



www.artdo.be

Francis Bacon,

INTIMITE
INAVOUABLE
D'une PEINTURE
INOUE

Dr. Ado Huygens

Centre Pompidou
Paris
20 janvier 2020



1. L'artiste, contexte social, culturel et historique de l'œuvre.

Francis Bacon est né à Dublin en 1909, deux ans après ce qui représentera le point de rupture avec l'art classique et la source événementielle de l'art moderne : « *Les Femmes d'Alger* » du peintre qui sera le moteur de sa pulsion créatrice : Picasso. C'est en effet « après avoir visité une exposition Picasso à la Galerie Rosenberg à Paris en 1927 qu'il se dit « *Eh bien, je vais essayer de peindre moi aussi* ». »¹



A 16 ans, il est chassé de la maison par son père et doit se débrouiller seul. Il passera deux années essentielles auprès de son oncle à Berlin qui confirmeront sa personnalité marginale et rebelle, en quête d'expériences limites. Il y sentira aussi la montée en force du national-socialisme prônée par Hitler. Il retournera à Londres.

Ses lectures dans les années trente et quarante de James Joyce, Georges Bataille, Eschyle et du poète T.S. Eliot lui ouvrent une nouvelle manière de ressentir, comprendre et dépeindre le monde.

En 41-42, il décide de détruire toutes ses œuvres passées qui ne sont plus en adéquation avec ce qu'il est et ce que devient sa peinture.

¹ : Michel LEIRIS, *Francis Bacon : Face et Profil*, Ed. Albin Michel, 2015, Version Kindle, Chronologie de Francis Bacon, Emplacement 1745.

Son style s'incarne et prend forme en 1943 dans « *Trois études pour des figures à la base d'une Crucifixion* ». C'est, au cœur de son parcours, un tournant essentiel, marqué certes par le contexte des atrocités de la deuxième guerre mondiale mais sans en devenir pour autant la source inspirante.



Fin des années 40, il s'intéresse à la science, à la photographie et au célèbre travail de Muybridge qui l'influenceront grandement.

Pendant plus que quinze ans, Bacon voyage beaucoup, se nourrit de toute la modernité foisonnante de son temps.

En 61, il s'installe dans un modeste atelier à South Kensington où il restera toute sa vie. Tout comme Giacometti qu'il rencontre en 1960, il ne recherche ni l'argent, ni les honneurs, ni les ateliers prestigieux. Leurs vies sont consacrées et dédiées à l'art, à une quête, une recherche à l'impossible...



« *L'homme qui marche* », nous dit Bacon, « *personne avant lui n'avait réussi une chose pareille. Il est le plus grand de tous.* »²

Il rencontre tous les artistes de son temps et expose dans les plus grandes galeries du monde dont la consécration est sa rétrospective au Grand Palais de Paris en 1971. Suivra celle en 1975 au Metropolitan de New-York. Il deviendra de son vivant un des peintres les plus chers au monde.

Sa relation avec la littérature, les écrivains, les philosophes est à ce point prépondérante que la rétrospective que nous découvrons à Paris s'intitule « *Bacon en toutes lettres* »³. Michel Leiris, Jacques Dupin, Philippe Sollers, Gilles Deleuze ou Didier Anzieu l'ont décrypté alors que Georges Bataille, Joseph Conrad, T.S. Eliot, Nietzsche, Eschyle l'ont inspiré.

Sa vie sentimentale est à la mesure de sa vie nocturne : désespérée...

Il meurt d'une crise cardiaque à Madrid le 28 avril 1992

2. Son courant artistique



*« J'en appelle au mot « présence »
pour exprimer ce que j'ai ressenti »*

Michel Leiris

² : Franck MAUBERT, *Avec Bacon*, Ed. Gallimard, 2019, Version Kindle, Chapitre V, L'homme le plus merveilleux que je connaisse, Emplacement 529

³ : Sous la direction de Didier OTTINGER, « *Bacon en toutes lettres* », Ed. Centre Pompidou, 2019

A quel courant artistique appartient l'œuvre de Francis Bacon ? D'aucuns diront : « Aucun », le style de Francis Bacon, peintre autodidacte, n'ayant pas son pareil. Néanmoins, nous pourrions le situer dans le « *courant figuratif moderne* ».

Le concept de modernité s'oppose de manière très générale à l'aire médiévale et débute avec la prise de Constantinople en 1453⁴, il s'opposera plus particulièrement, en art, à l'art classique, à ce qui est ancien.

