



N°3 L'image dans le récit II/II

- **Michelle Ruivo Coppin**

Ekphrasis en action chez Philippe Le Guillou

« Il y a de Francis Bacon en Erich Sebastian Berg »¹ s'écriait Dominique Fernandez pour accueillir la parution des *Sept Noms du peintre*². Pour créer son personnage, Philippe Le Guillou puise dans la vie affective et le parcours artistique de Francis Bacon. Cependant, au-delà de l'emprunt aux relations tourmentées que le peintre anglais a entretenues avec ses amants, Philippe Le Guillou se livre à une véritable transposition d'une partie de l'œuvre de Francis Bacon. Avec la série des Richelieu entreprise par Erich Sebastian à partir du modèle de Champaigne – transposition des variations de Francis Bacon autour du tableau d'Innocent X de Vélasquez – le peintre fictif revisite les obsessions et les fascinations du peintre réel. Mais cette transposition des tableaux de Bacon appelle une autre forme de transposition : celle qui a eu lieu entre peinture et littérature. Car si, dans *Les Sept Noms du peintre*, la littérature décompose puis recompose l'œuvre de Champaigne à la manière de Bacon avec Vélasquez, désormais, la plume de l'écrivain s'assimile au couteau du peintre dans le but de déconstruire la figure autoritaire du père / maître / modèle. La mise à exécution de cette variation de Champaigne se présente comme une mise à mort du sujet

¹ D. Fernandez, « Berg, peintre maudit », *Nouvel Observateur*, n° 1713, 04/09/1997.

² Ph. Le Guillou, *Les Sept Noms du peintre*, « Les vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg », Paris, Gallimard, 1997.

mais aussi de l'œuvre originale. On pourrait y voir, dans les rapports qui unissent la peinture à la littérature, une sorte d'ekphrasis en action puisque l'écrivain expose le traitement artistique mené par le peintre – et même infligé, à une œuvre déjà exécutée. Alors transposition, variation ou tentative d'attentat contre l'œuvre originale ?

Trois types de transposition

Bien qu'il n'ait, dit-on, jamais vu l'œuvre réelle, par sa couleur magnifique, son réalisme déjà outrageant – puisque le commanditaire de Vélasquez l'avait refusé pour ce motif –, le peintre anglais a été fasciné par le tableau d'Innocent X de Vélasquez au point qu'entre 1949 et 1971 il réalisa une étude de ce portrait composée de quarante-cinq toiles. Pour Francis Bacon, il s'agissait d'expulser une rancœur contre la figure autoritaire du père symbolisée par le pape. La peinture s'inscrivait dans une visée cathartique. Et, chez Bacon, la nécessité de malmener la figure du père se retrouve à deux niveaux : tout d'abord, il s'agit de malmener le père naturel, car comme le fait remarquer Michael Peppiat³, entre pape et papa, il n'y a qu'un pas ! Et puis aussi malmener le père en tant que maître / modèle, et cette fois-ci, Bacon vise directement Vélasquez.

Parallèlement, dans *Les Sept Noms du peintre*, les variations du Richelieu de Champagne sont aussi prétextes pour fustiger les figures du pouvoir : le père naturel comme celle du maître / modèle. Même si l'œuvre de départ diffère, avec d'un côté Vélasquez et de l'autre Champagne, il semblerait que les intentions de départ ainsi que le constat à l'arrivée soient presque identiques : la vraie rencontre est celle entre deux œuvres et au-delà entre deux peintres.

En faisant le choix de transposer les études de portraits de Francis Bacon, Philippe Le Guillou développe trois formes d'interaction au cœur de l'œuvre littéraire. La première intervient dans le projet de rédaction des *Sept Noms du peintre* puisqu'en écrivant « Les vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg »,

³ M. Peppiat, *Francis Bacon, Anatomie d'une énigme*, (*Francis Bacon – Anatomy of an enigma*, 1994), traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2004, p. 153.

