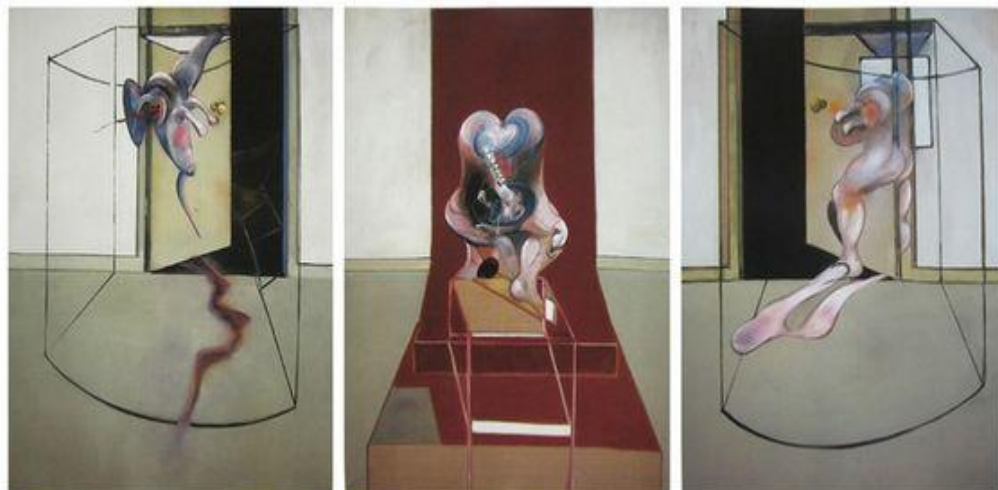
Annexe 1 : Trois études de figures au pied d'une Crucifixion, 1944.



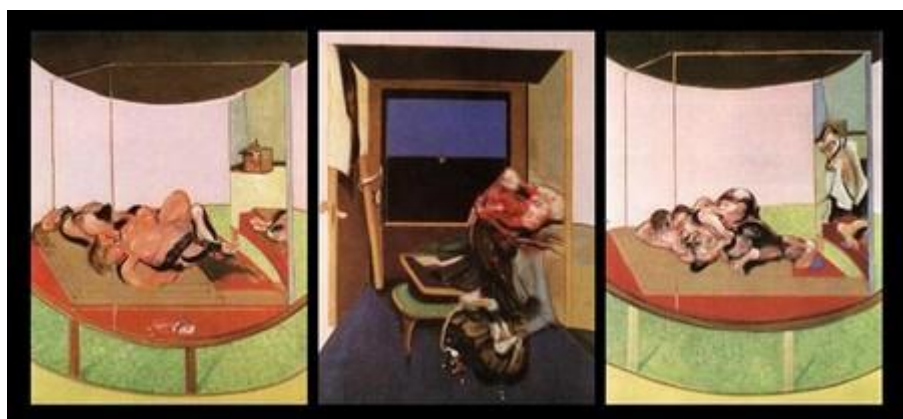
Annexe 2 : Tête VI, 1949.



Annexe 3 : Étude pour un portrait, 1952.



Annexe 4 : Triptyque inspiré de l'Orestie d'Eschyle, 1981.



Annexe 5 : Triptyque inspiré par le poème de T. S. Eliot « Sweeney Agonistes », 1976.



Annexe 6 : Triptyque. A la mémoire de George Dyer, 1971.



Annexe 7 : Triptyque août 1972.



Annexe 8 : *Triptyque mai-juin 1973.*



Annexe 9 : *Deux figures*, 1953.



Annexe 10 : *Deux figures dans l'herbe*, 1954.

Références bibliographiques

- BARONIE Raphaël, « *Le récit dans l'image, intrigue et configuration* », in GUELTON Bernard (Dir.), *Images et récits*, 2013, L'Harmattan, Coll. Ouvertures philosophiques.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, 2002, Éditions du seuil, Coll. L'ordre philosophique.
- FOREST Philippe, *Le roman, le réel*, 2007, Éditions Cécile Defaut, Coll. Allaphbed 3.
- LEIRIS Michel, 2004, *Francis Bacon, Face et profil*, Albin Michel.
- PEYRÉ Yves, *Francis Bacon ou la mesure de l'excès*, 2019, Gallimard.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, 1985, Éditions du seuil, Coll. Points essais.