L'art dit moderne privilégie « l'expression de l'intériorité de l'artiste, au prix d'une transgression avec les canons classiques et, par conséquent, d'une prime de principe accordée à la personnalisation, l'innovation, l'originalité voire la singularité ? »⁵



Francis Bacon - Lying Figure 1969



*« Regarder et se laisser saisir,
c'est simplement à cela que l'on est invité. »
Michel Leiris*

⁴ : André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., 1988, p.640

⁵ : Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain, structures d'une révolution artistique*, Ed. Gallimard 2015, Version Kindle, Chapitre 1 : un nouveau paradigme, emplacement 651



Il s'agit de trouver un « style » en opposition à tout intérêt du monde classique, à toute forme d'obscurantisme, qui permet de dévoiler un monde et une perception propre à l'artiste, favorisant un progrès, vers plus d'humanisme et un dépassement de soi.⁶

La modernité impose à ce point une « négation des traditions que cette négation s'est instituée comme une tradition nouvelle : la rupture avec le passé et ce qui est. »⁷

Quel artiste, quelle forme d'art représente cette modernité, cette rupture si ce n'est Francis BACON qui tout, en maintenant la notion de figure, s'en déprend fondamentalement.

La figure chez Bacon est isolée de son contexte, ne raconte aucune histoire et, dynamique, ne s'enlise pas dans un immobilisme. Pour échapper au figuratif dit classique, il y aura la voie royale de l'abstraction

⁶ : Antoni TAPIES, L'art moderne et le progrès in *La réalité comme art*, Ed. Daniel Lelong, p143 à 148

⁷ : Jean CLAIR, *Considérations sur l'état des beaux-arts : critique de la modernité*, Ed. Gallimard, 1983, Version Kindle, Chapitre II : Cronos et Mnémosyné, emplacement 261

et celle, pour les peintres comme Bacon qui tiennent encore à la figure, la voie moins connue du « figural ». ⁸

La marque distincte de la modernité qui frappe tant Giacometti et Bacon va au-delà de la déformation de la figure ou d'un agencement étrange de l'espace, elle se donne principalement dans l'intérêt que les deux artistes portent à pouvoir rendre à travers « leur figure » - qui n'est jamais figuration - leur vision singulière et unique de la réalité. ⁹



Bacon : Study for Portrait VII - 1953

Giacometti



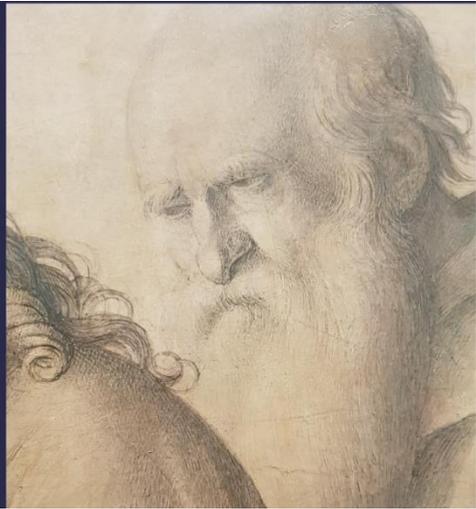
⁸ : Gille DELEUZE, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Ed. de la différence, 1996, p. 9 à 14 (Figural : terme de JF Lyotard)

⁹ : Hugo DANIEL, *Remaking the Human Image : Reality and the Photographic Image in the Work of Giacometti and Bacon*, in *Catalogue Bacon Giacometti*, Fondation Beyeler, 2018

« Quand l'image se forme, j'aime l'accident. J'ai appris à organiser le hasard... On ne peut pas parler de la peinture... L'art est une chose toujours inachevée... Il est impossible de demander au hasard d'être toujours de votre côté »¹⁰ confesse Bacon à Maubert lors de rencontres mémorables. Organiser le hasard signe cette modernité qui éradique tout procédure, tout imitation ou organisation préétablie par les pontes de l'académie.