Philippe Le Guillou transpose partiellement une partie de la vie artistique et affective de Francis Bacon. Pour créer Erich Sebastian Berg, Philippe Le Guillou emprunte autant à la vie – restée célèbre pour ses excès – qu'à l'œuvre, très dérangeante, du peintre anglais. Cependant, sans revenir inutilement sur tous les liens unissant peintre fictif et réel, relevons un fait important : pour Bacon comme pour Erich Sebastian, seul le prestige d'un nom à sauvegarder, à honorer, semble avoir de l'importance pour les leurs ; une fonction d'autant plus difficile à remplir que leurs pères respectifs n'ont pas vraiment su contenter leur lignée. Aux dires de son propre fils⁴, le capitaine Bacon, ancien militaire, est un entraîneur de chevaux « raté » – un destin que le capitaine partage avec Hans Berg. Dans les deux cas, l'héritage familial finit par stigmatiser l'œuvre d'art véhiculant à travers des personnages devenus fantomatiques, des revenants parfois cauchemardesques, la figure autoritaire du père. Chez Bacon, au sens propre comme au sens figuré, le père hante les tableaux et si sa représentation stigmatise l'œuvre d'art, le peintre lui répond en stigmatisant sa représentation.

Si, grâce à de nombreuses analogies, Erich Sebastian Berg peut effectivement représenter un double de Francis Bacon, entre eux, il ne s'agit que de correspondances, Philippe Le Guillou emprunte certains passages de la vie de l'artiste peintre, il ne rédige pas une biographie romancée ; il rend hommage à un peintre qui a su l'interpeller. Pourtant, le peintre fictif entre déjà en concurrence avec le peintre réel ; malheureusement, le personnage n'accède même pas au rang de double, il n'est qu'un calque partiel du peintre réel et, d'une certaine manière, il en souffre puisque, malgré toutes ses tentatives pour surpasser l'œuvre de Champaigne, Erich Sebastian Berg porte déjà en lui l'amère désillusion ouvertement dénoncée par Francis Bacon⁵ après sa longue étude du portrait d'Innocent X.

⁴ « Francis Bacon le présentait comme un entraîneur raté qui passait le plus clair de son temps à tripoter le bouton de son poste à galène pour capter des stations lointaines et totalement incompréhensibles » (Michel Peppiat, *Francis Bacon, Op. cit.*, p. 33).

⁵ « Plus tard, il dira "regretter" d'avoir peint ses variations sur le tableau de Vélasquez, avoir agi "bêtement" étant donné la perfection de l'original. Mais il ajoutera qu'il n'a pas pu s'empêcher de les peindre, tant cette image l'avait "vaincu" et "subjugué" » (M. Peppiat, *Ibid.*, p. 153).

Quant à la deuxième interaction, elle se joue entre l'œuvre d'art existante et la description de l'œuvre d'art fictive et, là encore, il y a concurrence. Cependant, dans le récit de Philippe Le Guillou, il ne s'agit pas comme nous allons le voir de la simple description d'un produit fini mais de la description d'une action, d'une violence exercée à l'encontre de l'œuvre réelle. Dans un tel cas, l'interaction entre littérature et peinture offre bien plus qu'une simple passerelle entre des champs artistiques différents : si le récit permet une confrontation entre deux œuvres, elle s'ouvre surtout sur une lutte entre deux peintres.

Mise en pièces de la figure du père

Grâce à cette étude de portraits intégrée dans son œuvre, Philippe Le Guillou concrétise littéralement la volonté de mise en pièces de la figure du père en s'attachant à déstructurer le modèle de Champaigne dans une vision sombre du Cardinal au profit de l'homme. Comme chez Bacon, si le portrait officiel vole en éclats, c'est parce qu'Erich Sebastian Berg se livre à un travail de démystification de la fonction : « Il n'avait pas à encenser, à glorifier, à hypostasier un visage de la primauté cardinalice et ministérielle »⁶.