Musée des Offices- Florence
Bernini et Bellini



Ce qui devient essentiel : laisser s'exprimer l'intériorité du peintre et laisser se détruire tout ce qui apparaît comme formaté, lié à un savoir...¹¹

“

*L'art est un cri
pour combattre l'étouffement*

”

Francis BACON

¹⁰ : Franck MAUBERT, Op. Cit., Chapitre 7 Reece Mews, Londres, Emplacement 135

¹¹ : Christian BONNEFOI, *Ecrits sur l'art 1974-1981*, Ed. La part de l'œil, 1997, p. 5

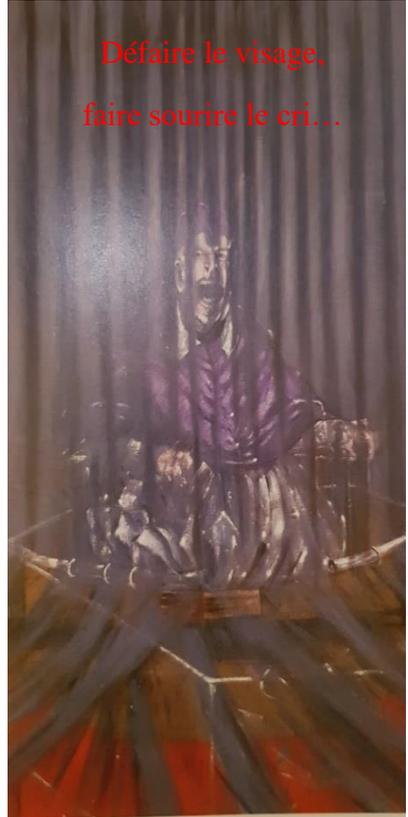
Bacon n'est pas pour autant sans influence classique. Ainsi le portrait du pape Innocent X par Velasquez le marquera, voire le hantera, au point d'en peindre de nombreuses copies. C'est précisément dans ces copies que tout le génie de Bacon se donne en transformant, distordant les formes, en mixant les textures pour laisser sourdre toute l'essence de la souffrance humaine au cœur de la présence pontificale.¹²



Diego Velasquez – Portrait du Pape Innocent X - 1650

Francis Bacon – Etude d'après Velasquez - 1950

Bacon ne peint dans cette toile que la moitié de la figure, l'autre moitié est faite de barreaux qui décuple à la fois la

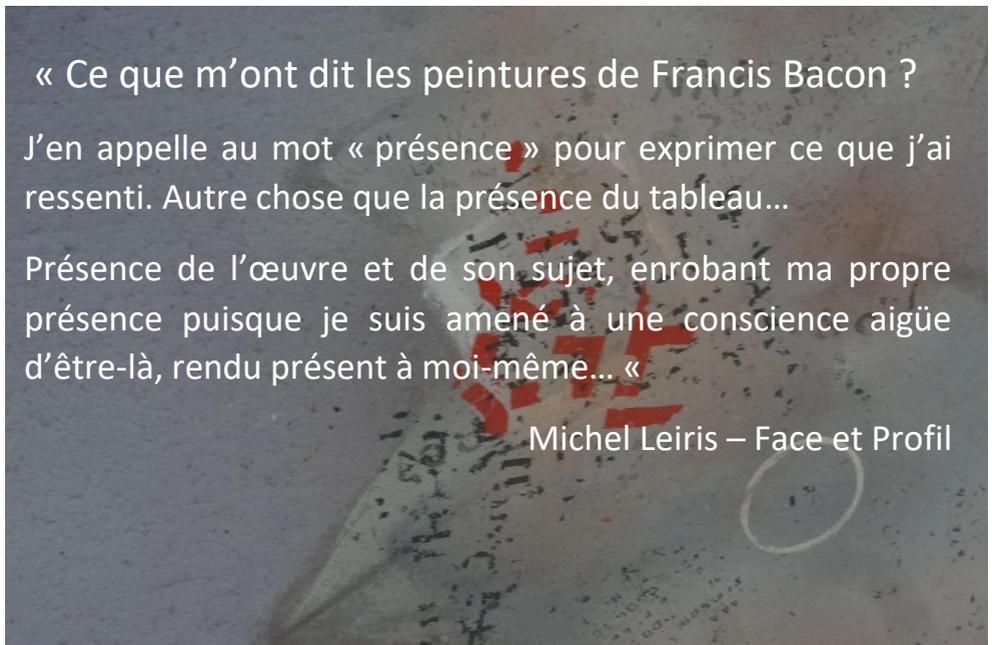


puissance du cri -le rendant presque audible - et toute la dimension tragique de la position papale.