Au départ, Erich Sebastian Berg se livre à un travail extrêmement minutieux autour de la cape et de la barrette cardinalices laissant rapidement place à une transfiguration de l'homme d'état rongé par sa fonction :

Le pouvoir, le souci des contingences de l'État, l'arroi de la fonction ministérielle l'emportaient sur toute autre considération ; nulle trace de mysticisme, de faiblesse intérieure, d'humanité salie par le doute. Erich Sebastian Berg, dans un élan, décida de faire jaillir de cette portraiture absolue le sang, la viande, l'Éros, la pulsion sanguinaire, le chaos secret. Tout son travail tiendrait à cette volonté d'érosion, d'évidement⁷.

À travers le récit précis du travail effectué par l'artiste autour de la décomposition du visage au couteau, la peinture offre la matérialisation au sens propre de la destruction de la figure autoritaire et paternelle :

⁶ Ph. Le Guillou, *Les Sept noms du peintre*, *Op. cit.*, p. 201.

⁷ *Ibid.*, p. 201.

[Erich Sebastian Berg] était perché sur un tabouret, il attaquait, il creusait le triangle du visage, multipliant les aplats sombres, comme s'il se fût agi d'une chair cadavéreuse. Autour de lui il y avait bien encore six ou sept chevalets, avec la même silhouette figée et tordue. Certaines jaillissaient de fonds noirs ou jaunes, avec des flèches, des indications étranges mais chaque fois on retrouvait la fleur sanglante de la barrette, la main de plus en plus menaçante, une main de spectre, de sorcier, d'inquisiteur, de tortionnaire. C'étaient des toiles d'une grande austérité et d'une extraordinaire violence⁸ [8].

Par comparaison, la peinture devient chair et, sous l'impulsion dévastatrice et morbide du peintre retranscrite à la fois par la juxtaposition du début et la gradation de la fin de l'extrait, le couteau – un instrument déjà fort évocateur – s'assimile au scalpel.

Ekphrasis en acte ou en action chez Philippe Le Guillou

Contrairement aux autres descriptions contenues dans *Les Sept Noms du peintre*, celle de la déconstruction du visage de Richelieu est la seule qui s'élabore à partir d'une œuvre d'art préexistante, exposant concrètement la violence et l'opiniâtreté dont fait preuve Erich Sebastian Berg à l'encontre du Cardinal de Richelieu exécuté par Champaigne. Dans les rapports unissant la peinture à la littérature, on pourrait y voir une sorte d'ekphrasis en acte.

En littérature, la figure de style nommée ekphrasis – littéralement expliquer jusqu'au bout – propose la description d'une œuvre d'art que Georges Molinié formule comme « la représentation d'un traitement artistique déjà opéré »⁹. Puisque Philippe Le Guillou propose dans sa description du travail du peintre le traitement artistique mené – et même infligé, à une œuvre déjà exécutée pour reprendre les termes précis de Georges Molinié, l'ekphrasis serait donc en acte ou en action dans ce passage des *Sept Noms du peintre*. Pour être parfaitement exact, nous avons affaire ici non à la description minutieuse d'une œuvre d'art mais plus justement à la description de la déconstruction obstinée d'une œuvre d'art.

Pour Barbara Cassin, rédactrice de l'article « ekphrasis » pour la version numérique du Robert, « l'ekphrasis (...) est une mise en phrases qui épuise son

⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁹ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 121.

sujet, et désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, qu'on donne des œuvres d'art »¹⁰. « Une mise en phrases qui épuise son sujet » paraît être une formule intéressante à retenir car, dans cet extrait des *Sept Noms du peintre*, Philippe Le Guillou semble la prendre au pied de la lettre. Perché sur ce tabouret, Erich Sebastian épuise son sujet, il le vide, l'évide, même.

Mise à mort de l'œuvre originale

La mise à exécution de cette variation de Champaigne se présente comme une mise à mort du sujet mais aussi de l'œuvre originale : « Tout le travail tiendrait à cette volonté d'érosion, d'évidement »¹¹. Emporté par la démesure d'un élan à la fois destructeur et créateur, Erich Sebastian ne cherche plus simplement à décrire le sujet de l'extérieur mais s'attaque à l'intériorité même du sujet – comme il s'attaque également au mystère de la toile – en opérant une sorte de dissection de l'œuvre d'art originale.

Dans *Les Sept Noms du peintre*, la dissection de l'œuvre d'art originale prend les allures d'une mise à sac. De cette façon, Erich Sebastian entre en lutte contre l'image idéalisée du patriarche représentée ici sous les traits du Cardinal de Richelieu ; il démasque une réalité. Grâce au génie de Champaigne, l'image avait traversé, sans dommage, les siècles pour nous parvenir. Et, sous les assauts répétés du peintre, il semblerait que le Cardinal soit renvoyé au réel : au temps qui passe, à la décomposition charnelle, à l'horreur d'un corps qui se vide, qui s'efface...

Face au choix d'exposer si crûment les ravages du temps, il est évident que le peintre fustige la vanité de l'homme de pouvoir et offre une réflexion sur l'être et le paraître. Cette vanité avait été magnifiquement comblée par Champaigne grâce à la perfection de son exécution de la *capa magna* ; une perfection telle qu'on en vient à penser à l'instar de Christian Joubaud, auteur d'une biographie sur Richelieu, que la robe « paraît artificielle, comme sculptée dans une pierre

¹⁰ B. Cassin, « L'Ekphrasis », Dictionnaires Le Robert, Paris, Le Seuil, 2003 : [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$DESCRIPTION1.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$DESCRIPTION1.HTM) / Saisi le 01/02/2011.

¹¹ Ph. Le Guillou, *Les Sept noms du peintre*, *Op. cit.*, p. 201.

de dure qu'on aurait peinte ensuite. Et cela renforce l'impression de fragilité des extrémités, de la tête et surtout des mains. S'il n'y avait pas le petit bout de pied qui dépasse de la soutane, on en viendrait à penser que tête et mains sont posées ou plantées sur du vide, que l'effigie est creuse et que le cardinal n'a pas de corps »¹².

La santé déficiente du cardinal de Richelieu était de notoriété publique affirme le biographe mais « le corps souffrant reste effacé »¹³ chez Champaigne au profit de la représentation de l'homme de pouvoir sublimé à travers ses attributs. Aussi, pour entamer son étude, Erich Sebastian Berg s'attaque à déconstruire la cape et la barrette cardinalices. Toutefois, si les terribles anamorphoses d'Erich Sebastian, comme celles de Francis Bacon, s'offrent comme une brutale projection du temps qui passe, malmener si brutalement la figure de l'homme d'Église, n'est-ce aussi imposer, grâce à sa comparaison inévitable avec l'œuvre originale, un regard réellement nouveau, presque un témoignage, sur le sujet de la toile des maîtres et son état actuel ? Les terribles anamorphoses de Bacon reproduites dans le texte des *Sept Noms du peintre* ne se lisent-elles pas aussi comme une vive et féroce critique à l'encontre du pouvoir religieux en exhibant au monde entier l'affaiblissement et la disparition – souhaitée ou pressentie peu importe – de la fonction de l'autorité religieuse dans notre société ?

Néanmoins, si ce passage met en scène la décomposition, en pointant l'acharnement dont fait preuve le peintre à l'encontre de l'image du père mais aussi du pouvoir, ce n'est pas tant l'homme que le peintre cherche à déconstruire, mais plutôt l'œuvre de Champaigne en elle-même. À travers le tableau, l'artiste rivalise effectivement avec le peintre, avec toute une tradition également de portraitistes classiques :

Ce qu'il avait là devant lui et qui l'attirait tant, ce n'était pas l'incarnation du pouvoir absolu, l'ennemi des féodalités, le guerrier cuirassé de La Rochelle. C'était simplement une silhouette, une allure, un portrait en mouvement, un corps de

¹² C. Joubaud, *La Main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*, Paris, Gallimard, « L'un et l'Autre », 1991, pp. 49-50.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

peinture. Dans la neige et le givre qui enserraient Paris, c'était un feu, une luminosité de soie, l'éclat d'une parure. Ses différents Rimbaud, ses Cathares, il les avait fait naître de la souche d'un fantôme. Ici il partait du travail d'un maître, il s'attaquait à une portraiture canonique¹⁴.