¹² : Rainer METZGER, *Monet to Picasso, Masterwork from the Albertina, Bacon*, Ed. Albertina, 2012, p.218

Bacon dira « *je n'ai pas eu l'intention de de peindre un pape criant mais simplement rendre toute la beauté de sa bouche au travers de couleurs comme le ferait Monet pour un coucher de soleil* »¹³

Bacon ne se laissera influencé par aucun des grands courants de son époque, à savoir le cubisme, le surréalisme et l'abstraction, il défendra toujours l'importance du figuratif sans jamais pour autant sombrer dans l'illustration ou le classicisme. Son style est unique, reconnaissable et sera reconnu, de son vivant, comme un des styles les plus innovatifs de tous les temps où le fond n'est là que pour laisser jaillir, surgir toute la présence de la figure sans jamais la coaguler dans le sens.



¹³ : Hans JANSSEN, *Francis Bacon*, Ed. Gemeentemuseum De Haag, 2001 p 46, traduction personnelle

3. L'exposition :



*« Moi spectateur,
Je n'éprouve la sensation
Qu'en entrant dans le tableau...
La sensation, c'est ce qui est peint. »
Gilles Deleuze¹⁴*

« *L'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir...* » **Défaire le visage, faire sourire le cri...**
Ce qui s'expose ici, c'est non un antihumanisme, mais un ahumanisme radical, clairement assumé... Deleuze-Guattari s'attaque au visage, cette figure allégorique de l'humanisme, forme qu'il faut défaire... pour libérer les flux... »¹⁵

¹⁴ :Gilles DELEUZE cite par Michel Egana in *Deleuze, derrière l'épaule de Francis Bacon*, Bacon en toutes lettres, Op.Cit., p.181

¹⁵ : Ibidem, p. 183

« La figure – le figural – désigne pour Lyotard le travail inconscient du désir, une mauvaise forme, dionysiaque..., pour Bacon... Il s'agit de « capter des forces », capturer la vie... ; en restant sur la corde raide entre « la peinture figurative » et « l'abstraction ». ¹⁶

*« Ce que je lis vraiment,
Ce qui suscite en moi des images
Qui doivent davantage à l'univers poétique,
à la philosophie existentielle »¹⁷*



« NIETZSCHE : La question qui nous occupe est de savoir si la puissance contre laquelle la tragédie s'est brisée a suffisamment de forces pour interdire à tout jamais dans l'art le retour de la tragédie et de la conception tragique du monde. » ¹⁸

BATAILLE : « Dans la bataille, on aborde l'horreur avec un mouvement qui la surmonte : l'action, le projet lié à l'action permettent de dépasser l'horreur » ¹⁹

LEIRIS : « Aucune beauté ne serait possible sans qu'intervienne quelque chose d'accidentel qui tire le beau de sa stagnation glaciale. » ²⁰

CONRAD : « L'esprit de l'homme est capable de tout, parce que tout y est contenu, tout le passé comme tout l'avenir. » ²¹

¹⁶ : Ibidem, p.181

¹⁷ : Francis BACON : *Entretiens avec Sylvester*, Ibidem, p. 20

¹⁸ : *Bacon en toutes lettres*, Op.Cit., p. 22

¹⁹ : Ibid. p 24

²⁰ : Ibid. p. 26

²¹ : Ibid., p 28

*« En mon commencement
est ma fin »*

T.S.Eliot

Chaque auteur de sa bibliothèque a exprimé, revendiqué, une forme d' « athéologie », « une défiance à l'endroit de toute valeur (beauté abstraite, téléologie historique, déité, pouvant dicter à la pensée, à un œuvre, sa forme et son sens. » ²²



*« J'ai voulu peindre le cri
Plutôt que l'horreur »*

F. Bacon

« Gisant, il crache alors son âme,
et le sang qu'il rejette avec
violence sous le fer qui l'a percé
m'inonde de ses noires gouttes,
aussi douces pour mon cœur que la
bonne rosée de Zeus pour le germe
au sein du bouton. »
L'Orestie – Eschyle ²³



²² : Ibid., p. 30

²³ : Frank Maubert, Op.Cit.

4. « L'intime, ce lieu que j'habite de mon impuissance à y être » Intimité inavouable d'une peinture inouïe

Y-aurait-il en littérature, en sculpture, en musique, ... une œuvre qui dévaste avec autant d'acuité la re-présentation, le bavardage, l'anecdote, l'illustration, le politiquement-correct, le bien-pensant pour s'ouvrir à la « venue en présence – *Anwesenheit* » de l'inouï et de l'inavouable, et, ce, paradoxalement, sans pour autant qu'ils deviennent présents objectalement (*Gegenstand*) ?



Je prends conscience de l'ambiguïté ou l'incongruence possible de mon propos qui trouve sa source dans un vécu intonné à la pensée heideggérienne. J'entends que l'essence indicible d'une intimité inavouable se donne dans la trouée d'un figuratif qui se dérobe à lui-même pour devenir, comme le renomme Lyotard, figural.

La peinture de Bacon exige de nous une manière d'y-être qui nous arrache de notre habituelle manière de percevoir et d'associer « formes », « signes » et « sens ». Ne s'agit-il finalement pas de rester hors du sens dans les sens, de se méfier de toute interprétation pour toujours se maintenir dans l'ouverture de ce qui se donne...

Ne s'agit-il pas de rester ouvert à une « présence (Gegenwart), non pas quelque chose qui est là de manière indifférente mais ce qui attend que nous nous exposions à elle ou que nous nous y refusions »²⁴



Dans ce même article, Heidegger cite *Lao-Tseu* :

« Celui qui connaît sa propre clarté se voile en son obscur »

Bacon ne peut nous laisser indifférents. Fascination ou rejet, attraction ou dégoût, jamais de l'indifférence.

Certaines toiles des années 80 – Sand Dune 81, Water from a running Tap 82 et surtout Blood on Pavement 84 – nous conduisent aux limites

non de l'abstraction mais de l'action baconienne **d'ab-straire**, de retirer ce qui encombre, ce qui raconte une histoire, ce qui nous détourne de l'essentiel, ce qui divertit nos sens pour nous initier au Rien qui émerge du Vide quand l'étant est dévasté.

La fulgurance géniale n'a de lien qu'avec le Rien tout en créant, à chaque fois, un des liens les plus fondamentaux pour l'humanité...

²⁴ : Martin HEIDEGGER, *Principes de la pensée* 1958, Ed. Cahier de l'Herne, 1983, p.74

La peinture de Bacon n'incarne-t-elle pas le cheminement heideggérien de l'*Abgrund*, du sans-fond, que ce qui fonde l'étant n'est pas un étant lui-même ou celui de la « *dévastation et de l'attente* » ?

« La dévastation était déjà à l'œuvre avant que la destruction ait commencé... autrement la destruction ne pourrait pas commencer »

« Dans l'attente, en tant que nous sommes en attente, nous sortons de nous-mêmes pour nous mettre à l'écoute de l'indétermination qui n'appelle à rien et, en un sens, nous nous délaissions nous-mêmes. »²⁵

N'y a-t-il rien de plus puissant qu'un étant qui – dévastant de son étant dévasté – ouvre la vastitude du désert qui, bien que d'une hostilité extrême, peut aussi se transformer en un espace où l'homme peut instaurer, en son origine, un lieu où habiter ?

J'entends, au fil et dans l'écart de la pensée heideggérienne, destruction comme l'annihilation d'une forme d'étantité préservant les autres et dévastation l'annihilation de toute étantité, permettant néanmoins à cette vastitude désertique, au jour d'une attente non-intentionnelle et sans objet, de laisser sourdre dans une temporalité indéfinie, un événement telles – entre autres - la peinture de Bacon ou la sculpture de Giacometti Je me permets de croire ou cette illusion que rien ni personne ne peut néantir l'Être... seul l'étant et l'être de cet étant peuvent être néantis.



²⁵ : Martin HEIDEGGER, *La dévastation et l'attente* 1945, Gallimard, 2006, p. 39 et 49

Ce n'est pas un hasard que la poésie de Eliot marqua à ce point Bacon : « « I will show you fear in a handful of dust » : « Je te montrerai la peur dans une poignée de poussière ».Section I vers 30 de Waste Land.

Il ne s'agit plus simplement d'associer sa peinture à une forme de modernité, de rupture avec le passé mais de la ressentir comme un jaillissement, ex nihilo, de *Gestaltung* fondative d'ouverture et d'une temporalité aurorale à partir de laquelle s'instaure la pensée.