« Portraiture canonique », répond dans cet extrait à « portraiture absolue » dans celui cité au-dessus : parce qu'au-delà de la figure absolue du père que représente le cardinal de Richelieu, c'est également au canon de la peinture, c'est-à-dire à la tradition inébranlable du portrait que s'attaque ce peintre « face à un état de la peinture, une icône qui pour lui avait plus de sacralité que la figure du cardinal »¹⁵. En quelque sorte, se joue dans cet atelier un face à face avec le maître par excellence, Champaigne, tout comme dans l'atelier de Francis Bacon, jadis, avait eu lieu un face à face avec Vélasquez.

Variations de l'œuvre originale : un face à face avec le maître

Lors de l'exposition de Francis Bacon à Paris au printemps 2004, intitulée « Le profane et le sacré », dans la grande salle, à côté de quelques-unes de ses célèbres visions démoniaques du pape à partir des études de portraits d'après Vélasquez, les organisateurs de l'exposition avaient placé une version du portrait d'Innocent X de Vélasquez, prêté pour l'occasion par La National Gallery de Washington, afin d'illustrer l'obsession de Francis Bacon qui réalisa en vingt ans quarante-cinq variations de l'œuvre du maître.

La présence même de ce tableau de Vélasquez à l'exposition réaffirmait en quelque sorte – même si les organisateurs ne souhaitaient pas l'interpréter ainsi – qu'il s'agissait bien de variations de l'œuvre originale et non d'une série d'originaux capables d'effacer le souvenir du maître. À côté du rire féroce de l'ombre spectrale aux couleurs détrempées de Francis Bacon, richement encadré, trônait donc un des portraits d'Innocent X de Vélasquez : l'habit rouge vif, le regard oblique mais direct, les lèvres pincées et le teint rubicond, à cause des

¹⁴ Ph. Le Guillou, *Les Sept noms du peintre*, *Op. cit.*, p. 201.

¹⁵ *Ibid.*, p. 202.

reflets flamboyants de la robe, le pape de Vélasquez laisse sur celui qui le regarde une empreinte indélébile.

Placer côte à côte l'œuvre originale et la variation, c'était avant tout proposer au spectateur de l'exposition une estimation de la brutalité avec laquelle Francis Bacon s'est acharnée contre l'œuvre en elle-même ; c'est-à-dire offrir une estimation de la violence avec laquelle le peintre a en quelque sorte tenter « d'attenter à la vie » de l'œuvre¹⁶. Tenter seulement, oui, parce qu'en plaçant sous nos yeux le portrait d'Innocent X de Vélasquez, n'était-ce pas au fond affirmer l'échec de cette voie ? N'était-ce pas avouer que malgré les quarante-cinq variations de Francis Bacon l'œuvre de Vélasquez était restée intacte ?

Toutefois, pour Francis Bacon, à la différence du personnage de Philippe Le Guillou, la variation ne s'offrait peut-être pas pour remplir de tels objectifs. À travers ses quarante-cinq variations, le peintre anglais propose quarante-cinq points de vue différents de l'œuvre de Vélasquez, quarante-cinq interprétations différentes en quelque sorte. Avec Francis Bacon, nous sommes exactement dans ce que l'on pourrait nommer une thématique de visitation, d'exploration à partir de l'observation de l'original et le jour où ces quarante-cinq tableaux seront rassemblés, ils offriront alors une véritable excursion à l'intérieur du tableau original du Vélasquez.

Au sujet des dissonances étrangères à l'harmonie que Stravinski utilise dans *Pulcinella*, Milan Kundera rapporte, dans les fragments de *Testaments trahis*, ces propos d'Adorno :

Ces notes deviennent les traces de la violence exercée par le compositeur contre l'idiome, et c'est cette violence qu'on savoure en elles, cette façon de brutaliser la musique, d'attenter en quelque sorte à sa vie¹⁷.

Milan Kundera n'intervient pas dans ce raisonnement par hasard. C'est lui qui applique le terme de « variation », emprunté à Beethoven, à la littérature avec

¹⁶ Voir ci-dessous.

¹⁷ M. Kundera, *Les Testaments trahis*, (1993), Paris, Gallimard, 2003, p. 96.

*Le Livre du rire et de l'oubli*¹⁸ en 1979. Toutefois, c'est lors de la rédaction de la pièce *Jacques et son maître*, « Hommage à Denis Diderot en trois actes »¹⁹, que Kundera se confronte à la variation propre dite, c'est-à-dire à l'élaboration d'une œuvre à partir d'une autre œuvre, en insistant sur le fait qu'il s'agit non d'une imitation mais d'une interprétation personnelle de l'œuvre de Diderot. D'ailleurs, la conclusion de Milan Kundera pour expliquer cette violence chez Stravinski pourrait presque s'appliquer à la série des Richelieu d'Erich Sebastian Berg contenue dans *Les Sept Noms du peintre* :

En ajoutant aux mélodies du XVIII^{ème} siècle les dissonances du XX^{ème}, peut-être imaginait-il qu'il intriguait son maître dans l'au-delà, qu'il lui confierait quelque chose d'important sur notre époque, voire qu'il l'amuserait. Il avait besoin de s'adresser à lui, de lui parler. La *transcription ludique* d'une œuvre ancienne était pour lui comme une façon d'établir une communication entre les siècles²⁰.

Cependant, la transposition d'Erich Sebastian signale avant tout, dans l'œuvre, le désir initial non pas de communiquer avec le maître dans une « *transcription ludique* » telle qu'elle est élégamment décrite par Kundera à propos de Stravinski, mais de s'y confronter, de s'y mesurer. À chaque fois qu'il est perché sur son tabouret, Erich Sebastian entre en lutte avec la toile, avec Richelieu, avec Champaigne. Il ne s'agit pas d'intriguer le maître, mais en réalité de le défier. Le mode de communication choisi par Philippe Le Guillou s'enracine dans une relation père / fils conflictuelle. Face à l'absence de son propre père, Erich Sebastian s'obstine dans l'intégralité de l'œuvre à éprouver la colère – jusqu'au déclenchement du châtiment qui en résulte – de ses maîtres successifs afin, semble-t-il, de se sentir véritablement un fils.

¹⁸ M. Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, (Knihá smichu a zapomnemi, 1978), traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, 1979.

¹⁹ M. Kundera, *Jacques et son maître*, « Hommage à Denis Diderot en trois actes », Paris, Gallimard, 1981.

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

Sentiment d'échec de l'artiste

À la question « Esthétiquement, comment vous définiriez-vous ? », lors de ses entretiens avec la journaliste Gaëlle Ausborne, Erich Sebastian Berg répondra : « Ce n'est pas une question que je me pose. Je descends d'une lignée classique que je ne cesse de pervertir, de dévoyer. » Plus loin, il s'explique à propos de l'effrayante série des Richelieu : « Il fallait que je mette à mort le tableau initial, que je le viole, que je le dépèce, ce cardinal-pyramide comme disait Malraux, il fallait que je lui mette les entrailles à nu... »²¹.