**« Je pense que l'homme réalise maintenant
Qu'il est un accident, qu'il est un être dénué de sens... »**

F. Bacon



Leiris

Bacon

Dupin

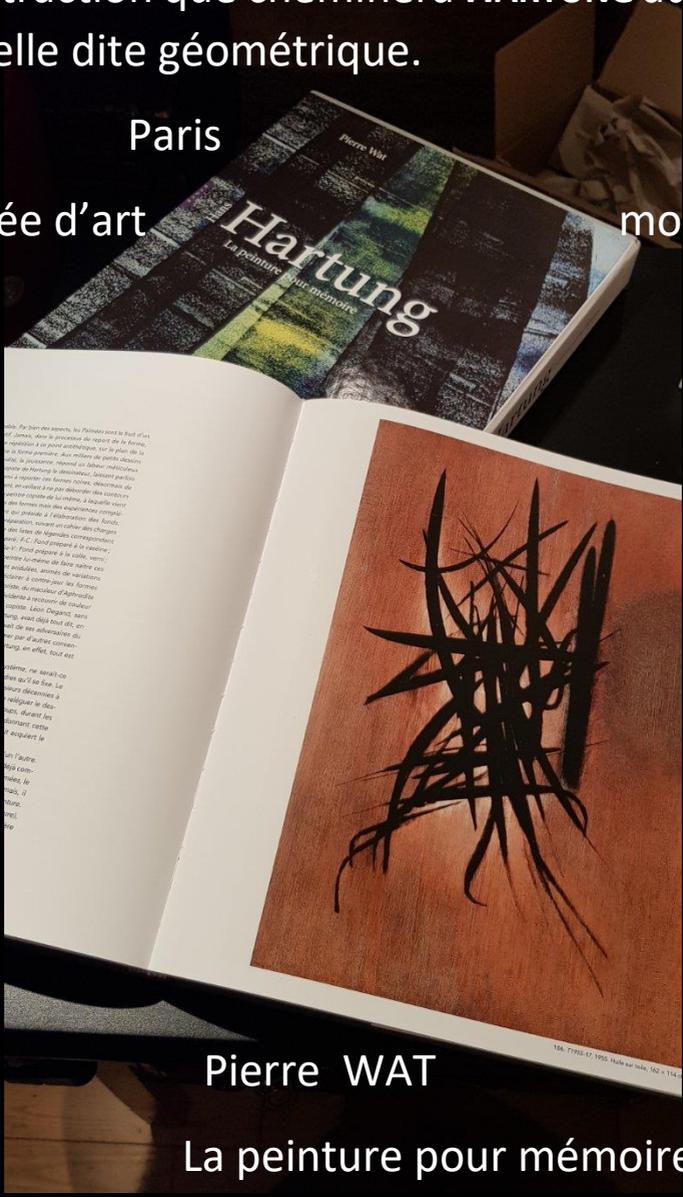
M. Leiris Qu'est-ce, en effet, qu'une œuvre peinte qui ne possède pas la capacité d'obséder et qui, après un temps plus ou moins long de commerce avec nous, apparaît comme guère plus qu'un accident rompant la monotonie du mur auquel elle est accrochée ? Seules existent véritablement, ont une pleine réalité celles qui exercent sur nous une emprise persistante – comme en vérité le peuvent aussi, question de qualité et non pas de durée, des choses aussi éphémères qu'un chant, une performance d'acteur ou une danse – et interviennent dans nos façons ultérieures de sentir et de penser au lieu de nous avoir seulement frappés d'une impression, vive peut-être mais qui, nous émouvant sans rien changer à notre façon affective de prendre le monde en compte, ne nous portait pas au-delà des frontières du dilettantisme.

Rencontre avec l'autre voie de la modernité :
l'abstraction que cheminera HARTUNG au large
de celle dite géométrique.

Paris

Musée d'art

moderne



Pierre WAT

La peinture pour mémoire

Alors que l'exposition Bacon initie le projet d'un séminaire entièrement consacré à son cheminement artistique, soudain, se manifeste, dans son sillage, la question de la modernité, et en guise de réponse tensionnelle, l'exposition de Hartung.

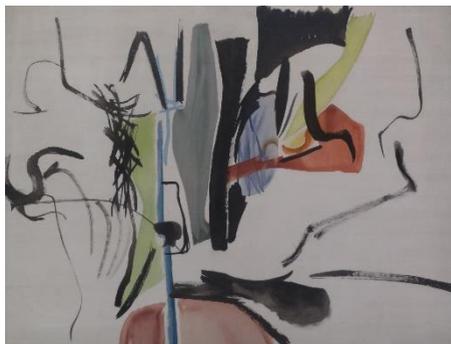
Se déploie un questionnement de formes et de fond qui touche non seulement aux fondements de la modernité en art mais de son interaction avec une manière d'être « contemporaine » et « classique » qui, nous le verrons au séminaire d'été, influence tous les domaines de la société et de l'individu y compris, bien entendu, l'économie. Comprendre, sonder, éprouver les différentes œuvres d'art de notre histoire nous permet d'entrer dans les méandres mystérieuses de comment l'homme se construit, tisse ses liens et établit des limites.

La rétrospective de Hans Hartung retrace tout le parcours artistique de cette homme qui naît un lustre avant Bacon (1904) et meurt en 1989. Il traversera ce siècle à la fois d'horreur et de modernité.



« La tache c'est le surgissement soudain, non intentionnel et, surtout, non appris. C'est la première peinture, celle d'avant l'apprentissage. C'est merveilleux et terrifiant. Comment ne pas perdre une telle chose, comment préserver cette vitalité première, cette dépense séminale qui, précisément parce qu'elle fut un pur élan vital, ne reviendra peut-être pas, demeurant alors un simple accident, telle l'encre sur l'édredon de l'adolescent ? La tache, c'est une instance de dérèglement,

une macule, un péché, bref quelque chose qui suscite la désapprobation, voire la honte. Au lycée, le censeur lui déclare : « Vous verrez où cela vous mènera dans la vie de faire des taches et des gribouillages » p.25



Hartung :

« Cet abandon du figuratif m'est venu tout simplement, naturellement, comme une évidence, tout à fait contrairement à ce qui s'était passé chez les abstraits russes, hollandais, italiens ou français dont l'art a presque toujours été le fruit d'une volonté de rupture avec le passé et d'une démarche surtout intellectuelle. » P.22

Sentir comme on connaît,

connaître conformément à sa sensation p.60

Hartung s'était débarrassé de la question Kandinsky dès 1925 : « Je n'avais aucune envie de peindre des serpentins pour figurer l'éternité » Pourtant, il vit, dans ce vocabulaire plastique, quelque chose qui pouvait lui être utile ». p.60



La mise au carreau : années 30 : il s'agit de la transposition fidèle de dessins produits spontanément sous forme de tableaux peints à l'huile. Il ne s'agit donc que de refaire, fidèlement, sur toile, ce qui vivait déjà, tel quel, sur papier. Que devient une tache d'encre brune lorsqu'elle migre sur toile ? Que deviennent des traits serrés, hachurés, entrelacés, lorsqu'ils quittent la feuille pour le tableau ? Transposer, ici, n'est pas copier, mais manifester, par ce jeu du même et de l'autre, la spécificité de chaque médium. P.74

1954 : Ces fameux dessins dit « *Palmée* » (plus ou moins 25 x 20 cm) à « encre de Chine seraient la conséquence d'un cadeau offert par Zao Wou-ki : des pinceaux chinois d'une taille minuscule, dont il exploite « les différentes possibilités qu'offre la trace laissée sur le papier par la pointe où le côté du pinceau, en jouant de la fluidité de l'encre de Chine. P.136... Par la suite, aux milliers de petits dessins faits dans la vitesse, l'aisance, la liquidité, la jouissance, répond un labeur méticuleux dans lequel Hartung le peintre se fait copiste de Hartung le dessinateur, laissant parfois sur la toile les traces du compas qui a servi à reporter ces formes noires, désormais de grand format, qu'il lui faut remplir, lentement, en veillant à ne pas déborder des contours qui ont été tracés sur ce support. P.144



« le Signe de Hartung
est le magistral paraphe d'une existence solitaire
menée aux plus austères sommets de l'aventure lyrique ».