Pour Erich Sebastian comme pour Francis Bacon, la lutte est pourtant perdue d'avance ; elle est vaine. Les dernières pages des *Sept Noms du peintre* résonnent comme un mea culpa : « VI. Les *Richelieu* de Philippe de Champaigne étaient parfaits. Que suis-je allé les profaner ? »²² La sobriété de ces quelques lignes, le prénom accolé pour la première fois au nom du maître ainsi que l'interrogative marquant le délire dans lequel le jeune peintre s'est entêté suffisent ; il n'est pas nécessaire d'en rajouter. L'aveu aux allures de confession fait office de demande de pardon. Un revirement d'attitude sur le tard que Philippe Le Guillou semble encore emprunter à Francis Bacon qui, d'après Michaël Peppiat, a regretté ses variations à partir de Vélasquez :

Plus tard, il dira « regretter » d'avoir peint ses variations sur le tableau de Vélasquez, avoir agi « bêtement » étant donné la perfection de l'original. Mais il ajoutera qu'il n'a pas pu s'empêcher de les peindre, tant cette image l'avait « vaincu » et « subjugué »²³.

Mise à l'épreuve

Dans un premier temps, c'est l'envie de rivaliser avec le maître / modèle qui pousse le peintre réel comme son calque, Erich Sebastian Berg, à étudier l'œuvre d'art existante. Et, à l'instar de son modèle, Erich Sebastian tente d'entrer en possession des clés de l'œuvre originale en se laissant posséder par

²¹ Ph. Le Guillou, *Les Sept noms du peintre*, *Op. cit.*, pp. 219-220.

²² *Ibid.*, p. 381.

²³ M. Peppiat, *Francis Bacon*, *Op. cit.*, p. 152.

elle. Le point de départ de leur étude de portraits était donc l'admiration et même l'idolâtrie portées aux tableaux. Leur désir déclenche alors un processus de visitation, comme nous l'avons vu, mais aussi de réactualisation de l'œuvre d'art existante.

Cependant, face à l'impossibilité de surpasser l'original, l'observation cède place à la dissection voire à la détérioration de l'objet. Ne pouvant objectivement s'approprier ses qualités, les peintres fictif et réel les éliminent une à une dans leurs toiles. Leur propension respective à réduire l'utilisation des couleurs originales puis à les détremper pourrait être interprétée dans ce sens. Malheureusement, si la violence libérée contre le modèle apporte une forme de jouissance à cause de l'illusoire prise de pouvoir que les peintres ressentent immédiatement sur l'œuvre, cela ne peut être qu'éphémère. Par ailleurs, la culpabilité éprouvée par Francis Bacon à la suite de son long travail de décomposition du portrait d'Innocent X, reversée par Philippe Le Guillou sur Erich Sebastian Berg, rétablit définitivement l'ordre hiérarchique maître / élève.

Si la lutte semble vaine, perdue d'avance, le projet dans sa globalité est pourtant loin d'être stérile illustrant parfaitement les mécanismes internes à la transmission entre maître et élève. Cela est d'autant plus intéressant à étudier étant donné que la transmission s'enclenche à partir d'un appel lancé, à travers les siècles, par l'élève au maître.

Grâce à une mise en mots des maux successifs traversés par le peintre fictif en quête d'identité, seule la littérature pouvait épouser le désir du peintre réel et le transposer sur le peintre fictif sans sombrer dans un rapport psychanalytique confiné à l'image du père, afin de nous éclairer sur la réelle finalité de ces anamorphoses picturales. En effet, la violence à l'encontre du père est telle qu'elle finit trop souvent par résumer l'œuvre d'art. Or, à cause de cette brutalité imposée à nos yeux, on en oublierait presque que ces variations se présentent comme des études de portrait sur l'original.

Violenter la figure autoritaire et inquisitrice du père à travers Richelieu ou Innocent X permet, c'est évident, de régler un compte personnel avec le père naturel – et les liens tissés par Philippe Le Guillou entre le capitaine Bacon et le

père d'Erich Sebastian Berg sont étroits. Mais provoquer par delà les siècles Vélasquez ou Champaigne, n'est-ce pas finalement réaffirmer leur suprématie rayonnante ? La mise en pièces n'était au fond qu'un test, une mise à l'épreuve.