Pierre Restany : P.121

Les années Soixante : Recommencer

Recommencer : non pas répéter le même, mais reprendre, en avant. Vivre de façon renouvelée ce qui a été déjà vécu. Cette reprise, dont Kierkegaard dit qu'elle « est la réalité, le sérieux de l'existence », est l'axe de la vie de Hans



Hartung. Revivre, en peinture, le choc originel de l'éclair. Retrouver, à chaque fois comme si c'était la première fois, l'origine qui gît dans les Urformen, ces fonds qui sont premiers...Peindre debout puis peindre encore debout, d'une autre manière, spirituellement, au-

delà de, et avec la jambe coupée. P.157

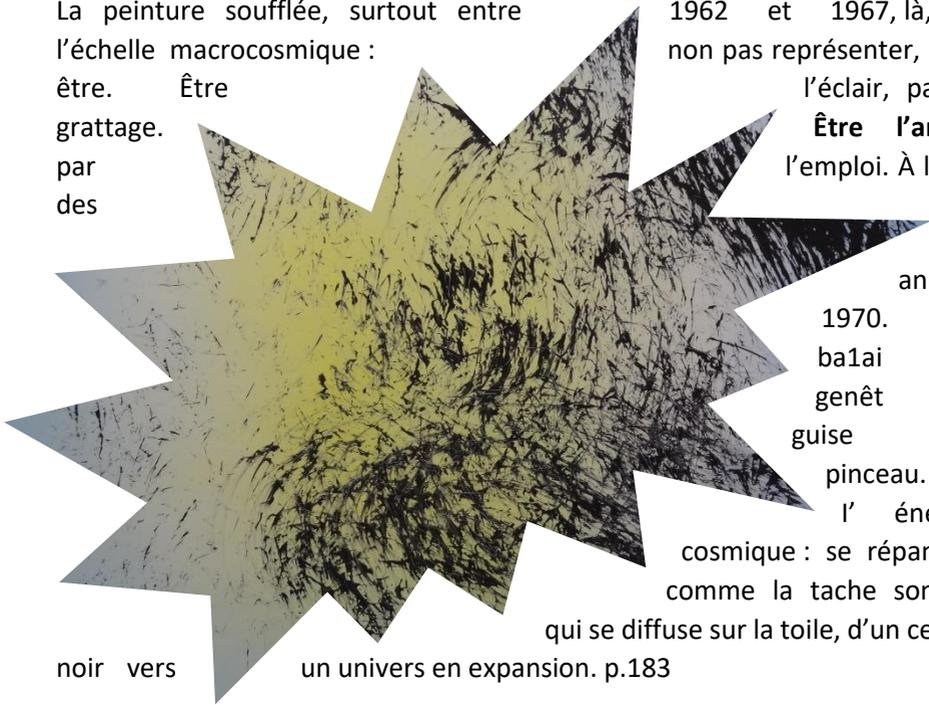
« L'envie de laisser la trace de mon geste sur la toile, sur le papier. Il s'agit de l'acte de peindre, de dessiner, de griffer, de gratter. » p.118

Georges Boudaille, 1960, : Replié en lui-même, Hartung semble, à la manière du philosophe, rêver d'absolu et recréer un monde des lignes qui nous aide à concevoir une forme de perfection rare. P.154



La peinture soufflée, surtout entre l'échelle macrocosmique : être. Être grattage. par des

1962 et 1967, là, à non pas représenter, mais l'éclair, par le Être l'arbre, l'emploi. À la fin



années 1970. D'un balai de genêt en guise de pinceau. Être l'énergie cosmique : se répandre, comme la tache sombre qui se diffuse sur la toile, d'un centre

noir vers

un univers en expansion. p.183

« Le peintre suppose les gestes de l'arbre, imagine les forces contre lesquelles il se bat, le vent, la tempête pour pousser, contourner un obstacle, trouver la lumière, étaler ses racines » p.244



« L'art me paraît un moyen de vaincre la mort. »

Hans Hartung



Cette capacité de varier la vitesse du geste, et de l'effet, en alternant le lent et un très rapide dans lequel on reconnaît la cadence saccadée qui préside à certaines toiles peintes entre vingt et trente ans auparavant. Hartung est peut-être plus faible, il n'est pas moins vif. L'expérience est un acquis plus durable, et plus fécond, que la force physique. Que peint-on quand on sait qu'on va mourir ? Si l'idée d'œuvre ultime a

du sens, c'est bien pour nous permettre de penser ce travail accompli au regard de la mort. P.257

« De la vaporisation et de la centralisation du Moi, Tout est là » p.264

Encore faut-il supporter de tourner son regard vers le gouffre, et de plonger son corps dans l'expérience. C'est, selon Hans Hartung, le prix à payer pour connaître enfin ce que mourir veut dire : cette longue, jubilatoire, terrible vaporisation de soi que nulle centralisation ne viendra plus interrompre. Être dans la peinture, être peinture. Tout est là. P.266

